



HAL
open science

Écrire et jouer la complaisance. Éléments d'une poétique du théâtre espagnol profane et urbain représentable du premier XVI^e siècle

Thomas Marti

► **To cite this version:**

Thomas Marti. Écrire et jouer la complaisance. Éléments d'une poétique du théâtre espagnol profane et urbain représentable du premier XVI^e siècle. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III; Universidad de Castilla-La Mancha, 2023. Français. NNT : 2023MON30012 . tel-04300532

HAL Id: tel-04300532

<https://theses.hal.science/tel-04300532>

Submitted on 22 Nov 2023

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 Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche ReSO
En cotutelle internationale avec
l'Universidad de Castilla-La Mancha

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

Présentée par **Thomas Marti**

**Écrire et jouer la complaisance
Éléments d'une poétique du théâtre espagnol
profane et urbain représentable
du premier XVI^e siècle**

Soutenue le 1^{er} septembre 2023 devant le jury composé de

M. Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, Catedrático, Universidad de Castilla-La Mancha	Co-directeur
Mme Anita GONZALEZ-RAYMOND, Professeure émérite, Université Paul Valéry Montpellier 3	Examinatrice
M. Philippe MEUNIER, Professeur, Université Lumière Lyon 2	Président
M. Fabrice QUERO, Professeur, Université Paul Valéry Montpellier 3	Co-directeur
M. Javier SAN JOSÉ LERA, Catedrático, Universidad de Salamanca	Rapporteur
Mme Ana VIAN HERRERO, Catedrática, Universidad Complutense de Madrid	Examinatrice

Résumé

Réunissant un corpus dramatique produit entre 1517 et 1559, ce travail vise à approcher les singularités du théâtre espagnol profane et urbain représentable du premier XVI^{ème} siècle, tout en pénétrant la diversité et la fécondité de ses manifestations. Pour ce faire, la démarche s'engage vers la mise au jour des lignes de force qui parcourent et structurent le phénomène théâtral au Siècle d'or, afin de saisir et d'éclairer le dynamisme et la fécondité de cet élan originel qu'apportent à l'instar de Bartolomé de Torres Naharro, les dramaturges pionnier à l'art dramatique espagnol. Ainsi, l'appréhension de la diversité des expressions et des manifestations théâtrales du premier XVI^{ème} siècle, la compréhension de ses lignes de force, impliquent, une action discriminante et la conjugaison de jeux d'échelles. Ce travail propose ainsi une contribution à la catégorisation taxinomique des premières productions dramatiques auriséculaires.

Au-delà de la considération de la complexité des œuvres réunies au prisme de leur généricité, notre approche s'ancre principalement dans une perspective poétique, mettant en évidence la succession de failles qui traversent ce théâtre. Dès lors, face à une certaine hétérogénéité formelle et thématique, qui conduit à mesurer les écarts vis-à-vis d'une norme, il nous a semblé plus fécond d'étudier le genre qu'investissent les dramaturges comparativement à une pratique scripturaire où l'œuvre se manifeste plutôt comme un territoire d'expérimentations dramatiques. Mais, devant un théâtre à inventer, l'activité des dramaturges eut certainement à se projeter au-delà de la planitude de la feuille et de la profondeur de la scène. Au-delà du divertissement attendu, ils eurent à se livrer tout entiers aux affaires de la Cité, invitant, par-là, à considérer le rôle fondamental du rire dans une telle entreprise.

Ainsi, il s'agit de penser le genre au prisme de la complaisance et de la porosité qu'il exprime à différents niveaux. S'il échappe

généralement aux histoires théâtrales, il faut intégrer ce corpus dans une modélisation générique et un panorama plus large en analysant l'ensemble des manifestations et des acteurs qui participent du phénomène et de ses effets. Ce travail propose d'étudier les trajectoires et les aspects les plus singuliers de cet ensemble, inscrit dans un dispositif de divertissement débordé. Cet examen conduit à explorer la surface et les profondeurs d'un genre où la complaisance et la porosité se révèlent tout à la fois conséquence et principe d'écriture et de jeu.

Resumen

Reuniendo un corpus dramático producido entre 1517 y 1559, este trabajo pretende acercarse a las singularidades del teatro secular y urbano español del primer siglo XVI, penetrando al mismo tiempo en la diversidad y fertilidad de sus manifestaciones. Para ello, el planteamiento consiste en desvelar las líneas de fuerza que recorren y estructuran el fenómeno teatral en el Siglo de Oro, con el fin de captar y esclarecer el dinamismo y la fertilidad de ese impulso original que dramaturgos pioneros como Bartolomé de Torres Naharro aportaron al arte dramático español. Así, la comprensión de la diversidad de expresiones y manifestaciones teatrales del primer siglo XVI, y de sus líneas de fuerza, implica una acción discriminadora y la combinación de diferentes escalas. Este trabajo ofrece así una contribución a la categorización taxonómica de las primeras producciones dramáticas del siglo XVI.

Más allá de considerar la complejidad de las obras reunidas bajo el prisma de su generalidad, nuestro enfoque se arraiga ante todo en una perspectiva poética, poniendo de relieve la sucesión de fallas que atraviesan este teatro. Dada la heterogeneidad formal y temática de las obras, que nos lleva a medir las desviaciones de una norma, nos ha parecido más fructífero estudiar el género en el que se invierten los dramaturgos, frente a una práctica escritural en la que la obra se manifiesta más como un territorio de experimentación dramática. Pero ante un teatro aún por inventar, la actividad de los dramaturgos debía proyectarse ciertamente más allá de la planitud de la página y de la profundidad del escenario. Más allá del entretenimiento esperado, debían dedicarse por entero a los asuntos de la Ciudad, invitándonos así a considerar el papel fundamental de la risa en semejante empresa.

Es necesario pensar en el género a través del prisma de la complacencia y la porosidad que expresa a diferentes niveles. Aunque generalmente escapa a la atención de las historias teatrales, es necesario integrar este corpus en un modelo genérico y en un panorama más amplio, analizando todas las manifestaciones y los actores que intervienen en el fenómeno y sus efectos. Este trabajo se propone estudiar las trayectorias y los aspectos más singulares de este cuerpo de obras, parte de un sistema de entretenimiento desbordante. Este examen explorará la superficie y las profundidades de un género en el que la complacencia y la porosidad son a la vez consecuencias y principios de escritura y actuación.

Écrire et jouer la complaisance

Éléments d'une poétique du théâtre
espagnol profane et urbain représentable
du premier XVI^e siècle

Remerciements

Je tiens, tout d'abord, à remercier mes directeurs de thèse, Fabrice Quero et Rafael González Cañal pour leur précieux accompagnement dans la réalisation de ce travail. Pour la richesse de ses conseils et la précision de ses relectures ainsi que pour sa disponibilité et son soutien tout au long de ces années, j'exprime toute ma reconnaissance à Fabrice Quero. Je remercie tout particulièrement Rafael González Cañal pour l'ensemble de ses suggestions et de ses commentaires ainsi que pour son aide et son accueil chaleureux à Ciudad Real.

Je voudrais remercier vivement Anita Gonzalez-Raymond, Philippe Meunier, Javier San José Lera et Ana Vian Herrero d'avoir accepté de lire ce travail et de prendre part à mon jury de thèse.

Pour avoir dirigé mon mémoire, m'avoir mis sur la voie de la recherche et du théâtre du Siècle d'or, j'adresse de très chaleureux remerciements à Anita Gonzalez-Raymond, dont la rencontre fut déterminante. Je suis infiniment reconnaissant pour les conseils prodigués et le regard porté sur mon parcours, en tant que directrice de LLACS et de l'École doctorale 58.

Ma gratitude va aussi à celles et ceux qui ont nourri mon intérêt et mes réflexions. Je remercie particulièrement Patricia Banères, Raphaël Carrasco, Sylvie de Maussion, Céline Pégorari, Séverine Valiente. Merci, également, à Nathalie Sagnes-Alem et Sylvie Imparato-Prieur d'avoir pris part au comité de suivi de thèse.

Je remercie également les collègues et les étudiant.e.s avec qui j'ai eu un immense plaisir à travailler, à Montpellier, Poitiers et Rennes.

Un immense merci aux ami.e.s que le doctorat m'a permis de rencontrer. Alya, Alice, Laure et Quentin, votre présence et votre soutien en salle 166 et ailleurs, ont rendu les années de doctorat infiniment meilleures. Votre engagement et votre amitié ont contribué à donner sens à mes années dans l'Enseignement supérieur. Alice, ton amitié est précieuse.

Merci d'avoir été en face de moi, toutes ces journées, d'avoir composé en occitan la bande originale de ma thèse et de m'avoir accompagné dans chacune de mes fantaisies. Merci aussi à Katia et à Elena pour votre accueil en temps de confinement et pour tous les plaisirs qui en ont découlé.

Je dois énormément à mes ami.e.s. Aude et Hadrien, mes ami.e.s de toujours que ni le temps ni la distance n'ont éloignés, merci d'avoir toujours été là. Merci à Elena pour ta complicité. Merci à Adrien pour ton affection et les nombreux moments festifs. Merci à Julie et à Nassima, dont l'amitié dépasse les bancs de l'université. Merci à Isabelle qui m'a fait rester sur les bancs de l'école un peu plus longtemps. Merci à Anaïs, Paul et Maela, d'avoir partagé mon quotidien rennais, à Samuel pour tout ton soutien poitevin et à Javier et à Fran pour les beaux moments madrilènes.

Alexis, ta rencontre a été salutaire et je mesure à quel point tu as été essentiel à l'achèvement de la thèse, et au-delà. Pour l'anodin, pour l'exceptionnel, un immense merci.

Alya, quelques mots ne peuvent suffire à exprimer toute ma reconnaissance tant ton amitié a été primordiale. Tu sais combien ce travail doit à ton accompagnement, à ton écoute, à tes relectures, à tes encouragements. Pour tout ce que tu m'as apporté, sans limite ni mesure, je te remercie infiniment.

Enfin, pour l'amour et le soutien inconditionnel, j'adresse un merci tout particulier à mes parents, à mes sœurs, à André et Romain, à Jade, Léa, Lola et Rafael.

Table des matières

Introduction	9
Approche historiographique et critique du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle	
État de la question	23
I. <i>Vers un premier théâtre profane et urbain</i>	23
II. <i>Théâtre et censure</i>	34
III. <i>L'appréhension d'un théâtre charnière</i>	43
Définition d'un théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle et son inscription dans le panorama dramatique espagnol	51
I. <i>Le corpus du théâtre profane et urbain représentable du premier XVI^e siècle</i>	51
II. <i>Organisation de la production dramatique – justification et définition du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle</i>	55

PREMIÈRE PARTIE

Plaire et déplaire : trajectoire d'une formule dramatique nouvelle

Chapitre I - Modèles et variations	75
I. <i>Faire modèle ? Le Prohemio de Torres Nabarro, manifeste d'une formule dramatique nouvelle</i>	76
II. <i>Le théâtre profane et urbain représentable : pratique, reprises et variations d'une forme</i>	85
Chapitre II - Pratiques du texte	101
I. <i>Les conditions de l'écriture dramatique</i>	102
II. <i>Du texte à la scène</i>	113
III. <i>Reconstruction d'une pratique scénique</i>	126
Chapitre III - Un genre aux abois	137
I. <i>Vers une saisie censoriale et inquisitoriale pour le théâtre</i>	138
II. <i>Le bon grain et l'ivraie</i>	147

III. <i>Contrôler l'œuvre, réprimer le genre</i>	156
--	-----

DEUXIÈME PARTIE

La complaisance et ses déclinaisons :

approche typologique du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle

Chapitre IV - Un théâtre de circonstance : entre complaisance et contrainte	169
I. <i>Un théâtre de circonstance : de l'influence à la contrainte dramatique</i>	170
II. <i>Une singularité du théâtre de circonstance politique ?</i>	195
Chapitre V - Les comédies célestinesques : de l'écriture de complaisance à une poétique de l'écart	198
I. <i>Contours de la mécanique du théâtre célestinesque : l'imitation comme modèle de complaisance</i>	199
II. <i>De l'imitation à l'expérimentation : vers la formation d'une poétique de l'écart ?</i>	204
III. <i>Conclusion</i>	234
Chapitre VI - Le genre à l'épreuve du <i>Prohemio</i> : vers une redéfinition d'un genre débordé	239
I. <i>Les contraintes d'une distinction</i>	240
II. <i>Quels réalismes ?</i>	248
III. <i>Rôles et débordement du genre</i>	254
Chapitre VII - Entre <i>fantasía</i> et <i>noticia</i> : le débordement du genre	271
I. <i>Un débordement générique vers et par le picaresque : la Farsa Salamantina</i>	272
II. <i>De l'écriture contrainte à l'expression personnelle : de l'hybridité des genres dans la Comedia Pródiga</i>	290
III. <i>Conclusion</i>	312

TROISIÈME PARTIE

Ordre et désordres : la complaisance au détour du comique

Chapitre VIII - L'amour et le mariage en jeu : rire, morale et politique	319
I. <i>Écart ou dérogation du théâtre à <i>fantasía</i> : de la Tragicomedia à la comedia, la question du dénouement</i>	321

II. <i>La solution matrimoniale : une question politique ? Tyrannie parentale, autodétermination et sincérité des sentiments</i>	329
III. <i>Conclusion</i>	366
Chapitre IX - Écrire et jouer les élites : rire et complaisance	369
I. <i>Des amants comiques : les dégradations du couple</i>	371
II. <i>Infirmier et confirmer les autorités</i>	400
III. <i>Déplaire ou complaire ?</i>	417
Conclusion	425
Annexe - Résumé des pièces réunies	453
Bibliographie	467

Introduction

« N'ayant rien à perdre, ils avaient tout à inventer pour être les patriarches de cette étonnante création culturelle qu'est le théâtre castillan du Siècle d'Or¹ ». En ces termes, Pierre Heugas évoque la genèse du théâtre en Espagne, entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e. Dans cette conception du genre théâtral, fondamentalement liée aux productions textuelles, le critique désigne, parmi les pères fondateurs, un ensemble de dramaturges tels que Juan del Encina, Lucas Fernández, Bartolomé de Torres Naharro. En l'état des témoignages textuels dont nous gardons la trace, en effet, ces auteurs jouèrent un rôle essentiel dans l'éclosion d'un premier théâtre d'expression castillane. Face au silence qu'imposent les témoignages d'un art dramatique espagnol médiéval, éminemment lacunaire et aride, on voit poindre, au cours des premières décennies du XVI^e siècle, une pluralité d'œuvres et d'auteurs qui invite à considérer cette période comme un moment fondateur et particulièrement fécond. Ainsi, les origines du théâtre espagnol se dévoilent, d'abord, comme la concrétisation d'une entreprise collective. Cependant, moins qu'une création uniforme, ce premier théâtre est marqué par une hétérogénéité intrinsèque, comme le carrefour d'une diversité de voix et de formes. De là, peut-être, découle l'étonnement qui s'empare de qui cherche à embrasser, au singulier, la pluralité des manifestations théâtrales qui jalonnent les débuts de l'Époque moderne ?

Pour approcher ce premier ensemble dramatique et pénétrer la diversité et la fécondité de ses manifestations, notre démarche se veut plus modeste et s'engage vers la mise au jour des lignes de force qui parcourent et structurent le phénomène théâtral au Siècle d'or. Face à la pluralité des propositions formelles, génériques ou encore thématiques qui émergent au cours de la période, se font concurrence, s'imposent ou disparaissent, notre attention se porte, en premier lieu, sur ces moments

¹J. CANAVAGGIO, *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, Fayard, 1993, vol. 1, p. 365.

d'éclosion et de configuration des paradigmes dramatiques à l'orée du XVI^e siècle. Partant des prémisses d'un théâtre, notre ambition n'est pas tant de fournir un instantané que de saisir et d'éclairer le dynamisme et la fécondité de cet élan originel qu'apportent ces dramaturges à l'art dramatique espagnol.

S'il convient d'envisager le théâtre du Siècle d'or au pluriel, l'étude des trajectoires, des permanences et des variations qui se manifestent déjà aux origines convie, d'entrée de jeu, à investir une approche critique discriminante des œuvres et des mouvements qui y affleurent pour mieux en comprendre les spécificités. En ce sens, notre démarche se veut affranchie des paradigmes esthétiques et politiques généralement appliqués – ceux formés par la réception du théâtre du XVII^e siècle – et émancipée du traditionnel primitivisme qui fut l'étiquette longtemps apposée sur les productions pionnières. Ainsi, ce travail ambitionne davantage de mettre en lumière la vitalité de ce théâtre, à la source, certainement, de l'étonnement qu'évoque Pierre Heugas à la lecture des œuvres des patriarches du théâtre espagnol. Car moins que des auteurs primitifs, ceux qui n'avaient rien à perdre mais tout à inventer, à la fois les pionniers et leurs épigones, produisirent un théâtre d'une richesse expérimentale singulière. Elle est perceptible tout à la fois sur le plan formel, thématique et dramatique, et atteste un dynamisme assez similaire à celui que théorise Peter Brooke :

In a living theatre, we would each day approach the rehearsal putting yesterday's discoveries to the test, ready to believe that the true play has once again escaped us. But the Deadly Theatre approaches the classics from the viewpoint that somewhere, someone has found out and defined how the play should be done².

Le propos du metteur en scène et théoricien porte plus spécifiquement sur la mise en scène des textes que sur la création dramatique. Dans une étude sur Lucas Fernández, Miguel García Bermejo Giner soutient cependant la pertinence de cette distinction appliquée à la production espagnole et écrit :

pero ¿hasta qué punto no actuaban de igual modo aquellos autores para quienes los asuntos representables no se reducían a temas emanados de aquellas escenas de pastores amplificadas y de un motivo pastoril? ¿Acaso no reflejan estas obras la consuetudinaria preferencia por temas, formas y modos que pertenecen al mundo de la fiesta caballeresca? Este teatro está vivo, tiene deseos de progresar hacia formas más complejas y por ello más eficaces de expresión; llamarlo primitivo es dejarnos llevar por un anacronismo y subjetivismo [...]»³.

² P. BROOK, *The empty space*, New York, Touchstone, 1996, p. 14.

³ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, «En torno al término farsa en Lucas Fernández», *Hápx: Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura*, n°1, 2008, n. 18, p. 53.

Ainsi, dans une même affirmation de la vitalité de ce genre, une même attention portée au dynamisme des formes et des mouvements dramatiques, cette recherche entend, à son tour, s'engager sur le chemin déjà balisé de l'entreprise de réhabilitation critique de ces productions. Si les œuvres du premier théâtre classique ont longtemps constitué l'un des parents pauvres des études théâtrales autant que des adaptations scéniques contemporaines, ce travail vise à participer à sa réintégration au cœur d'un canon dramatique espagnol à la marge duquel il fut longtemps relégué.

La saisie de la diversité des expressions et des manifestations théâtrales du Siècle d'or, la compréhension de ses lignes de force, impliquent, une action discriminante et la conjugaison de jeux d'échelles. Ce travail propose ainsi une contribution à la catégorisation taxinomique des premières productions dramatiques auriséculaires. Au sein de ce répertoire, on s'attachera, dans cette étude, à analyser une part plus restreinte du corpus conservé afin de dégager la singularité et la fécondité d'un ensemble d'œuvres qui, parcourant le premier XVI^e siècle, délimite un pan dramatique cohérent, en marge du théâtre religieux ou pastoral. À travers l'examen d'une sélection de pièces théâtrales⁴, écrites ou publiées entre 1517 et 1559, fondatrices d'un ensemble que nous désignons comme théâtre profane et urbain représentable, l'ambition de ce travail est d'approcher ce qui nous est apparu comme une composante fondamentale dans la construction du drame du Siècle d'Or. Notre contribution à l'étude, plus large, du théâtre du Siècle d'or, repose donc moins sur l'éclectisme d'un corpus que sur une homogénéité, une cohérence et une exhaustivité qui se saisissent dans une dimension générique et chronologique dont il convient de dessiner les contours et d'explorer le fonctionnement interne. Cependant, plutôt qu'une approche téléologique, strictement dévolue à l'observation de la postérité de cet ensemble, considéré comme une phase préparatoire à des productions ultérieures, il nous a semblé indispensable de nous confronter au fonctionnement interne de la proposition poétique singulière qui fonde et régit le théâtre profane et urbain représentable et transcende le premier XVI^e siècle.

Cette approche constitue donc une tentative de dégager de ce répertoire les contours d'un genre dramatique. Cependant, moins que vouée à concevoir un tout figé, notre méthode se donne davantage en miroir du dynamisme et de la fécondité que nous observons dans les pièces sélectionnées. De cette façon, c'est bien en ce que les œuvres indiquent des permanences et des variations, des reprises et des

⁴ Nous reviendrons de façon exhaustive sur les pièces qui composent ce corpus et sur la justification des critères génériques ou définitionnels que nous lui appliquons dans la partie suivant cette introduction. De plus, le résumé des intrigues des œuvres sélectionnées, à l'exception de celles de Torres Naharro, est présenté en annexe de ce travail.

écarts, dans une chronologie clairement identifiable, que cette approche générique originale révèle sa pertinence. En effet, moins qu'une succession d'hapax, la diversité du théâtre profane et urbain et la constellation que les pièces dessinent, invitent, en premier lieu, à une perception du genre au prisme de son dynamisme, entre essor et déclin, apparition et disparition. En second lieu, en raison de la plasticité intrinsèque de cet objet dramatique qui ne cesse d'évoluer, notre intention n'est pas de délimiter les frontières et le fonctionnement d'un système clos – l'entreprise étant vouée à l'échec –, mais plutôt de concevoir la cohérence qui se manifeste dans ce genre labile et mouvant.

Ainsi, si l'application de la notion de genre à la production que nous avons réunie témoigne d'une souplesse qui, à première vue, sied assez peu à la rigueur attendue dans l'édification d'un système, la pertinence même de cette ambition mérite d'être questionnée. Comme l'écrit Alain Vaillant, « le genre n'est [...] pas une réalité en soi, mais seulement un mode d'appréhension possible du texte parmi d'autres⁵ ». Notre approche s'inscrit donc dans le double mouvement rendu possible par cette définition. D'abord, elle se traduit par l'orientation critique que nous appliquons à un répertoire qu'il convenait d'explorer dans sa singularité vis-à-vis du reste de la production dramatique contemporaine. Ainsi, face à l'abstraction du genre, qu'exprime le critique, il nous a semblé indispensable de fonder notre analyse sur une étude minutieuse des œuvres, indispensable à toute tentative de perception globale. Par conséquent, si notre recherche entend croiser les échelles, le parti-pris est avant tout de nous saisir des spécificités du genre par la mise en lumière de la pluralité et de la diversité des pièces retenues. Nécessairement, la recherche d'une transversalité ne pouvait alors se déployer que dans un second temps et à rebours. Une approche contraire, qui considérerait un genre *a priori*, et plaquerait sur les pièces les exigences théoriques portées par celui-ci, gommerait de fait leur singularité pour les subsumer sous une conceptualisation artificiellement homogène. En effet, en dépit de la cohérence que nous revendiquons à l'heure d'aborder ce corpus, force est de constater qu'il se caractérise par une hétérogénéité, à la fois, chronologique, géographique, formelle ou thématique. En outre, l'accueil ou la censure réservés à certaines œuvres témoignent tout autant de divergences dans leur réception et renforcent, par conséquent, une démarche vouée à mettre au jour la fragmentation qui se donne au sein même du genre. Cette approche invite à admettre une « généricité pragmatique et complexe », ainsi que l'aborde Raphaël Baroni⁶, qui permettrait de « saisir les rapports qui se tissent entre un texte singulier et son ou ses genres ». Dans la mesure où la singularité d'un texte n'altérerait pas

⁵ A. VAILLANT, « Le genre littéraire », dans *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2017, § 12.

⁶ R. BARONI, « Généricité ou stéréotypie ? », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 17, REVEL, 15 décembre 2009, § 3.

« radicalement cet “air de famille” qui définit son identité générique », il s’agira d’entendre les « écarts entre la norme attendue et l’actualisation [...] proposée⁷, » comme autant de marqueurs de l’originalité des pièces. L’appréhension du théâtre profane et urbain représentable est donc délibérément empirique, dans un mouvement qui part du particulier et vise une généricité plus générale.

En investissant une notion qui, finalement, se montre aussi poreuse et ouverte que celle de la généricité, le second enjeu de notre approche n’est pas de prétendre abroger d’autres systèmes de catégorisation déjà en vigueur. En revanche, l’objectif est bien davantage de faire appel à des ressources herméneutiques diverses et de les réinvestir pour approcher, au plus près, la complexité d’un phénomène pluriel. Ainsi se dévoile l’orientation assurément théâtrale de ce projet qui entend également appréhender la généricité au-delà des réalisations textuelles. C’est en effet, non seulement à travers l’exploration de la complexité de « l’objet sémiotique » ainsi que Jean-Marie Schaeffer.⁸ définit le fait littéraire, mais aussi de « l’épaisseur de signes » qui constitue, selon l’expression de Roland Barthes⁹, la théâtralité, que nous considérons ici la généricité.

Dans cette perspective, l’approche du théâtre profane et urbain représentable repose également sur la mobilisation de sources complémentaires variées. Le caractère lacunaire du phénomène théâtral tel que nous les conservons exige, en effet, de recourir à un socle documentaire, qu’il s’agisse de sources primaires ou secondaires, plus large. Celui-ci permet non seulement de sonder la pertinence et la validité des cadres génériques propres à l’époque de production, d’en établir les seuils et les frontières, mais aussi de proposer, nécessairement de façon indirecte, par analogie ou par contraste, des modélisations théoriques permettant l’inscription de ce théâtre dans des pratiques tout à la fois scripturaires, éditoriales et scéniques. En effet, les lacunes et les incertitudes qui parsèment ces œuvres et leurs contextes exigent des reconstructions et l’élaboration d’hypothèses qui, fondées sur des apports critiques et le questionnement des témoignages documentaires, dépassent la simple herméneutique pour envisager ce théâtre de manière phénoménologique, à la fois comme monument et événement¹⁰. Dans ce cadre, les carences qui entourent ces textes invitent moins qu’à invalider toute tentative de reconstruction, à entreprendre, lorsque nécessaire, une démarche fondée tant sur l’analogie que sur l’abstraction, qui s’attache, par-là, à croiser les regards et les perspectives. Du reste, notre approche résonne avec la théorie de Jean-Marie Schaeffer lorsqu’il s’attache à distinguer une

⁷ *Ibid.*

⁸ J.-M. SCHAEFFER, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 80.

⁹ R. BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 258.

¹⁰ R. CHARTIER, « Le monument et l’événement: Parole poétique et figures de l’écriture dans “El espejo y la máscara” de J. L. Borges », *Variaciones Borges*, n° 3, Borges Center, University of Pittsburgh, 1997, p. 110-119.

généricité auctoriale, d'une autre, lectoriale. Tout en nous attachant à une même saisie du mouvement entre production et réception, en amont et en aval de l'œuvre, nous mobiliserons, outre les catégories du critique, une généricité scénique qui engage, à son tour, des enjeux divers et transversaux et des acteurs variés. En ce sens, la confrontation au public supposé de ces spectacles, en prenant toutes les précautions nécessaires, compte tenu de la complexité d'une telle démarche et du manque d'informations à ce sujet, pourra se révéler un élément particulièrement signifiant. En somme, notre approche engage également à pénétrer ce que nous appellerons les pratiques du textes, inscrivant ainsi notre travail dans la conception du genre que synthétise Alain Vaillant lorsqu'il affirme qu'« un genre ne se limite pas seulement à une forme, à une tradition et à des auteurs canoniques. Il implique en outre un certain type de carrière littéraire, des institutions spécifiques, un mode particulier de production et de diffusion¹¹. »

Au-delà de la considération de la complexité des œuvres réunies au prisme de leur généricité, notre approche s'ancre principalement dans une perspective poétique. De prime abord, si l'appréhension d'un genre passe nécessairement par une considération d'ordre poétique, il convient d'identifier les caractéristiques formelles et thématiques qui traversent les pièces de ce corpus. À son origine, ce théâtre fait déjà l'objet d'une première approche théorique, exprimée dans l'art poétique que compose Torres Naharro. Le prototype dramatique qu'il fonde, sur le plan théorique et pratique, se situe à la croisée d'influences et de traditions diverses, convoquant des hypotextes variés et dévoile des modalités dramatiques plurielles. S'il faut s'en remettre au *Prohemio*, ses points aveugles, les fractures qu'il exhibe et les inadéquations entre théorie et pratique qui y sont latentes, appellent à être réévalués, à la lumière non seulement des œuvres de la *Propalladia* mais aussi de leur descendance. La pertinence et l'acuité de ce modèle poétique méritent d'être repensées et dépassées face à un théâtre profane et urbain qui, au-delà de tout air de famille identifiable à partir de la récurrence de quelques éléments externes, paraît se dérober à toute entreprise de définition unitaire et figée. Aussi, ce corpus, qui parcourt un peu plus de quarante années, invite surtout à envisager l'investissement d'une poétique marquée, d'abord, par le dynamisme. Celui-ci s'affirme dans les évolutions, les reprises, les variations et les fractures, intrinsèquement présentes dans ce genre dont les irrégularités se déclinent au pluriel et à différents niveaux. Néanmoins, depuis une perspective structuraliste, ce mouvement seul ne peut suffire à embrasser et à éclairer cet objet labile. Moins qu'une poétique uniforme, cette première

¹¹ A. VAILLANT, « Le genre littéraire », dans *L'histoire littéraire*, op. cit. § 33.

approche mettrait davantage en évidence la succession de failles qui traversent ce théâtre. Dès lors, face à une certaine hétérogénéité formelle et thématique, qui conduit à mesurer les écarts vis-à-vis d'une norme, il nous a semblé plus fécond d'étudier le genre qu'investissent les dramaturges comparativement à une pratique scripturaire où l'œuvre se manifeste plutôt comme un territoire d'expérimentations dramatiques. Ainsi, l'unicité appelle à être recherchée davantage dans une forme d'implicite perceptible, non pas à une échelle globale mais par l'identification de catégories plus restreintes. L'actualisation des sous-ensembles initiaux forgés par Torres Naharro – les *comedias a fantasía* et les *comedias a noticia* – permet alors une appréhension nouvelle et élargie des catégories comme des œuvres. Par conséquent, à partir de ces indispensables distinctions, la poétique du théâtre profane et urbain se dévoile peut-être moins dans le croisement de thématiques et de formes récurrentes que dans la recherche d'un principe d'écriture.

Cette approche vise donc à dépasser la limpidité formelle et thématique pour parvenir à percer l'opacité d'un ensemble qui exige d'être saisi en contexte et par sa porosité, depuis les fondements d'une création à la confluence d'enjeux divers qui relèvent tout autant du dramaturge, du mécène et du spectateur-lecteur. Aussi, l'examen de la pratique théâtrale dans laquelle s'insère ce corpus nous a semblé indispensable à la compréhension de la poétique de ce genre.

Aux origines de ce théâtre de commande, vraisemblablement destiné à être représenté devant une élite courtisane, la question de la complaisance, comme principe d'une écriture, paraît au cœur des enjeux auxquels se confrontent ces œuvres et permet d'embrasser l'intégralité de ces pièces. Quand bien même ces pièces n'auraient pas été représentées, ce principe vaut tout autant sur un plan littéraire et éditorial. Au-delà d'une pure entreprise de séduction ou de propagande, la complaisance s'observe à des degrés divers et déborde la question esthétique pour mobiliser des enjeux, tant poétiques que politiques, marqués par leur perméabilité. Cette notion permet de mesurer les contraintes hétéronomes qui pèsent sur les œuvres et justifie, dès lors, une prise en compte du phénomène par-delà la seule textualité, entre l'écriture et le jeu. Car, au-delà d'un principe d'écriture, la complaisance révèle une tension entre production et réception, qui témoigne d'un dynamisme et d'une labilité propres à la porosité entre les pièces et au contexte dans lequel elles s'inscrivent et s'adaptent. La diversité des itinéraires, éditoriaux notamment, de ces œuvres, et le sort qui leur fut réservé par les organes de censure, témoignent d'un objet culturel nécessairement sous influences et dont il convient d'évaluer les effets et les acteurs. S'il est anachronique de postuler une création artistique entièrement libre, où tout discours pourrait être proféré sans entraves, alors force est de constater, à travers ce théâtre, un double mouvement, de contrainte et de complaisance. Il apparaît dans une forme d'uniformisation

des pratiques, au sens de l'affirmation d'une stéréotypie et d'une institutionnalisation embryonnaire. Le réseau de dépendances, dont l'objet dramatique se fait toujours la synthèse, révèle, du côté des dramaturges, un phénomène de complaisance qui s'adresse tout autant de manière directe, aux commanditaires, qu'à un public plus large. Le déclin et la disparition, aboutissement logique de la stéréotypie de cette forme théâtrale, doivent être pensés au regard de cette poétique de la complaisance que nous voulons mettre au jour.

Par ailleurs, si la poétique renvoie tant à la création qu'à ses modalités et à ses conditions, elle ne manque donc pas de convoquer le politique. Par ce terme, de nouveau, avant que d'éclairer l'objet étudié, on aspire à rendre compte d'une démarche multiscalaire. Il prend, en effet, tout son sens dans cette saisie d'une écriture et d'un phénomène, motivés ou conditionnés par la complaisance, et impose, initialement, la compréhension de l'objet dramatique en contexte. Néanmoins, le lien entre la complaisance et la réception singulière et multiple du théâtre profane et urbain fait émerger, avant toute chose, une tension dans son rapport au politique. En 1559, une bonne part des œuvres étudiées fut mise à l'Index par les agents du Saint-Office. La saisie de ces pièces par l'Inquisition, organe à la jonction du politique et du religieux de l'« Espagne des refus » qui se configure, selon l'expression de Pierre Chaunu¹², entre la fin du règne de Charles Quint et le début de celui de Philippe II, souligne un paradoxe inhérent à l'appréhension de ce corpus. L'attention inquisitoriale portée sur ces pièces, parfois quarante ans après leur publication, illustre, sur le plan politique, une démarche qui paraît condamner l'expression d'une discordance vis-à-vis d'une idéologie dominante. Eu égard au panorama littéraire de l'époque, le premier XVI^e siècle est, en effet, riche en œuvres qui, par des chemins détournés, expriment des opinions qui vont à l'encontre de l'idéologie promue par le pouvoir et ses institutions officielles. Ainsi, à partir des premiers index, le Saint-Office s'emploie à condamner la discordance des discours et des formes. Son action, dès lors, semble trahir un certain embarras, un refus consubstantiel, sans doute, à la fermeture idéologique caractéristique de cette période. Il nous reviendra de concilier l'identification d'une poétique de la complaisance et du processus d'institutionnalisation de ce théâtre à l'œuvre avant 1559 avec sa mise au ban par l'Inquisition et son extinction consécutive. Une première approche doit alors s'attacher à déceler dans ces pièces ce qui, embarrassa le politique en ces années, ce qui, finalement, mérita qu'il s'en prit à lui avec une telle efficacité.

¹² CHAUNU PIERRE, *L'Espagne de Charles Quint. Tome 1*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.

En outre, si l'action extérieure de la censure, cette saisie politique¹³, participa de la disparition du genre, des circonstances d'ordres esthétiques et pragmatiques accompagnent ce mouvement. Dans ces conditions, l'influence des compagnies d'acteurs italiens arrivées en Espagne, l'apparition de pratiques théâtrales nouvelles marquent un jalon important dans l'histoire du théâtre et renouvelèrent, certainement, les horizons d'attentes contemporains. Pourtant, la fortune éditoriale des pièces de Torres Naharro nuance ces thèses. En 1573, Juan López de Velasco fut, en effet, chargé par les autorités inquisitoriales de rééditer la *Propalladia* dans une version expurgée. Par conséquent, au-delà de la subversivité supposée et du renouvellement de l'offre dramatique, l'œuvre paraît continuer de répondre aux aspirations du public et des lecteurs de cette époque.

Ainsi, entre la promotion originale et la condamnation ultérieure il existe un mouvement qui s'empare autant des discours que des formes dramatiques. Notre démarche entend dépasser la mise au jour d'une chronologie de la réception ou d'un répertoire de la subversivité théâtrale au début du règne de Philippe II. Aussi, si le traitement axiologique qu'opère l'Inquisition accorde un statut pleinement politique à cet objet dramatique, il conviendra également d'en questionner la genèse. L'examen des modulations des formes et des discours portés par ces pièces s'avère alors nécessaire. Il s'agira de dégager leur degré d'acceptation par le public et de pénétrer une écriture et un jeu qui s'épanouissent entre conformité et écart vis-à-vis d'un substrat idéologique. Ce faisant, il est utile d'envisager les matérialités plurielles de ce théâtre, d'un spectacle destiné à être représenté face à une élite nobiliaire ou ecclésiastique, à un objet littéraire plus largement diffusé.

Considérant la double réalisation de ce théâtre, cette étude doit donc examiner la tension qui y est recherchée et instaurée entre la tolérance d'une forme de dissensus et le rejet de ce qui devient subversif dès lors qu'on sort du cadre clos de la représentation. En ce sens, il nous semble que le caractère politique de ce théâtre, tel qu'il surgit avec force en 1559, invite à être exploré à partir des témoignages de la complaisance ; celle-ci n'étant ni antinomique de tout discours subversif ou satirique ni réductible à un système de propagande. Aussi, la dimension politique de ce théâtre n'est-elle que confirmée par sa saisie par l'Inquisition. En effet, les manifestations qu'il offre à lire autour de la complaisance témoignent d'un ancrage politique fondateur.

¹³ Nous entendons ici le terme politique dans un sens étendu, en nous appuyant sur la définition qu'en donne L. Michel : « 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 mœurs. » L. MICHEL, *Des princes en figure : politique et invention tragique en France, 1630-1650*, Paris, PUPS, 2013, p. 12.

Pour autant, si évoquer un théâtre politique paraît indiquer qu'il serait tout entier dévoué à la diffusion ou à la promotion d'une doctrine ou d'une *praxis* du bien gouverner, soi-même comme les autres, à première vue, une pareille approche semble difficilement saisissable à l'échelle globale. Les enjeux auxquels prétend répondre ce théâtre, ceux d'un *placere* et d'un *delectare* conditionnés par les exigences du comique et du divertissement, tendent à annuler d'emblée toute recherche de contenu ou de portée politique. Du reste, cet ensemble dramatique ne se présente que rarement dans un jeu de résonances directes entre les intrigues et l'actualité et les pièces n'intègrent qu'avec parcimonie des références au contexte de leur production.

Nonobstant, plus que dans d'autres modalités dramatiques, l'intérêt pour les affaires de la Cité est bel et bien placé au cœur de l'expression poétique. Les éléments de critique sociale, le recours à la satire, l'importance accordée à la *mimesis* et au *decoro* l'attestent. De plus, dans la lignée de *La Célestine*, l'investissement des espaces urbains et la typologie des personnages mobilisés, en somme, les principaux marqueurs de ce théâtre qui sont élaborés dans un écart vis-à-vis d'une théâtralité pastorale incitent, eux aussi, à cette recherche d'un discours politique. Aussi convient-il de saisir sa nature dans l'économie générale des œuvres. Dans ce théâtre, eu égard aux thématiques mobilisées, l'amour, la corruption, l'argent et l'honneur notamment, les traitements comiques ou satiriques convoquent *ipso facto* une morale qui, au XVI^e siècle, ne se distingue pas, ontologiquement, du politique.

Mais parler de théâtre politique implique également de sonder les potentialités de ces discours. Ces orientations thématiques et les mises en scène proposées doivent encore être examinées pour ce qu'elles invitent ou non, à une *praxis*. Au regard de l'intention revendiquée et d'un contexte de production voué à la complaisance, la performativité politique, en tant qu'invitation à l'action, est peut-être moins visible dans les expressions satiriques ou inconvenantes, ou encore dans l'image directe de la société projetée par ces pièces. Dans un modèle où tout finit bien, conformément à la loi du genre, la valeur politique est vraisemblablement à chercher ailleurs. Ainsi, le caractère politique de ce théâtre, autrement dit la *politicité*, relèverait moins du représenté ou du représentable que du type de communication instauré entre le drame et ses récepteurs.

Devant un théâtre à inventer, l'activité des dramaturges eut certainement à se projeter au-delà de la planitude de la feuille et de la profondeur de la scène. Au-delà du divertissement attendu, ils eurent à se livrer tout entiers aux affaires de la Cité, invitant, par-là, à considérer le rôle fondamental du rire dans une telle entreprise. Dans un contexte de création normé, à la jonction d'ambitions diverses, il fallut également se confronter à la reconfiguration d'un pouvoir et d'une responsabilité, inhérents, certes, à toute production, mais qui advient, ici, dans une forme de perméabilité et de tension, entre

les impératifs d'une complaisance attendue, et d'une auctorialité à construire. Aussi, cette matière politique, constitutive du genre, doit-elle davantage être envisagée dans un faire du texte plutôt que dans son dire¹⁴.

Dès lors, notre approche vise à penser le genre au prisme de la complaisance et de la porosité qu'il exprime à différents niveaux. S'il échappe généralement aux histoires théâtrales, il s'agira d'intégrer ce corpus dans une modélisation générique et un panorama plus large en analysant l'ensemble des manifestations et des acteurs qui participent du phénomène et de ses effets. Il conviendra donc d'étudier les trajectoires et les aspects les plus singuliers de cet ensemble, inscrit dans un dispositif de divertissement débordé. Ainsi cet examen conduira à explorer la surface et les profondeurs d'un genre où la complaisance et la porosité se révèlent tout à la fois conséquence et principe d'écriture et de jeu.

Dans une première partie, nous nous attacherons à explorer la trajectoire de la formule dramatique afin de justifier l'unité générique de ce théâtre, en considérant, en premier lieu, les caractéristiques formelles et les fondements théoriques sur lesquels il repose. Ce faisant, nous reviendrons sur les apports de la *Propalladia*, tant sur le plan scénique que théorique, pour envisager la formation d'un genre qui oscille entre conformité et variation. Au-delà de pratiques formelles, nous tâcherons d'interroger les œuvres réunies à partir des pratiques scripturaires et scéniques dont elles relèvent. Enfin, de la genèse des pièces au déclin du genre, nous analyserons le traitement singulier qui fut réservé à une bonne part de ce corpus afin de mettre au jour comment la récurrence générique traduit tout à la fois une forme de complaisance poétique et de subversion politique.

À la poursuite de la complaisance, la seconde partie sera consacrée à l'exploration de ses différentes manifestations au travers de la mise au jour des différents sous-ensembles qui composent le théâtre profane et urbain représentable. Partant des formes les plus évidentes qu'elle revêt dans son rapport au contexte de production et de représentation, nous nous attacherons à examiner les modalités d'un théâtre de circonstance politique à visée encomiastique. La délimitation de ce premier modèle permettra d'envisager sa singularité à l'échelle de l'ensemble du corpus et vis-à-vis des classifications généralement admises. Il s'agira alors d'envisager le cas du théâtre amoureux d'empreinte célestinesque, en ce qu'il dessine un autre archétype dramatique. Par-delà ses modalités scéniques, ces

¹⁴ J. L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, G. Lane (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1991.

œuvres témoignent d'un rapport distinct à la complaisance, resémantisé à la lumière d'un principe d'écriture fondé sur la récurrence et l'écart. Si la labilité s'affirme comme un élément caractéristique d'un genre mouvant et diffracté, il reviendra finalement d'approcher les confins de ce théâtre en repartant de la catégorisation originelle que propose Torres Naharro. Par la confrontation à des œuvres qui échappent aux tentatives de classifications, il conviendra alors d'embrasser la singularité de ce corpus par le débordement générique qu'il exhibe.

Finalement, nous tenterons de déterminer les contours de l'expérience dramatique offerts par ce genre afin de penser la capacité de ce théâtre à se saisir du politique et à l'exprimer au détour du comique. En cela, si la complaisance implique une forme de conformité idéologique, il conviendra d'en examiner la nature et les manifestations. Ainsi, nous interrogerons la façon dont les *comedias a fantasía*, entre subversion et complaisance, mettent en scène des intrigues qui peuvent être appréhendées au prisme du politique, notamment depuis leur construction satirique et axiologique. Si le rire apparaît comme un outil privilégié de la politicité de ce théâtre, un dernier temps sera consacré à l'étude de ses implications. À la lumière d'une ambivalence intrinsèque, entre inoffensivité et châtement, nous explorerons le mode de communication et de jeu induit avec ses récepteurs.

**Approche historiographique et
critique du théâtre profane et urbain
du premier XVI^e siècle**

État de la question

I. Vers un premier théâtre profane et urbain

La production dramatique du premier XVI^e siècle est longtemps restée un des points aveugles des études théâtrales espagnoles. Si d'aucuns reconnaissent qu'elle constitue un jalon essentiel à l'élaboration du théâtre du Siècle d'or, pendant longtemps, ce n'est qu'à cette seule raison qu'elle fut mentionnée dans les histoires du théâtre espagnol et, la plupart du temps, en ne renvoyant qu'à quelques « grands » dramaturges de cette période. Néanmoins, si ces œuvres ont longtemps été laissées à la marge du canon dramatique, l'appréhension de ce corpus théâtral a souvent été menée à partir des critères esthétiques et critiques appliqués propres à des productions plus tardives, en particulier celles du XVII^e siècle. À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, un tournant s'opère dans l'appréhension critique de cette production. Il témoigne d'un intérêt renouvelé pour ce théâtre qui se manifeste à la fois sur le plan critique et théorique et éditorial ou scénique. La qualité et le nombre de travaux augmentent mais des aspects restent à approfondir. L'exploration des lignes de force et la division de ce corpus dramatique en sous-ensembles continue de faire défaut. Il s'agit, par-là, de parvenir à une meilleure compréhension de la singularité et des évolutions paradigmatiques du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle. Il convient d'aborder ce répertoire en regard avec un contexte de production et de réception qui dépasse le champ strictement dramatique.

Nous nous proposons de revenir sur les travaux qui, depuis le XIX^e siècle, ont conduit à l'identification et à la circonscription d'un premier théâtre espagnol et ont permis de mettre au jour l'existence d'un modèle dramatique cohérent, à partir de *La Propalladia* et jusqu'à son apparition dans l'Index de l'inquisiteur Fernando de Valdés en 1559.

1.1. Construction et délimitation du corpus dramatique espagnol du premier XVI^e siècle

Engagés dans une étude historique des origines du théâtre espagnol ou, plus généralement, du canon littéraire espagnol, des critiques tels que L. Fernández de Moratín¹⁵, F. Martínez de la Rosa¹⁶ ou encore M. Menéndez Pelayo¹⁷ ont porté leur attention vers la production dramatique des XVI^e et XVII^e siècles. Ces travaux majeurs pour la configuration d'une histoire littéraire espagnole proposent un parcours chronologique à l'intérieur du répertoire théâtral. Nécessairement dépendants des textes exhumés, ils ont contribué à révéler l'existence d'un pan dramatique, aussi singulier que disparate, d'abord caractérisé comme un théâtre « *pre-lopista* ».

Cette catégorisation qui perdura jusqu'à la moitié du XX^e siècle considère le premier théâtre espagnol comme une phase préparatoire au théâtre baroque et exprime la perspective évolutionniste adoptée. Se dessine alors, dans ces ouvrages, une histoire littéraire en médaillon, celle des grands noms. L'analyse se borne le plus souvent à un bref passage en revue de quelques pièces et auteurs de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle ; ceux-ci cédant rapidement la place à Lope de Rueda ou à Joan de Timoneda. Mais même ces derniers se voient éclipsés par l'œuvre et la figure colossale du *Fénix*. Le qualificatif « *pre-lopista* » interroge cependant. Au-delà d'une linéarité chronologique ou d'une vision téléologique, son emploi trahit, peut-être, l'intuition de quelques concordances poétiques entre deux époques.

Aux « origines du théâtre espagnol », ainsi que L. Fernández de Moratín les étudie dans son « *Discurso histórico* », il n'y a guère d'œuvres de la première moitié du XVI^e siècle qui trouvent grâce aux yeux du critique et méritent d'être mentionnées. Parmi les pièces antérieures à Lope de Vega, les quelques rares auteurs « *distinguidos* » sont principalement Juan del Encina, Bartolomé de Torres Naharro et Cristóbal de Castillejo. Si la mention de leur nom peut exprimer l'importance et la qualité de l'œuvre de ces dramaturges, les commentaires du réformateur néo-classique du théâtre espagnol sont toujours résolument sévères à l'égard des pièces dites « primitives ». Car, en fin de compte, il ressort de la lecture de l'ouvrage que c'est le genre dramatique tout entier qui, jusqu'aux années 1540, apparaît corrompu. À cette époque, écrit-il, l'Espagne ne parvint pas à réunir les conditions propices à la popularisation et au développement de l'art dramatique. Entre autres circonstances, il pointe, sur le plan littéraire, l'influence des romans de chevalerie et leur façon de modeler l'horizon d'attente du public naissant. D'autre part, pour avancer que la dramaturgie

¹⁵ L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Obras de Leandro Fernández de Moratín, dadas a luz por la Real Academia de la Historia.*, Madrid, Aguado, Impresor de Cámara de S. M. y de las Real Casa, 1830, vol. 2/4.

¹⁶ F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Fr. Martínez de la Rosa: Obras completas*, [1827], Baudry, Paris, 1845 (1e ed.).

¹⁷ M. MENÉNDEZ Y PELAYO et A. BONILLA Y SAN MARTÍN, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Ballière é hijos, 1905.

espagnole ne put trouver, dans la première moitié du XVI^e siècle, les circonstances favorables à son progrès, Moratín renvoie à des éléments contextuels, en particulier le rôle de la cour de Charles Quint, son caractère itinérant et son personnel majoritairement flamand. En définitive, le « *Discurso histórico* » ne réserve qu'un espace réduit à un nombre limité de dramaturges. Outre quelques délimitations génériques qui épousent les contours de certaines tragédies, réécritures latines ou *novelas dramáticas*, l'ouvrage de Moratín ne dégage pas véritablement de critères esthétiques à même d'ordonner cette production dramatique.

De façon analogue, F. Martínez de la Rosa¹⁸ entreprend de remonter aux origines du théâtre espagnol. Après avoir consacré une partie à la tragédie, il dédie une section de sa *Poética* à l'histoire de la *comedia* et, plus particulièrement, à Juan del Encina et Bartolomé de Torres Naharro. En réalité, la place accordée à ces deux dramaturges repose principalement sur les traces documentaires de représentations scéniques de l'œuvre de Juan del Encina, de même que les forts soupçons à l'égard de mises en scène de la *Propalladia*. À la différence de *La Célestine* et de ses continuations, « *novelas en diálogo* » dont il rejette à la fois le caractère dramatique ainsi que leur composition en vue d'une représentation, le critique reconnaît aux œuvres des deux dramaturges un statut pleinement théâtral. La délimitation du genre repose, ainsi, nécessairement sur la représentation ou le potentiel dramaturgique des pièces. En outre, dans le cas de la *Propalladia*, le « *Probemio* », en tant que discours réflexif sur la pratique du dramaturge, suscite l'intérêt du critique pour ce qu'il lui permet d'éclairer les pratiques du XVII^e siècle. Dans ce cheminement chronologique voué à mettre en lumière la *Comedia Nueva*, l'auteur ne manque cependant pas de faire un sort aux conditions de circulation spécifiques à ces œuvres et à leurs conséquences :

Las composiciones de Juan de la Encina se representaron en el palacio real o en casa de unos grandes: pero no parece que se representasen en ningún teatro público, ni que por lo tanto pudiesen hacerse populares; las comedias de Torres Naharro se representaron en Roma, imprimieron en Nápoles, y si bien llegaron a España y se imprimieron en Sevilla (en la imprenta de Cromberger, año 1520), fueron prohibidas inmediatamente por la inquisición. Esta sola circunstancia atrasó por espacio de medio siglo nuestra dramática¹⁹.

De cet examen, ressort un double constat : d'une part l'absence de théâtre populaire au cours du premier XVI^e siècle et, d'une autre, la mise à l'Index inquisitorial de 1559 de la *Propalladia*. Ces deux circonstances auraient ainsi conduit à la disparition de cette production dramatique et entravé le développement dramatique en Espagne jusqu'à l'avènement du théâtre baroque. Si ces conclusions quant aux effets de la censure inquisitoriale furent abondamment reprises, dans les travaux d'A. F.

¹⁸ F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Fr. Martínez de la Rosa, op. cit.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 165.

von Schack²⁰ et de F. Wolf²¹ notamment, elles ont par la suite été nuancées par la critique, nous y reviendrons.

L'étude de Martínez de la Rosa tend donc à intégrer cet échantillon de la production théâtrale naissante dans un contexte historique plus large que ne l'avait fait Moratín et les questions de la représentation et de l'espace scénique deviennent des coordonnées fondamentales dans l'élaboration de sa *Poética*. Son approche du théâtre espagnol interroge également le contexte de production et son influence sur la création même, et ouvre la voie à une analyse et un recensement plus précis des pièces. Toutefois, à la fin de la première moitié du XIX^e siècle, l'histoire du théâtre espagnol avant Lope de Rueda demeure, pour l'essentiel, à écrire. Ce théâtre apparaît bien souvent comme un ensemble mal identifié, déconsidéré et qui n'est abordé qu'à travers de brèves mentions à Encina ou Torres Naharro, que l'on ne considère alors que respectivement aux catégories – esthétiques notamment – forgées par la production dramatique du XVII^e siècle.

Les travaux de la seconde moitié du XIX^e siècle ont contribué à étoffer le répertoire dramatique espagnol grâce à différentes entreprises de recensement des manuscrits, des éditions, des auteurs et des acteurs. Ainsi, aux côtés des apports de R. de Mesonero Romanos²² sur les dramaturges contemporains ou postérieurs à Lope de Vega, le *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* de C. A. de la Barrera y Leirado²³, publié en 1860, révèle un ensemble d'œuvres et de dramaturges du XVI^e siècle bien plus riche et varié que ne le laissaient entrevoir les travaux antérieurs. Ces inventaires ont alors rendu possible une meilleure appréhension de cette étape de la construction dramatique espagnole en fixant un corpus stable. Il ne fut véritablement remanié qu'à la fin du XX^e siècle, d'abord grâce au catalogue de M. Bermejo Giner²⁴, et, plus récemment dans le cadre du projet « *Catalogación y bibliografía crítica del teatro español del siglo XVI, Bib TeaXVI PB92-1058* », dirigé M. de los Reyes Peña et R. Serrano Deza.

²⁰ A. F. von SCHACK, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, M. Tello, 1887.

²¹ F. WOLF, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, A. Asher & Company, 1859

²² R. de MESONERO ROMANOS, « Catálogo cronológico de los autores dramáticos y alfabético de las comedias de cada uno. Parte primera. Desde Lope de Vega a Calderón (1588-1635) », dans *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Rivadeneyra, Madrid, 1858, p. XLI-LV ; R. de MESONERO ROMANOS, « Catálogo cronológico de los autores dramáticos y alfabético de las comedias de cada uno. Parte segunda. Desde Cañizares a Calderón (1635-1740) », dans *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1858, p. XXXVII-LIII.

²³ C. A. de la BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.

²⁴ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1996.

Parmi les ouvrages majeurs qui examinent ce panorama dramatique, il convient de citer l'*Historia de la literatura y del arte dramático en España* du comte von Schack²⁵. L'auteur met notamment à l'honneur la *Propalladia* qu'il considère comme l'œuvre la plus importante de la première moitié du XVI^e siècle. Il va alors jusqu'à envisager que ses pièces furent jouées en Espagne. Entre sa publication à Séville (1520) et sa mise à l'index (1559), l'œuvre de Naharro put attirer l'attention des compagnies d'acteurs, déjà présentes en Espagne au cours de la première moitié du XVI^e siècle, désireux d'enrichir leurs répertoires restreints d'œuvres de qualités. Au-delà des spéculations sur les mises en scène, le critique souligne le caractère modélique des *comedias a fantasía*, qu'il considère comme le prototype sur lequel se construisit la *comedia nueva*. À l'exception des vertus de la *Propalladia*, le critique juge cependant que l'Espagne de Charles Quint parvint à un art dramatique abouti. Sa justification rejoint en partie la thèse de L. Fernández de Moratín, affirmant que l'Espagne était encore bien trop instable et le territoire impérial trop morcelé.

Hormis cette influence tardive de la *Propalladia* sur le drame national, le critique détecte cependant la configuration d'une école dramatique structurée à la suite de Torres Naharro héritière de ses préceptes théoriques. La réception de cet héritage nécessitait d'être définie mais, parmi les dramaturges « de second ordre » qui composèrent cette tradition, il cite Jaime de Huete, Agustín Ortiz ainsi que l'auteur anonyme de la *comedia Serafina*, parue à Valence en 1521. Quoique l'auteur reconnaisse que ces pièces, destinées à la représentation, durent faire partie d'un ensemble bien plus important que les rares témoignages textuels conservés, il lui semble peu probable qu'elles parvinrent à rivaliser avec l'œuvre modèle²⁶.

L'ouvrage du comte von Schack offre ainsi un examen plus approfondi de la production de Torres Naharro qui vise à l'inscrire dans un panorama théâtral élargi. À partir de l'étude de la *Propalladia*, il parvient à repérer, quoiqu'encore de façon superficielle, un pan singulier de la production dramatique du premier XVI^e siècle qui se construit autour d'elle.

1.2. D'une diversification des approches à l'identification et au questionnement d'une école naharresque

Parmi les contributions déterminantes dans la délimitation d'un sous-ensemble dramatique institué à partir de Torres Naharro, les apports de Menéndez Pelayo sont décisifs. L'œuvre de Torres Naharro ne constitue pourtant jamais l'objet d'étude principal du critique et n'apparaît que de façon marginale dans ses travaux. En effet, il consacre, avant tout, d'importantes monographies

²⁵ A. F. von SCHACK, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, op. cit.

²⁶ « sería [...] extraño [...] que solo las peores se hubiesen conservado » (A. F. von SCHACK, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, op. cit., chap. VII).

à la *Célestine* et sa descendance littéraire²⁷. Ces travaux ouvrirent la voie à un ensemble d'études majeures comme celles de Pierre Heugas²⁸, de M. R. Lida de Malkiel²⁹, de M. Bataillon³⁰, de M. Criado del Val³¹ ou plus récemment de K. Whinnom³², de C. Baranda³³, et d'A. Vian Herrero³⁴. Néanmoins, les divers travaux de M. Menéndez Pelayo contribuèrent à élargir considérablement le champ d'appréhension de la *Propalladia*, avant tout quant au repérage des sources littéraires sur lesquelles l'œuvre modèle se construit.

*Orígenes de la novela*³⁵ et *Estudios sobre el teatro anterior a Lope de Vega*³⁶ inaugurent ainsi la mise au jour des relations, explicites ou plus diffuses, entre la *Tragicomédie* originale et les œuvres postérieures. Ces deux ouvrages ont, par conséquent, permis d'affiner, en particulier sur le plan formel, la délimitation de différents sous-ensembles (continuations, imitations, genre, cycle, descendance). En dépassant la seule considération du critère scénique en tant qu'aspect essentiellement constitutif du genre dramatique, Menéndez Pelayo propose une lecture du théâtre du premier XVI^e siècle à la lumière de *La Célestine*. Une telle approche conduit à mieux cerner et tracer les contours du théâtre profane et urbain. Il signale, aux origines de la *Comedia Nueva*, le rôle essentiel de la comédie urbaine qui avait vu le jour au début du siècle, parallèlement au théâtre pastoral de Juan del Encina. Ainsi se déploie un ensemble d'œuvres qui se situent à la croisée de la *Tragicomédie* et de la *Propalladia*, nourries par l'« *influjo secundario del teatro latino, ya en su original, ya en las traducciones que comenzaban a hacer circular los humanistas; y el de las comedias italianas, cada vez más conocidas en España*³⁷ ». L'étude des modulations de l'influence célestinesque permet alors de situer le déclin de cet ensemble dramatique vers le milieu du XVI^e siècle, lorsque

[c]ambió el gusto [...]: triunfó la comedia italiana, nacionalizada por Lope de Rueda, Timoneda, Sepúlveda y Alonso de la Vega; triunfó la prosa en el teatro, y con ella la imitación formal de la

²⁷ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, « Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope », 1942.

²⁸ P. HEUGAS, « *La Célestine* » et sa descendance directe, Bordeaux, Bière, 1973.

²⁹ M. R. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, Editorial Universitaria, 1962.

³⁰ M. BATAILLON, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, M. Didier, 1961.

³¹ F. de ROJAS, *Las Celestinas*, M. Criado de Val (éd.), Barcelone, Planeta, 1976.

³² K. WHINNOM, « El género celestinesco: origen y desarrollo », dans V. García de la Concha (éd.), *Literatura en la época del Emperador*, Salamanque, Universidad de Salamanca, 1988, p. 119-130.

³³ C. BARANDA, « De "Celestinas": Problemas Metodológicos », *Celestinesca*, vol. 16, n° 2, 1992, p. 3-32.

³⁴ C. BARANDA LETURIO et A. VIAN HERRERO (éd.), *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Madrid, Inst. Univ. Menéndez Pidal, Univ. Complutense de Madrid, 2007.

³⁵ M. MENÉNDEZ Y PELAYO et A. BONILLA Y SAN MARTÍN, *Orígenes de la novela*, op. cit.

³⁶ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, « Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope », op. cit.

³⁷ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la Novela*, E. Sánchez Reyes (éd.), Santander, Aldus, 1943, vol. 3-Cuentos y novelas cortas. La Celestina/4, p. 372-373.

*Celestina, que hasta entonces sólo por su materia y argumento, personajes y situaciones había influido en las obras representables*³⁸.

Si cette production à cheval entre la *Célestine* et le théâtre naharresque en tant qu'ensemble cohérent ne fait pas l'objet d'une étude systématique par M. Menéndez Pelayo³⁹, le critique réactualise néanmoins l'examen de l'œuvre de Torres Naharro entrepris en pionnier par Moratín dans *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia : Estudio crítico*.

Ainsi, à l'aube du XX^e siècle, nous voyons se démarquer dans les études critiques deux écoles à l'intérieur de la création dramatique représentable du premier XVI^e siècle : d'une part, un ensemble pastoral, formé autour de Juan del Encina et, d'autre part, un théâtre construit avec Bartolomé de Torres Naharro et nourri de l'influence célestinesque.

Dans *Spanish drama before Lope de Vega*⁴⁰, J. P. W. Crawford propose d'appliquer de nouveaux critères à la production dramatique du premier XVI^e siècle. Son ouvrage s'articule autour de dramaturges figures (Juan del Encina, Lope de Rueda et Lope de Vega) qui constituent les jalons chronologiques du répertoire dramatique espagnol. Cependant, sur le plan de la circonscription du théâtre profane de cette époque, le critique combine, au-delà d'une détermination par école, des critères thématiques, génériques ou contextuels. Trois tendances auxquelles sont rattachées les pièces que nous avons réunies se dégagent alors : les « *Pastoral and festival plays* », les « *Romantic Comedy and the Comedy of manners* » et les « *Italianate Comedy* ». De plus, dans « *Early Spanish Wedding Play*⁴¹ » Crawford accordait déjà une importance majeure à la reconstitution du contexte de représentation du théâtre du premier XVI^e siècle. Dans cet article, le corpus étudié mêle à la fois les églogues de Juan del Encina ou de Lucas Fernández aux *comedias* de Gil Vicente, d'Agustín Ortiz ou de Jaime de Huete. L'unité repose sur la mise en scène de la thématique amoureuse ou la célébration fictive d'un mariage dans l'intrigue. Ainsi, par analogie au phénomène théâtral français et anglais, le critique affirme alors qu'elles durent être représentées à l'occasion de cérémonies nuptiales.

Au-delà des intrigues, de l'agencement interne des pièces ou du contexte de représentation, la question de l'espace et de la scène apparaît également comme un critère d'étude pertinent pour mieux saisir les spécificités de la première production dramatique espagnole.

³⁸ *Ibid.*, p. 444.

³⁹ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia : Estudio crítico*, Librería de los Bibliófilos, Madrid, 1900.

⁴⁰ J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1937.

⁴¹ J. P. W. CRAWFORD, « *Early Spanish Wedding Plays* », *Romanic Review*, XII, 1921, p. 370-384.

En 1935, W. T. Shoemaker⁴² aborde notamment les procédés scénographiques de ce théâtre. La même année, R. Boal Williams⁴³, porte son attention sur les données spatio-temporelles contenues dans les textes mêmes afin de déduire un modèle de représentation scénique. Des caractéristiques nouvelles pour saisir la formule *naharresque* se dégagent alors de l'application de cette méthodologie aux pièces de la *Propalladia* :

Numerous references in the plays show that the stage of Torres Naharro represents a fixed spot which is regarded as the scene throughout the entire play (rarely scenes have no indication of place, but these do not require logically a different setting from the rest of the play; the intention of the author to keep within a single setting is scarcely open to question); that it is characteristically an outdoor place with doors and windows opening on the scene to represent the dwellings of the various persons concerned in the action; that the characters either meet by chance in the street, are summoned from the houses for interviews, or are addressed through a window (as is especially true in the case of women) ; and that the time is a unit, although the author is not greatly concerned with the exact limit of twenty-four hours. The time of action may be consecutive or may be interrupted by one or more nights. In no case does a considerable lapse of time occur. The jornada is occasionally the part of the action which corresponds to a single day⁴⁴.

À partir de ses conclusions qui tendent à approcher une singularité dramaturgique de l'écriture théâtrale de Torres Naharro, R. B. Williams opte pour la délimitation de deux époques dramatiques marquées par l'influence, à des degrés divers de l'héritage dramatique de la *Propalladia*. Les premiers épigones, d'une part, Agustín Ortiz, Jaime de Huete, Francisco de las Natas et Bartolomé Palau, recourent à une conception de l'espace dramatique similaire au modèle *naharresque*. Les écarts se situent essentiellement à la marge⁴⁵ et contribuent à enrichir l'ensemble des espaces domestique ou urbain plus qu'à les dépasser. Un ensemble d'œuvres plus tardives apparaît d'autre part. Parmi celles-ci, le critique cite indistinctement des comédies urbaines et pastorales : *l'Auto de Clarindo, la Comedia Florisea, la Farsa a manera de Tragedia, la Comedia Grassandora, La tragedia de los amores de Eneas y de la Reina Dido, Farsa de la Costanza, Farsa de la Custodia del hombre*. L'influence de la *Propalladia* sur le plan spatial et temporel s'y révèle de façon plus diffuse et ces œuvres semblent s'émanciper du canon qui s'était forgé à partir de l'œuvre de Torres Naharro. Une autre étape s'ouvre, enfin, « *some years after the middle of the sixteenth century, [when] the practice became general of leaving the scene vacant to indicate changes in time and place⁴⁶* » et marque alors la clôture de l'influence naharresque.

⁴² W. H. SHOEMAKER, *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*, Princeton, University Press, 1935.

⁴³ R. B. WILLIAMS, *The staging of plays in the Spanish peninsula prior to 1555*, Iowa, University of Iowa, 1935.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁵ Parmi les reprises : les rues et les jardins adjacents aux habitations. Les écarts relèvent moins de l'enrichissement du répertoire spatial que d'un enrichissement (multiplication du nombre de maisons, de fenêtres et de portes). *Ibid.*, p. 116.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 139.

Peut-on cependant parler d'une école naharresque et quelle réalité recouvrerait-elle ? C'est sur cette question que se penche J.E. Gillet dès 1930 dans « *Torres Naharro and the Spanish drama of the Sixteenth century*⁴⁷ ». Il signale que l'influence de la *Propalladia* sur la production dramatique espagnole immédiatement postérieure à Torres Naharro reste à mesurer, notamment quant aux modalités selon lesquelles elle se manifesta.

Contrairement à ce qu'affirmait A. F. von Schack, rien ne semble indiquer, selon J. E. Gillet, que les *comedias* de l'Estrémadurien furent représentées en Espagne. Le critique reconnaît bien que « *It is hard to believe [...] that the dramatic output of the earliest years of the sixteenth century was not destined for production in the usual sense*⁴⁸ », néanmoins seuls de rares documents témoignent d'éventuelles mises en scènes théâtrales sur le territoire espagnol pour la période du premier XVI^e siècle. Ainsi, si le nombre de rééditions successives de la *Propalladia* atteste la popularité de l'œuvre⁴⁹, la circulation textuelle dut être le canal de diffusion privilégié. La fortune éditoriale de l'œuvre de Torres Naharro justifie d'inventorier l'influence de la *Propalladia* sur les dramaturges du premier XVI^e siècle⁵⁰. On a peu de traces des liens qu'il a entretenus avec ses contemporains, Juan del Encina et Lucas Fernández. En outre, elles sont souvent ambiguës et reposent surtout sur l'observation qu'ils utilisent également l'*introito*. Si dans le cas de Juan del Encina l'influence put être réciproque⁵¹, Gil Vicente apparaît quant à lui comme un disciple de Naharro : la chronologie de ses pièces indique de façon plus nette le rôle direct de la *Propalladia* quant au recours à l'*introito* ou à la construction métrique.

L'examen de la production des dramaturges postérieurs (qu'il complète et élargit dans un article paru en 1937⁵²) assure, à partir de similitudes thématiques ou techniques⁵³, l'importance que connut la *Propalladia*. Si jusqu'à Timoneda les références naharresques sont nombreuses, l'intertextualité se réfère surtout aux pièces les plus imprimées, principalement la *comedia Aquilana* ou porte sur des reprises des *introitos* des *comedias a fantasía*. De plus, alors que quelques éléments du *Diálogo del Nacimiento* sont fréquemment repris dans la production postérieure, la *Comedia Calamita* et les *comedias a noticia* connurent, quant à elle, une postérité littéraire moindre.

⁴⁷ J. E. GILLET, « Torres Naharro and the Spanish drama of the Sixteenth Century », dans *Estudios Eruditos in Memoriam de A. Bonilla y San Martín*, Madrid, 1930, vol. II, p. 437-468.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 438-439.

⁴⁹ L'auteur indique qu'à l'exception de *La Célestine*, « *Torres Naharro's popularity has exceeded that of many other sixteenth century dramatist.* » (*Ibid.*, p. 441).

⁵⁰ L'examen porte sur Diego de Ávila, le Bachiller de la Pradilla, Vasco Díaz Tanco de Fregenal, Miguel de Carvajal, Esteban Martín, Diego de Negeruela, Agustín Ortiz, Diego Sánchez de Badajoz, Juan de París, Andrés Prado, Juan Pastor, Sebastián Fernández, Sebastián de Horozco, Francisco de las Natas, Jaime de Huete, Francisco de Avendaño.

⁵¹ « *It is not unlikely that Torres Naharro may have known and followed, e. g. in his Trofea, the practice of Vicente, a master of allegorical pièces de circonstance and his debt to Vicente in this respect may be more specific than has so far appeared* » (J. E. GILLET, « Torres Naharro and the Spanish drama of the Sixteenth Century », *op. cit.*, p. 450-451).

⁵² J. E. GILLET, « Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century: II », *Hispanic Review*, vol. 5, n° 3, 1937, p. 193-207.

⁵³ Parmi les éléments auxquels il recourt apparaissent notamment les titres, la division en *jornadas* ou actes, la métrique, l'utilisation du plurilinguisme.

Le critique revient sur la paternité de certaines innovations généralement attribuées à Torres Naharro – les jeux des bergers, les *pullas* ou encore les incantations – est parfois ambiguë et montre que les échos de la *Propalladia* dans le théâtre du premier XVI^e siècle se mêle souvent à ceux de Juan del Encina et de la *Célestine*. Néanmoins, l'influence naharresque, qu'elle soit directe ou indirecte, paraît omniprésente.

En définitive, l'examen de J. E. Gillet ne délimite pas véritablement une école ou une formule naharresque dont il spécifierait les singularités quoiqu'il présente le canevas de ce qui pourrait représenter un modèle dramatique :

there would appear a swearing, half-defiant rustic, boasting of his singing, his prowess in sports and his success with the wenches. There would be a typical argumento, which the yokel remembers with difficulty; perhaps there would be a garden-scene, a ghost to be exorcized, sententious old men, parodies, riddles, pullas, games, scraps of comic missal-Latin, and some bits of foreign speech. To be sure there would be elements from Encina and the Celestina a suggestion of still unknown Italian sources, but also perhaps a Naharresque title, a division into five jornadas, verso de pie quebrado and, what is far more important, a touch of the romantic atmosphere of the "comedia a fantaiia" or the close realistic observation of the "comedia a noticia"⁵⁴.

Il atteste cependant l'importance et l'influence de l'œuvre de Torres Naharro, écrasante même de son point de vue, en comparaison avec les œuvres, considérées mineures, de ses épigones. Ainsi, conclut-il en 1937 :

his influence was amazingly wide, but from a literary point of view, less important than this would indicate. Torres Naharro's misfortune was to have no gifted followers. Had his principles been understood and his example followed with any success, a solid tradition might have established a visible connection between the Himenea and the first plays of Lope de Vega. Or again, had Torres Naharro lived and written in the time of Rueda, he would no doubt have been considered as the originator, almost the causa causans, and not merely the prophet, of the Spanish comedia⁵⁵.

En même temps que J. E. Gillet entreprend ses premiers travaux autour de la production dramatique du premier XVI^e siècle, les dramaturges dits mineurs connaissent un intérêt nouveau et quelques pièces font l'objet d'études et d'éditions critiques⁵⁶. La critique s'intéresse particulièrement

⁵⁴ J. E. GILLET, « Torres Naharro and the Spanish drama of the Sixteenth Century », *op. cit.*, p. 467.

⁵⁵ J. E. GILLET, « Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century », *op. cit.*, p. 206.

⁵⁶ À propos du corpus que nous avons réuni, apparaissent, notamment au cours de cette période, les textes suivants : B. PALAU, « Farsa llamada Salamantina », *Bulletin hispanique*, vol. 2, n° 4, 1900, p. 237-304 ; R. E. HOUSE, « The "Comedia Radiana" of Agustín Ortiz », *Modern Philology*, vol. 7, n° 4, avril 1910, p. 507-556 ; J. RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, « Comedia Florisea », *Bulletin Hispanique*, n° 27, 1912 ; J. E. GILLET, « Une édition inconnue de la Propalladia de Torres Naharro », *Romanic Review*, XI, 1920, p. 26-36 ; M. ROMERA-NAVARRO, « Estudio de la Comedia Himenea de Torres Naharro », *Romanic Review*, 1921, p. 50-72 ; M. ROMERA-NAVARRO, « Observaciones sobre la "Comedia Tideia" », *Modern Philology*, vol. 19, n° 2, 1921, p. 187-198 ; J. E. GILLET, « The original version of Torres Naharro's Comedia Tinellaria », *Romanic Review*, XIV, 1923, p. 265-275 ; J. P. W. CRAWFORD, « Two Notes on the Plays of Torres Naharro », *Hispanic Review*, vol. 5, n° 1, 1937, p. 76-78 ; R. L. GRISMER, « Another Reminiscence of Plautus in the Comedias of Torres Naharro », *Hispanic Review*, vol. 8, n° 1, 1940, p. 57-58 ; T. PICKERING, « A Note on the Comedia Serafina and El Conde Alarcos », *Modern Language Notes*, vol. 71, n° 2, 1956, p. 109-114.

aux sources et influences de ce théâtre, aux influences qu'il subit⁵⁷, au langage⁵⁸, ou encore à la biographie⁵⁹ des auteurs. Cependant, l'appréhension générale des textes et des auteurs demeure monographique ou s'inscrit dans une dimension perspectiviste qui ne parvient pas véritablement à faire dialoguer entre elles les pièces conservées⁶⁰. L'histoire du théâtre espagnol de la première moitié du XVI^e siècle demeure celle des *grands* auteurs, Torres Naharro et Juan del Encina⁶¹ avant tout, et même si de nouveaux critères d'analyse élargissent le panorama dramatique espagnol, rien ne permet de délimiter un modèle profane et urbain.

1.3. Cristallisation des études autour de la figure de Torres Naharro

Pour le corpus que nous avons réuni, c'est donc Torres Naharro qui attire l'attention de la critique du milieu du XX^e siècle jusqu'aux années 1970. En effet, l'étude de la *Propalladia* et de son auteur prend un nouveau tour entre les années 1943 et 1961, lorsque paraissent les trois premiers volumes de *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*⁶² de J. E. Gillet, complétés par un quatrième tome, posthume, édité par O. H. Green⁶³.

Les premiers tomes renouvellent considérablement l'édition textuelle de l'œuvre poétique et dramatique de Torres Naharro et confrontant les différentes éditions des textes publiées en Espagne, en Italie et en Flandres. Le troisième tome offre quant à lui un riche recueil de notes qui élucident déjà bon nombre de difficultés que présente l'écriture de Torres Naharro. L'analyse proprement dite de l'œuvre, laissée inachevée par son auteur, fait l'objet d'un quatrième volume de grande valeur puisqu'il propose un apport inédit à l'étude de la *Propalladia* et de la production dramatique du premier XVI^e siècle et ouvre de nombreuses pistes qui seront poursuivies par la critique postérieure.

⁵⁷ J. P. W. CRAWFORD, « A Note on the Comedia Calamita of Torres Naharro », *Modern Language Notes*, vol. 36, n° 1, 1921, p. 15-17 ; P. MAZZEI, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Lucques, Amedei, 1922 ; A. LENZ, « Torres Naharro et Plaute », *Revue Hispanique*, LVII, 1923, p. 99-107 ; R. L. GRISMER, « Another Reminiscence of Plautus in the Comedias of Torres Naharro », *op. cit.* ; R. L. GRISMER, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, *op. cit.*

⁵⁸ E. SEGURA COVARSI, « Aportaciones al Estudio del Lenguaje de Torres Naharro », *Revista de estudios extremeños*, vol. 18, n° 2, Centro de Estudios Extremeños, 1944, p. 211-241, H. CORBATÓ, « El Valenciano en la "Propalladia" de Torres Naharro », *Romance Philology*, vol. 3, n° 4, 1950, p. 262-270 ; P. A. de LEGARDA, « Primera frase vasca impresa conocida en Torres Naharro, 1513 », *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, vol. 7, n° 1, 1^{er} janvier 1951 (en ligne : <https://www.rsbap.org/ojs/index.php/boletin/article/view/2371> ; consulté le 3 mai 2023).

⁵⁹ J. E. GILLET, « The Date of Torres Naharro's Death », *Hispanic Review*, vol. 4, n° 1, 1936, p. 41-46.

⁶⁰ On retrouve par exemple dans l'ouvrage de R. L. GRISMER, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega: together with chapters on the dramatic technique of Plautus and the revival of Plautus in Italy*, New York, Hispanic institute in the United States, 1944, un passage en revue de l'influence du théâtre latine chez del Encina, Lucas Fernández, Sánchez de Badajoz, Torres Naharro, Rueda et Timoneda en les considérant chacun de façon indépendante.

⁶¹ G. CIROT, « Le théâtre religieux d'Encina », *Bulletin hispanique*, vol. 43, n° 1, 1941, p. 5-35.

⁶² B. de TORRES NAHARRO, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, J. E. Gillet (éd.), Bryn Mawr, 1944, 3 vol.

⁶³ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, O. H. Green (éd.), Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1961.

Le quatrième tome de *Propalladia and other works* constitue, en effet, une contribution de premier ordre dans la mesure où l'auteur, pour reprendre les termes de M. Bataillon, propose une lecture de l'œuvre qui entend l'inscrire « dans un vaste panorama d'histoire culturelle⁶⁴ ». Ainsi, les deux premières parties (« The Past » et « The Renaissance ») permettent de mettre en lumière la coexistence de différentes traditions thématiques. Le critique montre que la *Propalladia* revêt à la fois de caractéristiques propres au Moyen-Âge et à la Renaissance, tout en conservant un fond plus universel, que l'auteur définit comme « primitif ». Si les critères choisis pour distinguer les aspects primitifs, médiévaux ou renaissants ont été réévalués par la suite, l'auteur parvient à saisir la complexité de l'écriture dramatique de Torres Naharro et à la replacer dans un contexte large qui permet de dépasser les « dichotomies » et les « querelles de frontières » traditionnellement admises, tel que le souligne notamment M. Bataillon⁶⁵.

Les conclusions de J. E. Gillet constituent la clé de voûte de son ouvrage qui se referme sur une troisième partie intitulée « *The man and the artist* ». Le critique revient sur la biographie de Torres Naharro⁶⁶ et propose une étude minutieuse des apports théoriques et techniques de l'ensemble de la *Propalladia*, afin de mieux apprécier les mécanismes dramaturgiques et artistiques propres à la formule dramatique. Ces apports sont complétés par l'étude détaillée de l'ensemble des pièces replacées dans leur chronologie et l'ouvrage se conclut sur un chapitre intitulé « Torres Naharro and the Spanish Drama ». Ainsi qu'il l'avait fait dans ses articles précédents, le critique continue de replacer le dramaturge dans un panorama dramatique large qui dépasse les limites chronologiques du premier XVI^e siècle et la volonté de saisir la portée de la *Propalladia* et son influence sur la dramaturgie baroque, celle de Lope de Vega en particulier.

II. Théâtre et censure

2.1. La *Propalladia* et l'Index de 1559

Si en regard avec les premiers écrits de J. E. Gillet, *Propalladia and other works* ne fait guère évoluer la question de la définition d'une école dramatique autour de Torres Naharro, cette étude constitue un apport considérable à l'appréhension des effets de la censure inquisitoriale sur l'évolution du théâtre espagnol. Cette question était déjà présente chez M. Menéndez Pelayo qui avait affirmé le

⁶⁴ M. BATAILLON, « Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet », *Romance Philology*, vol. 21, n° 2, 1967, p. 143.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ La biographie a par la suite été complétée notamment par J. LIHANI, « New Biographical Ideas on Bartolomé de Torres Naharro », *Hispania*, vol. 54, n° 4, 1971, p. 828-835 ou encore J. OLEZA SIMO, « En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro », dans A. Vilanova, J. M. Bricall et E. L. Rivers (éd.), *Un « Hombre de bien ». Saggi di lingue e letteratura iberiche in onore di Rinaldo Froldi Antonio Vilanova, Josep M.ª Bricall y Elías L. Rivers*, Edizioni dell'Orso, Alexandrie, 2004, p. 233-248.

caractère dérisoire de la mise à l'index de la *Propalladia*, nuançant ainsi la thèse de F. Martínez de la Rosa⁶⁷, largement reprise par la critique allemande de la fin du XIX^e siècle. :

Pero esta prohibición no estuvo en vigor más que trece años. Por lo mismo que la Inquisición sacaba toda su fuerza de la opinión popular, solía transigir con ella en todo lo que no tenía ni remotos visos de heterodoxia dogmática. Su conducta con el teatro lo prueba suficientemente. Llámese tolerancia o indiferencia, el resultado fue el mismo. El número de piezas prohibidas es tan exiguo, comparado con la riqueza total, que no pudo estorbar en manera alguna el desarrollo de la forma más nacional de nuestro arte literario⁶⁸.

M. Menéndez Pelayo soutenait ainsi qu'avant la publication de l'édition de la *Propalladia* expurgée par J. López de Velasco de 1573, les conséquences de la mise à l'index étaient d'autant plus marginales qu'outre la circulation clandestine de l'œuvre, de nombreux espagnols hors de la péninsule purent accéder librement à ces textes en Allemagne, Italie ou en Flandres⁶⁹. L'étude menée par Gillet permet notamment de réévaluer ces conclusions. À partir du recensement qu'il dresse des éditions de l'œuvre de Torres Naharro, l'auteur indique que « [t]here can be no doubt that the action of the Inquisition against all the editions but its own was effective⁷⁰ ». Cette efficacité apparaît notamment à la lumière des textes conservés, dont la plupart le furent hors de la Péninsule ibérique. De plus, si la diffusion de l'œuvre de Torres Naharro en Espagne, interrompue à partir de 1559, reprit à partir de 1573, ce ne fut qu'après un remaniement textuel opéré par Lopez de Velasco. Quoique l'étude des modifications apportées au texte original témoigne « a somewhat erratic tolerance, or perhaps indifference, in all non-dogmatic matters⁷¹ », cette édition, la seule en circulation en Espagne, supplanta l'original.

Par ailleurs, si la mise à l'index de la *Propalladia* ne marqua pas un point d'arrêt définitif à la diffusion de l'œuvre, sans doute témoigne-t-elle d'une intensification du contrôle de l'écrit, d'un virage pris par les censeurs dont l'intérêt se porta, dès lors, sur le genre dramatique. L'Inquisition moderne porta son attention sur les imprimés à partir de 1521, en raison notamment de la circulation des écrits luthériens. Dans un premier temps, la production dramatique espagnole fut

⁶⁷ F. M. de L. ROSA, *Fr. Martínez de la Rosa*, op. cit. 444. Parmi les travaux les plus récents sur ces thématiques nous renvoyons à M. ALBISSON, *Le livre en procès: les nouveaux enjeux de la censure inquisitoriale dans l'Espagne du XVII^e siècle*, Thèse de doctorat soutenue en 2020 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 2020 ; M. ALBISSON, « Una aproximación a la censura inquisitorial de la hagiografía en lengua vulgar: del Índice de Valdés (1559) al Índice de Zapata (1632) », *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, n° 2, 2020, p. 453-476 ; M. J. VEGA RAMOS, *Disenso y censura en el siglo XVI*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012 ; D. MONTES, V. LILLO et M. J. VEGA RAMOS (éd.), *Saberes inestables: estudios sobre expurgación y censura en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Iberoamericana, 2018 ; E. FOSALBA et M. J. VEGA RAMOS, *Textos castigados: la censura literaria en el siglo de oro*, Bern, Peter Lang, 2013.

⁶⁸ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia: Estudio crítico*, op. cit., p. 76.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁰ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, op. cit., liv. 1, p. 67.

⁷¹ *Ibid.*, p. 69.

comme le rappelle A. Márquez⁷², épargnée par son action. Néanmoins, quoiqu'aucune œuvre dramatique ne fut inscrite dans l'Index de 1551, J. E. Gillet soutient que le contrôle de la production dramatique s'inscrivait dans un processus plus long et qu'une hostilité, certainement diffuse, à l'égard des textes, était déjà présente avant 1559. Les archives du procès inquisitorial contre le sculpteur Etienne Jamet (1557-1558) indiquent, en effet, que la *Propalladia* constituait déjà un livre dangereux, voire à proscrire.

En somme, la publication de l'Index de 1559 constitue un outil pertinent dans la périodisation de la production dramatique espagnole et éclaire les changements de paradigmes en marche vers le milieu du XVI^e siècle. Par ailleurs, l'étude des relations entre la *Propalladia* et la censure inquisitoriale menée par J. E. Gillet interroge la chronologie du contrôle de la production dramatique espagnole et invite à explorer la question des effets directs de cette hostilité sur l'écriture et la pratique dramatique antérieures à 1559. Elle convie également à explorer le statut singulier de ce théâtre qui suscita une méfiance croissante.

2.2. Entre hétérodoxie et érasme : Torres Naharro et son œuvre dans le panorama idéologique et religieux du premier XVI^e siècle

2.1.1. Satire et réforme spirituelle

Depuis M. Menéndez Pelayo, la fortune éditoriale de ce théâtre, et particulièrement de l'œuvre de Torres Naharro, a conduit les critiques à examiner le statut paradoxal de ces œuvres. Les auteurs et leurs pièces, traditionnellement perçues comme vouées au divertissement, appelés à être perçus en regard avec les profonds bouleversements spirituels et idéologiques que connurent l'Espagne et l'Europe au même moment. Les deux voies principales de cette exploration destinée à intégrer le théâtre dans des courants réformateurs et critiques plus larges ont été l'étude du traitement inquisitorial réservé aux pièces et celles de la biographie des dramaturges.

M. Menéndez Pelayo s'est penché le premier sur la biographie de Torres Naharro qu'il mentionne dans le quatrième livre de son *Historia de los heterodoxos*⁷³. Au côté de Cristobal de Castillejo ou des continuateurs de *La Célestine*, l'Estrémadurien apparaît comme un écrivain satirique. Le critique décèle, en effet, dans ces œuvres, une indignation à l'égard des maux, des vices et des désordres de l'Église⁷⁴. Pourtant, pour le polygraphe, les débats qui occupèrent les

⁷² A. MÁRQUEZ, *Literatura e inquisición en España: (1478-1834)*, Madrid, Taurus, 1980.

⁷³ M. MENÉNDEZ Y PELAYO et al., *Historia de los heterodoxos españoles. Periodo de la Reconquista*, E. Sánchez Reyes et Consejo superior de investigaciones científicas (éd.), Madrid, CSIC, 1963.

⁷⁴ Il écrit également dans M. MENÉNDEZ Y PELAYO, « Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope », *op. cit.* : « Este género de sátira estaba en la atmósfera del tiempo, y más que una forma de emancipación del espíritu, era un recurso literario, que llegó a ser trivial hasta lo sumo. » (p.309).

réformateurs de l'Église ne contaminèrent pas la production dramatique. L'indignation qui se dévoile dans ce théâtre était généralement répandue et s'exprime de façon autrement plus faible que chez des auteurs tels que Juan de Padilla ou Fr. Francisco de Osuna⁷⁵. Au reste, pour M. Menéndez Pelayo, la *Propalladia* ne concernerait pas l'Espagne puisque son auteur écrivit en Italie, à propos de l'actualité romaine. Menéndez Pelayo énonce néanmoins ailleurs que

*Torres Nabarro no apuntaba a ningún blanco dogmático, a pesar de lo que dice de la simonía y de la venta de las indulgencias, tampoco ofrece duda, puesto que se trata de un lugar común, que Erasmo y otros habían explotado libremente, mucho antes que estallase la insurrección luterana*⁷⁶.

La place de *La Propalladia* semble donc se situer du côté de la littérature de divertissement, émancipé des débats qui agitèrent l'Église au même moment. Il en irait de même pour l'œuvre de Gil Vicente dont il étudie les extraits censurés par l'Inquisition. Contrairement à ce que défendait Theophilo Braga⁷⁷, M. Menéndez Pelayo soutient que la mise en scène de mauvais religieux ne permet pas d'affirmer que l'œuvre du Portugais s'inscrive dans le courant de la Réforme ni que l'auteur « *era enemigo del estado monástico y predicaba la secularización*⁷⁸ ». Si on retrouve une critique du clergé dans certaines pièces de Gil Vicente, il convient de ne pas oublier que « *cosas tanto o más graves se leen en cada paso en Lucas Fernández, en Torres Nabarro y en todos los autores de comedias, farsas y églogas de aquel entonces*⁷⁹ ».

Dès lors, comme dans le cas de l'Espagne, l'expression de l'anticléricisme et la critique des mœurs que le théâtre déploie ne semble pas véritablement faire du genre dramatique une courroie de transmission des idées réformatrices qui continuent de proliférer au début du XVI^e siècle en Europe. Au contraire, la satire dramatique répondrait davantage à une convention littéraire dont l'intention paraît peu féconde sur le plan idéologique et spirituel.

⁷⁵ M. MENÉNDEZ Y PELAYO *et al.*, *Historia de los heterodoxos españoles. Periodo de la Reconquista*, *op. cit.* p.309.

⁷⁶ M. Menéndez y Pelayo, « Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope », *op. cit.*, p. 308-309. Cette idée est néanmoins nuancée un peu plus loin lorsqu'il ajoute : « *Pero en Torres Nabarro, aparte de esta sátira indirecta, y algo convencional, [...], hay sátiras directas, imprecaciones sañudas, verdaderos gritos de guerra, que a quien no tenga tomado el pulso a aquella extraña sociedad, no menos libre y suelta en la palabra que en las costumbres, le sonarán como un eco de la iracunda voz de Lutero o de Ulrico de Hutten. Pero ni la cronología permite imaginarlo, puesto que la Propaladia estaba ya escrita e impresa en el año 1517, que fué cabalmente el de la clausura del Concilio Lateranense y el de la divulgación de las primeras tesis del hasta entonces desconocido fraile sajón contra las indulgencias; ni se advierte en Torres Nabarro ningún género de preocupación teológica, sino meramente un celo amargo e intemperante contra los desórdenes y escándalos de la Curia, mezclado con una dosis no leve de personal despecho por verse oscurecido y postergado a gentes que estimaba muy inferiores a él en costumbres y en doctrina.* » (p. 309-310). Sans doute faut-il chercher la distinction entre les deux modalités d'expression satiriques que le critique désigne dans les deux versants de sa production, dramatique et lyrique.

⁷⁷ T. BRAGA, *Obras completas. Historia da litteratura portuguesa*, Porto, Chardron, 1870.

⁷⁸ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, « El erasmismo en Portugal », dans *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Editorial Católica, 1978, vol. 3.

⁷⁹ *Ibid.*

2.1.2. L'influence d'Érasme

Marcel Bataillon, dans *Érasme et l'Espagne, Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e siècle*⁸⁰, poursuit et nuance les conclusions de Menéndez Pelayo à l'égard de la production dramatique du temps de Charles Quint. Ces travaux de grande envergure qui irriguent une bonne partie de la recherche en ce domaine au XX^e siècle montrent, qu'au cours du XVI^e siècle en Espagne, l'expression du renouveau spirituel et des divergences politiques est passée par l'influence d'Érasme⁸¹. Considérant que l'Espagne de Charles Quint connut un repli progressif qui favorisa le recours au champ littéraire pour exprimer ce qui ne put être dit directement sans exposer l'auteur du propos à des poursuites inquisitoriales, Bataillon évalue, dans le chapitre XII, la contribution érasmiste à la littérature profane du premier XVI^e siècle. Plus précisément, il aborde la question du statut de la satire anticléricale, caractéristique, notamment, du courant picaresque mais aussi du premier théâtre profane espagnol. Si pour Bataillon les épisodes satiriques de ces œuvres pourraient conduire à les inscrire dans le sillage de l'érasmisme, tel que le reconnaissait déjà M. Menéndez Pelayo ou A. Bonilla y San Martín⁸², l'illustre hispaniste souligne l'écart entre ces modalités d'expression, telles qu'elles apparaissent dans le *Lazarillo de Tormes* et la satire érasmienne. Celle-ci, écrit-il, « est animée d'un autre esprit ; elle ne reproche pas aux prêtres de mal vivre, « mais de mal croire⁸³ ». Il faudrait donc plutôt voir dans le *Lazarillo* l'expression d'un « anticléricalisme populaire » et ancestral, sans doute revivifié au contact de l'érasmisme qui participa « à créer l'atmosphère où surgit le *Lazarillo* [et] à préparer son succès⁸⁴ ». Par ailleurs, les traces de l'érasmisme seraient absentes de l'œuvre anonyme et ne sembleraient pas non plus pouvoir être suivies à travers la production dramatique espagnole du temps de Charles Quint. Ainsi M. Bataillon affirme avec Menéndez Pelayo qu'avec l'érasmisme, « [l]a comédie espagnole n'en fut pas renouvelée. [...] Et si Gil Vicente a pu lire Érasme, il n'en a rien tiré pour son théâtre⁸⁵ ». En ce sens, il soutient également que Gil Vicente

n'était pas un humaniste chrétien, mais le porte-parole d'un anticléricalisme très anciennement enraciné dans le peuple. Il n'avait besoin ni de Luther, ni d'Érasme pour

⁸⁰ M. BATAILLON, *Érasme et l'Espagne: recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1998.

⁸¹ L'influence d'Érasme a cependant été nuancée. Les travaux d'E. Asencio ont contribué à réévaluer la thèse de M. Bataillon. Ainsi, Asencio montre que le renouveau spirituel est passé par d'autres courants de pensée qui, tout en convergeant vers des fins similaires à l'érasmisme, en étaient indépendants. E. ASENSIO, « El erasmismo y las corrientes espirituales afines (conversos, franciscanos, italianizantes) », *Revista de Filología Española*, n°XXXVI, 1952.

⁸² Le critique écrivit notamment : « *Influyó el erasmismo hasta en la esfera literaria, porque se transparenta en los escritos de Gil Vicente, de Bartolomé de Torres Naharro* » (A. BONILLA Y SAN MARTÍN, « Erasmo en España (episodio de la historia del renacimiento) », *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, vol. 17, n° 52, Hispanic Society of America, 1907, p. 387).

⁸³ M. BATAILLON, *Érasme et l'Espagne, op. cit.*, p. 653.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 653.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 653.

se moquer des bulles, des jubilés, de toutes les grâces et bénéfiques dont Rome trafiquait⁸⁶.

Ainsi, les éléments satiriques que l'on observe plus généralement dans le théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle constitueraient moins un rapport d'influence « qu'une vague parenté d'esprit⁸⁷ » et M. Bataillon de souligner que, dans bien des rapprochements, le texte érasmien peut être remplacé par des références à d'autres auteurs.

Pour ce qui concerne plus spécifiquement l'œuvre de Torres Naharro, il poursuit :

[...] les pièces réunies dans la *Propalladia* au début de 1517, ont été écrites à Rome entre 1513 et 1516, à une époque où le nom de Luther était profondément ignoré, où celui d'Érasme ne sortait pas encore du monde des humanistes. Or, Gil Vicente écarté, on cherche en vain dans le théâtre espagnol du temps de Charles-Quint un courant érasmistique nettement caractérisé⁸⁸.

En définitive, on ne saurait véritablement trouver d'issue féconde dans cette quête de l'influence érasmiste dans une littérature espagnole « qui trouverait sa fin dans l'accomplissement d'une œuvre belle ou dans le plaisir du public⁸⁹ ». Puisque pour Érasme, « la pure poésie n'a guère existé⁹⁰ », M. Bataillon, assoie sa conclusion sur les condamnations de Juan Luis Vives et de Juan de Valdés contre les œuvres qui, comme la *Propalladia*, ne satisfaisaient pas un idéal de « vraisemblance, de cohérence, de convenance⁹¹ ». Par conséquent, celles-ci doivent, *de facto*, être exclues du sillage de l'érasmisme.

À la suite d'*Érasme et l'Espagne*, des travaux ont complété, nuancé ou corrigé certaines des conclusions de Bataillon à l'égard de l'érasmisme⁹². Dans le champ que Bataillon désigne comme « la littérature de divertissement », le *Lazarillo* a notamment retenu l'attention de nombreux critiques parmi lesquels F. Márquez Villanueva⁹³. Son ouvrage de 1968 explore l'attitude spirituelle du *Lazarillo* et revient sur les thèses d'A. Morel Fatio⁹⁴, de M. Bataillon et de M. J. Asensio⁹⁵ qui soutiennent ou réfutent l'influence ou le caractère érasmiste de l'œuvre. Dans son étude de l'intention religieuse de *Lazarillo*, ce dernier récuse la thèse de M. Bataillon à propos du caractère

⁸⁶ *Ibid.*, p. 654.

⁸⁷ *Ibid.*, n. 5 p. 653.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 654.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 655.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 655.

⁹¹ *Ibid.*, p. 661.

⁹² J. L. ABELLÁN, *El Erasmismo español: una historia de la otra España*, Madrid, Ed. del Espejo, 1976.

⁹³ F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, « La actitud espiritual del Lazarillo de Tormes », dans *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Madrid, 1968, p. 67-138.

⁹⁴ A. MOREL-FATIO, *Études sur l'Espagne*, Paris, E. Bouillon, 1895.

⁹⁵ M. J. ASENSIO, « La intención religiosa del Lazarillo de Tormes y Juan de Valdés », *Hispanic Review*, vol. 27, n° 1, University of Pennsylvania Press, 1959, p. 78-102.

médiéval de la satire du *Lazarillo*. Pour Márquez Villanueva, le texte « *no es comprensible desgajado del movimiento ideológico producido en España por la influencia de Erasmo*⁹⁶ ». Il se propose d'interroger le rapport négatif qu'établit Bataillon entre l'auteur du *Lazarillo* et cette influence.

Ce détour par l'étude du *Lazarillo* permet de réévaluer la question de la satire anticléricale qui apparaît à la fois dans l'œuvre et dans le théâtre du premier XVI^e siècle. L'expression critique et satirique à l'égard de l'Église constitue selon lui un véritable « *sello ideológico*⁹⁷ ». Il ajoute à propos de l'auteur du *Lazarillo* que « [...] *su manejo de la sátira anticlerical no es solo burlesco ni aún caprichoso, sino que le muestra sujeto a un plan de intenciones caracterizado por referencia a un armazón teórico de neto carácter erasmista*⁹⁸. » En outre, il signale que l'influence d'Érasme s'exerce au-delà de l'expression critique :

*[...] la idea misma de una literatura en que las finalidades ideológicas más serias se vistan de risueñas apariencias, en que toda suerte de valores, prejuicios y caracteres de la vida exterior sean sometidos al fiel contraste de un racionalismo cristiano, sólo se hace viable por la difusión del espíritu erasmista*⁹⁹.

Cet examen conduit le critique à désigner un ensemble d'œuvres qui composeraient une littérature picaresque, plus large, où se mêleraient intention moralisatrice, humour et la satire. À l'intérieur de cet ensemble, il désigne une « première picaresque », chronologiquement circonscrite entre la publication de la *Propalladia* (1517) et la publication de l'index de 1559. Les auteurs de ces œuvres sont alors désignés comme « *gente inconformista, atrevida, hipersensible en aspecto religioso, casi siempre conversos y cuya influencia intelectual decisiva y unificadora es, invariablemente Erasmo*¹⁰⁰ »

Nous reviendrons sur les éléments biographiques des dramaturges que pointe ici F. Márquez Villanueva mais, de façon plus générale, ces travaux nuancent considérablement les conclusions de M. Bataillon. F. Márquez Villanueva, en effet, tout en affirmant l'influence d'Érasme sur le théâtre profane de l'époque de Charles V, permet de réévaluer la question de l'intention spirituelle et morale de cette littérature en proposant une solution positive. L'examen des influences érasmites

⁹⁶ F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, « La actitud espiritual del Lazarillo de Tormes », *op. cit.*, p. 74.

⁹⁷ « *La burla de las oraciones milagreras es blanco favorito de los erasmistas y constituye de por sí, todo un sello ideológico ; el mosaico de textos que aquí cabe aducir es muy extenso, pues se extiende desde Gil Vicente hasta Santa Teresa, donde su presencia no deja de resultar curiosa.* » *Ibid.*, p. 76-77.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 87-88. En cela, l'analyse de F. Márquez Villanueva rejoint en partie les nuances qu'avaient déjà proposées A. Castro dans « *Lo hispánico y el erasmismo* » lorsqu'il s'était proposé de reconsidérer la distinction de M. Bataillon entre l'érasmisme et la critique de la mauvaise vie des clercs : « *Creo que en la presentación de Bataillon resulta demasiado recortada intelectualmente la historia al establecer una distinción entre erasmismo y crítica de "la mala vida de los clérigos", crítica que sería resultado "d'un anticléricalisme très anciennement enraciné dans le peuple". La crítica de las malas costumbres del clero suele mirarse como desahogo elemental e inocente de quienes estaban molestos por el espectáculo de la riqueza eclesiástica, sus privilegios, etc... No hay que decir que todo ello se hace con viejos ingredientes, y que el toque no está en la vejez o novedad de las ideas, sino en la intención y el sentido que a tales lleva. Porque si a la antigüedad fuésemos, el mismo Erasmo ha innovado bien poco en lo que estrictamente atañe a su doctrina, que es simple y medieval espiritualismo crítico.* » (A. CASTRO, « Lo hispánico y el erasmismo », *Revista de Filología Hispánica*, n° 4, 1942, p. 22).

¹⁰⁰ F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, « La actitud espiritual del Lazarillo de Tormes », *op. cit.*, p. 91.

a été amplement discuté dans le cas de la production de Torres Naharro. Notre travail partira de ces conclusions dans une perspective qui, cependant, vise moins à mettre au jour des affiliations idéologiques qu'à interroger les implications poétiques afin de mieux comprendre le statut singulier et poreux de ces œuvres.

Dans le champ de la production dramatique du premier XVI^e siècle, ces apports sont complétés par les travaux de Stanislav Zimic qui dédie deux volumes à l'étude de l'œuvre de Torres Naharro¹⁰¹. Il rejoint notamment F. Márquez Villanueva à propos de l'inscription de la *Propalladia* dans le courant d'une première picaresque :

La picaresca de Lazarillo de Tormes y de las y de las comedias de Torres Naharro surge de las mismas preocupaciones espirituales, de la misma visión de la vida por parte de los autores. Contando con el influjo directo de Erasmo o descontándolo por completo, no vacilamos en afirmar que la picaresca del autor de Lazarillo de Tormes y de Torres Naharro responde a unas preocupaciones y espirituales y reformadoras típicamente erasmianas. En Erasmo, como en los autores españoles, la conducta y la mentalidad picarescas de los personajes tan solo pueden explicarse por el hecho de que el verdadero espíritu cristiano ha quedado en total olvido¹⁰².

Le critique soutient encore que chez Torres Naharro, l'écriture est mise au service d'un projet éthique et moral. Son œuvre entendrait alors exprimer une vision critique et satirique des problèmes religieux, moraux et sociaux qu'il observe. Cette intentionnalité traverse l'ensemble de la production de l'Estrémadurien qui doit, en cela, être rapproché tant d'Érasme que de l'auteur du *Lazarillo*. Aussi, la formule dramatique de Torres Naharro ne poursuivrait-elle pas seulement une intention purement récréative mais traduirait davantage ce que S. Zimic identifie comme une préoccupation théologique profonde. Contre l'avis de M. Bataillon et J. E. Gillet, il soutient que celle-ci dépasse l'héritage de l'anticléricalisme proprement médiéval et fonde un théâtre éminemment satirique et humaniste qui, dès lors, doit être lu en concordance avec les postures érasmistes. Il est en effet probable, écrit-il, que Torres Naharro connut l'œuvre d'Érasme, après la visite de ce dernier à Rome en 1509. Néanmoins, Torres Naharro put tout autant parvenir à une attitude critique similaire à celle d'Érasme, de façon indépendante¹⁰³.

S. Zimic ouvre donc la voie à une appréhension nouvelle du statut du théâtre de Torres Naharro. Ces travaux engagent à une saisie non plus seulement esthétique mais tournée vers les potentialités

¹⁰¹ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1977, 2 vol.

¹⁰² *Ibid.*, vol. 1, p. 232-233.

¹⁰³ « [L]a coincidencia de actitudes, sin una mutua relación directa, es concebible, recordando que las mismas fuentes literarias y religiosas eran asequibles a todo estudioso preocupado e interesado[...]. Erasmo no era el único capaz de trastornarse interiormente por lo sucesos deprimentes de aquel tiempo. » *Ibid.*, vol. 1, p. 78.

pleinement politiques de ce théâtre, presque indépendamment de son genre¹⁰⁴. Moins qu'une filiation érasmiste, ce sont davantage les modalités de l'écriture satirique qu'il conviendra d'interroger afin de dégager la cohérence de l'ensemble. Il nous reviendra donc de poursuivre et d'actualiser cet examen en explorant, à l'échelle du répertoire dramatique profane et urbain du premier XVI^e siècle, la réception et la fécondité des modalités d'écriture que S. Zimic entrevoit.

2.1.3. *Des origines conversas de Torres Naharro*

Outre la filiation érasmiste que F. Márquez Villanueva ou S. Zimic prêtent notamment à Torres Naharro, des auteurs tels qu'A. Castro ou S. Gilman ont, avant cela, tenté de scruter les origines religieuses des dramaturges du premier théâtre espagnol. Pour comprendre les spécificités de l'écriture qui se dévoile dans ces œuvres, A. Castro avance, dans *De la edad conflictiva*, que « [e]l teatro español no hubiera nacido de no haber sido conversos, judíos de casta, Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro y Diego Sánchez Badajoz¹⁰⁵. » Le champ dramatique apparaît selon lui comme un terrain propice à l'expression de revendications diverses :

[e]n el teatro iniciado a fines del reinado de los Reyes Católicos, los cristianos nuevos se sirvieron de las representaciones de la Natividad y Pasión de Cristo para reclamar, fundándose en ellas, su derecho a ser tratados como cristianos salvados por el bautismo y libertados de la esclavitud espiritual y material en que habían vivido antes de su conversión¹⁰⁶.

La récurrence de ces épisodes, associée à cette conception du genre théâtral, ont également conduit le critique à se pencher sur la biographie de Torres Naharro. Partant des rares éléments de la vie du dramaturge et du contenu de la *Propalladia*, il conclut dans *La realidad histórica de España*:

No se sabe nada acerca de los orígenes familiares de Torres Naharro, ni de los motivos que lo mantuvieron alejado de España. Su estilo mordaz, sus censuras de la vida eclesiástica en Roma, el

¹⁰⁴ Au-delà des échos avec le *Lazarillo*, différentes études poursuivent cette perspective en opérant des rapprochements entre les pièces de la *Propalladia* et des œuvres appartenant à d'autres genres littéraires. Nous pensons notamment à F. QUERO, « À la croisée des voix et des discours. De quelques coïncidences entre le *Diálogo del nacimiento de Torres Naharro*, les deux dialogues d'Alfonso de Valdés et le *Viaje de Turquía* », dans R. Audoubert (éd.), *Plurivocalité et Polyphonie. Une voie vers la modernité ?*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 93-112. ainsi qu'aux études de L. Mier Pérez dans lesquelles elle explore les pistes ouvertes par S. Zimic. Elle évalue notamment la perméabilité du genre théâtral (à travers quelques pièces profanes de Torres Naharro, Cristobal de Castillejo ou Juan del Encina) aux questionnements moraux que soulèvent notamment Érasme ou Juan Luis Vives dans L. MIER PÉREZ, « Reforma, moral y comicidad en el teatro en tiempos de Carlos I », dans F. B Pedraza Jiménez, R. González Cañal et E. Marcello (éd.), *Drama y teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556): XL Jornadas de teatro clásico. Almagro 10, 11 y 12 de julio de 2017*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 17-32; L. MIER PÉREZ, *Motivos amorosos del teatro renacentista: la Égloga de Plácida y Vitoriano de Juan del Encina y la anónima Comedia Serafina*, Vigo, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2017 ; L. MIER PÉREZ, *El amor a escena (1520-1535): la comedia aquilana de Bartolomé de Torres Naharro, la tragicomedia de Don Duardos de Gil Vicente y La Farsa de la Costanza de Cristóbal de Castillejo*, Kassel, Edition Reichenberger, 2019.

¹⁰⁵ A. CASTRO, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1963, p. 272.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 207.

*modo "intelectual" de enfocar ciertas cuestiones, junto con otras circunstancias, parecen indicar que Torres Naharro fuese uno de tantos conversos del judaísmo que hallaron refugio*¹⁰⁷.

Ces recherches autour de l'identification des origines religieuses et familiales des dramaturges se heurtent au manque de sources documentaires. Poursuivant cette recherche des éventuelles origines *conversas* de Torres Naharro, S. Gilman¹⁰⁸, N. Weinerth¹⁰⁹ ou encore J. Lihani¹¹⁰ ont tenté de compléter cette approche par l'étude de ses pièces. En l'absence de sources documentaires vérifiables, les conclusions de ces travaux sur les origines religieuses de Torres Naharro conservent un caractère spéculatif. De surcroît, une telle démarche tend, parfois, à négliger la dimension artistique des textes, au profit d'une appréhension, sans doute, plus réductrice du phénomène théâtral.

III. L'appréhension d'un théâtre charnière

3.1. Torres Naharro, Espagne et Italie

Les études sur la transmission de l'œuvre de Torres Naharro en Espagne tendent à montrer qu'elle passa exclusivement par l'écrit. En ce sens, M. Menéndez Pelayo indique que « *[n]o consta, ni es verosímil que las comedias de Torres Naharro se representasen nunca en España*¹¹¹ ». Cette modalité de circulation du théâtre naharresque, pour J. V. Falconieri¹¹², fait écho à celle que connut une part du théâtre italien de la même époque. Ce mode de diffusion qu'il qualifie de « classique » trouverait son origine dans les carences matérielles de la scène espagnole et l'atmosphère théâtrale de l'époque. En dépit de cette diffusion par l'écrit, le critique avance que la *Propalladia* a rendu possible le déploiement en Espagne d'un pan singulier du théâtre de la première moitié du XVI^e siècle. Il s'oppose alors à un théâtre qu'il qualifie de « populaire », rassemblant les productions de Juan del Encina, de Gil Vicente, Lucas Fernández, Sánchez de Badajoz et Sebastián de Horozco. Ainsi, les comédies urbaines qui virent le jour à la suite de Torres Naharro ne sauraient, selon lui, être tenues pour autre chose que des « *imitaciones librescas y ejercicios eruditos inspirados solamente por lo que habían leído*¹¹³ ».

¹⁰⁷ A. CASTRO, *La realidad histórica de España*, Mexico, Porrúa, 1962, p. 185.

¹⁰⁸S. GILMAN, « Retratos de conversos en la Comedia Jacinta de Torres Naharro », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 17, n° 1/2, 1963, p. 20-39.

¹⁰⁹ N. WEINERTH, « Bartolomé de Torres Naharro's "Diálogo del nacimiento": A converso Christmas play. », *Revista de Estudios Hispánicos*, 1982, p. 249-254.

¹¹⁰ J. LIHANI, « New Biographical Ideas on Bartolomé de Torres Naharro », *op. cit.*, p. 834.

¹¹¹ M. MENÉNDEZ Y PELAYO et A. BONILLA Y SAN MARTÍN, *Orígenes de la novela*, *op. cit.*, p. 79.

¹¹² J. V. FALCONIERI, « La situación de Torres Naharro en la historia literaria », *Hispanófila*, n° 1, 1957, p. 32-40.

¹¹³ J. V. FALCONIERI, « La situación de Torres Naharro en la historia literaria », *op. cit.*, p. 38.

Pour comprendre la singularité du théâtre profane et urbain, il faut donc, selon J. V. Falconieri, se pencher sur la place de Torres Naharro dans l'histoire dramatique. Au même titre que les auteurs de la *Questión de amor* ou de la *Lozana andaluza*, il conviendrait de resituer le dramaturge parmi la communauté italo-espagnole de la Renaissance décrite par B. Croce¹¹⁴. L'itinéraire géographique du dramaturge, qui exerça son art entre Rome et Naples, invite à cette approche. Cependant, la démonstration de Falconieri cherche à défaire, puis à renverser, la continuité dramatique qui relie l'auteur de la *Propalladia* à Juan del Encina. Si l'œuvre de celui-ci est avant tout marquée par un caractère religieux et médiéval, le théâtre de celui-là se détourne des propositions dramatiques espagnoles et encinesques. Torres Naharro conçoit, en effet, une dramaturgie de l'urbain qui explore les passions et les sentiments humains en renonçant aux images stéréotypées des amours pastorales.

Sans renier le rôle majeur de Torres Naharro dans les lettres espagnoles, l'auteur entend plutôt réintégrer la *Propalladia* dans le répertoire dramatique italien de la Renaissance. En dialogue avec M. Menéndez Pelayo, il défend la dimension italianisante du théâtre de Torres Naharro, arguant que les points communs avec *La Célestine* sont aussi nombreux que les divergences. Ainsi, les comparaisons doivent davantage s'établir avec les modèles italiens car ils permettraient, mieux que d'autres, de mettre en lumière l'habileté d'un dramaturge qui fut « *capaz de saturarse de nuevo espíritu humanístico, erótico y libre del Renacimiento* ». Revenant sur l'analyse J. E. Gillet à propos du caractère médiéval et renaissant de la *Propalladia*, J. V. Falconieri, appelle à saisir pleinement la dimension cosmopolite du théâtre de Torres Naharro. D'un théâtre charnière entre deux époques, le drame naharresque configure alors un modèle dramatique caractérisé à la croisées d'influences diverses et à cheval entre deux territoires.

À la suite des travaux fondateurs de Falconieri¹¹⁵ qui ont ouvert la voie à l'examen de cette situation d'entre-deux qui caractérise le premier théâtre espagnol, l'analyse a notamment été poursuivie par O. Arróniz. Dans *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*¹¹⁶, le critique explore les relations méditerranéennes au sein de l'activité et des productions théâtrales italiennes et espagnoles. Il signale le progressif renforcement de l'influence italienne, notamment sur le plan thématique. Si Torres Naharro avait contribué à cette hybridité, celle-ci fut accentuée par l'arrivée des compagnies d'acteurs au milieu du siècle et l'importation de nouveaux modèles vers 1548.

¹¹⁴ B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, G. Laterza e figli, 1917.

¹¹⁵ J. V. FALCONIERI, « Historia de la Commedia dell'Arte en España », *Revista de literatura*, vol. 11, n° 21, 1957, p. 3-37 ; J. V. FALCONIERI, « Historia de la "Commedia dell'Arte" en España », *Revista de literatura*, vol. 12, n° 23, 1957, p. 69-90.

¹¹⁶ O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

3.2. Par-delà les textes, vers une approche pleinement théâtrale

Nous l'avons vu, à la suite des travaux situés au milieu du XX^e siècle, les recherches postérieures ont diversifié les approches et intégré de nouveaux outils critiques à l'étude de la production dramatique espagnole. Si ces examens ont principalement concerné la production théâtrale du XVII^e siècle, ils contribuèrent également à une meilleure appréhension du théâtre antérieur à la *Comedia Nueva*. Ainsi, les approches thématiques, comme celle que retient Noël Salomon autour de la représentation du monde rural et la figure du paysan¹¹⁷, rendent compte de ce tournant critique. En se dégageant des approches téléologiques, ces critiques se saisirent des pièces du XVI^e siècle afin de mettre en lumière les lignes de cohérence et de divergence entre les différentes périodes.

Néanmoins, en dépit du renouvellement critique qui émerge dans les années 70, l'approche historique du théâtre et la délimitation des sous-ensembles propres au premier XVI^e siècle sont insuffisantes. De façon générale, la circonscription des grands ensembles de la production dramatique demeure, en effet, un point aveugle de la critique. À propos l'évolution du théâtre au XVI^e qu'avait proposée Francisco Ruiz Ramón en 1967 dans son *Historia del teatro español*, J. Oleza signale :

si quisiéramos pasar de Torres Naharro a Lope de Rueda, no obtendríamos otra ayuda que la de la constatación de que ambos están ahí, con sus respectivas obras. Ruiz Ramón recogía así un estado de conocimientos verdaderamente precario, a las alturas de 1967, sobre la evolución del teatro del XVI.

Ainsi, au moment d'évoquer la succession des deux générations de dramaturges, les critères herméneutiques restaient, dans l'ensemble, les mêmes que ceux auxquels recourait déjà M. Ménendez Pelayo. Aussi, fallut-il attendre le dernier quart du XX^e siècle pour voir s'opérer des changements majeurs dans l'appréhension critique du corpus dramatique du premier XVI^e siècle :

el modelo explicativo dominante hasta bien entrados los años 60 resultaba mucho más literario que teatral, construía una historia de autores aislados entre sí —o si se quiere, de los “grandes nombres” y, a modo de apéndice, de sus epígonos—, no se detenía a especificar líneas paralelas, alternativas o en oposición a las que marcaban los autores de mayor relieve [...], era incapaz de articular las distintas corrientes, géneros, tradiciones, datos escénicos y representacionales, épocas históricas...en hipótesis explicativas bien fundadas¹¹⁸.

¹¹⁷ N. SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la “comedia” au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret & Fils, 1965. Dans cette étude, l'auteur suit la trace de la matière rurale depuis les œuvres XVI^e siècle jusqu'à celles de Lope de Vega. En 1975, John Brotherton publie également une étude sur le personnage du berger : J. BROTHERTON, *The Pastor-Bobo in the Spanish theatre: before the time of Lope de Vega*, Londres, Tamesis Books, 1975.

¹¹⁸ J. OLEZA, « El teatro clásico español: metamorfosis de la historia », *Diáblotexto: Revista de crítica literaria*, n° 6, 2002, p. 127-164.

À l'instar de N. D. Shergold¹¹⁹, de O. Arróniz¹²⁰ ou bien de R. E. Surtz¹²¹ notamment, une approche « plus théâtrale » se développe et privilégie une meilleure appréhension des données de la représentation, qu'il s'agisse notamment des lieux mais aussi des compagnies d'acteurs, des publics ou des conventions scéniques qui émergent en ces années. Ces travaux, dans leur ensemble, renouvelèrent et actualisèrent les analyses du début du siècle, entreprises en pionniers par W. Schhoemaker¹²², R. B. Williams¹²³ ou encore J. P. W. Crawford¹²⁴ pour le théâtre du XVI^e siècle. Ils intègrent une documentation nouvelle sur les réalisations scéniques des textes et en proposant une conception du théâtre en tant qu'activité sociale¹²⁵.

3.3. Les apports de l'étude des pratiques scéniques

Sur la base des travaux évoqués, se développe, à partir des années 80 une approche de la production théâtrale du XVI^e siècle qui n'adopte plus seulement une perspective strictement littéraire mais qui tend à mieux considérer le théâtre comme un phénomène global, intégrant à la fois la perspective littéraire, théâtrale et sociale. Cette approche nouvelle est notamment le fruit des travaux menés autour des pratiques scéniques, entrepris dans *Séville et le théâtre du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle* de J. Sentaurens¹²⁶ et par les critiques valenciens réunis autour de J. Oleza¹²⁷ qui contribuèrent à appliquer le concept de pratique scénique à cette production.

La génesis de la comedia barroca, y, en general, todo el teatro del siglo XVI, han sido enfocados tradicionalmente o bien a partir de los restos literarios conservados y como una historia de autores, o bien a partir de la historia externa, meritoria y penosamente acumulada desde el descubrimiento y el estudio de la abundante documentación sobre el hecho teatral. [...] Nos situamos ante el siglo XVI con [...] la decisión epistemológica de que una explicación razonable de nuestra historia teatral sólo es posible a partir de la totalización del hecho teatral como tal en su especificidad de espectáculo no siempre literario, tal como se concreta en el concepto de práctica escénica. En el interior de este concepto se aglutinan los datos de público, organización social, circuitos de representación, composición de compañías, técnicas escénicas, escenarios, etc. y en el interior de este concepto el texto es un componente más, fundamental si se quiere, sobre todo si consideramos que es una de nuestras fuentes privilegiadas

¹¹⁹ N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

¹²⁰ O. ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios del Siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1977.

¹²¹ R. E. SURTZ, *The birth of a theater: dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton, Princeton University, 1979.

¹²² W. H. SHOEMAKER, *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*, op. cit.

¹²³ R. B. WILLIAMS, *The staging of plays in the Spanish peninsula prior to 1555*, op. cit.

¹²⁴ J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, op. cit.

¹²⁵ J. OLEZA, « El teatro clásico español », op. cit., p. 134.

¹²⁶ J. SENTAURENS, *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Thèse d'État soutenue à l'Université Bordeaux Montaigne en 1979, 5 vol.

¹²⁷ J. OLEZA SIMÓ, « Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca », *Cuadernos de Filología*, III, 1981, p. 1-44. Le texte introduit également l'ouvrage collectif dirigé par le même auteur J. OLEZA SIMO (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984.

de información, pero no el elemento determinante de nuestras hipótesis históricas. En última instancia nuestra mirada debe hacerse más «teatral».

En reconstruisant la genèse de la *comedia nueva*, ces travaux cherchèrent à mieux saisir la coexistence parallèle ainsi que les points de transition entre les différents paradigmes dramatiques espagnols qui occupent le théâtre du XVI^e siècle. Ce faisant, il s'agissait également de nuancer la thèse de J. P. W. Crawford¹²⁸ selon laquelle la dramaturgie espagnole demeura, jusqu'à l'avènement de Lope de Vega, en retard sur ses voisines européennes.

En réalité, pour J. Oleza, la comédie baroque constitue la synthèse de pratiques concurrentes qui apparurent à la fin du Moyen-Âge et s'affirmèrent au cours du XVI^e : la pratique scénique courtisane, celle du théâtre religieux (à l'origine d'une pratique « *populista*¹²⁹ »), et les pratiques scéniques « *erudita y populista* » (construite sur les apports italiens). Ces recherches indiquent que cette synthèse se fit de façon progressive et accompagna le renforcement de l'influence italienne en Espagne et le développement d'une pratique scénique populaire comme modèle dominant.

Au-delà des influences textuelles, J. Oleza affirme également la pertinence d'aborder la question de la structuration et du développement des premières compagnies professionnelles itinérantes pour parvenir à une périodisation du théâtre espagnol du premier XVI^e siècle. L'émergence de la génération des « *actores-autores* », de Lope de Rueda (dès les années 1545)¹³⁰ et de Timoneda, entre autres, témoignent d'une pratique scénique

que escapa al mecenazgo y al encargo circunstancial y acude a buscar su público allí donde se encuentra; la fijación a un lugar y la vinculación a un señor de Encina, Naharro, Gil Vicente, ha desaparecido, y tienen que moverse para sobrevivir. En esa misma medida están abriendo las puertas (al margen de sus incursiones, siempre provisionales, en el teatro privado) a una práctica escénica populista¹³¹.

Ainsi, dans le champ de la production profane, le concept de pratique scénique, en ce qu'il intègre dans l'analyse du phénomène le public, les commanditaires et les techniques scéniques, pour ne citer que quelques-unes des catégories, confirme l'apparition et la consolidation d'une nouvelle génération, autour des années 1550¹³². L'évolution formelle des textes, marquée notamment par le rejet du vers au profit de la prose, associée à l'apparition de pratiques scéniques nouvelles, qui s'éloignent du contexte courtois pour atteindre un public de plus en plus large, constitue également

¹²⁸ J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, *op. cit.*

¹²⁹ Le terme a par la suite été revu par son auteur : « *Hoy me siento muy distante de este término "populista" [...] Quizás cabría denominarla "práctica escénica pública" [...]* », J. OLEZA, « El teatro clásico español », *op. cit.*, p. 148 (note n°6).

¹³⁰ « *El movimiento espeso de entradas y salidas en España de compañías italiana no puedo, bajo ningún concepto (al menos desde los datos hoy conocidos) anticiparse a 1550, y sin embargo a Lope de Rueda cabe suponerlo en marcha desde, como mínimo, la mitad de la década del 40.* » dans J. Oleza Simó (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, *op. cit.*, p. 30-31.

¹³¹ *Ibid.*, p. 31.

¹³² J. L. CANET VALLÉS, « El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560) », *Edad de oro*, n° 16, 1997, p. 109-120.

un point de bascule pertinent dans l'histoire du théâtre espagnol. Le développement d'une pratique à la fois itinérante et professionnelle (à différents degrés) favorise la prise de distance du théâtre, notamment profane, avec les productions antérieures et ouvre la voie à la création d'espaces urbains aménagés pour la représentation.

Ainsi, en même temps que l'exploration des représentations¹³³ et de ses techniques¹³⁴ sont approfondies, l'étude des pratiques scéniques a été poursuivie dans certaines pièces de Torres Naharro¹³⁵. J. Oleza a par ailleurs montré le rôle majeur de l'œuvre de Torres Naharro dans la configuration d'une pratique scénique courtisane¹³⁶ dont l'étude été prolongée, à la suite de *Teatros y prácticas escénicas*, par T. Ferrer Valls¹³⁷, J. M. Díez Borque¹³⁸ et dans des études plus spécifiques aux fastes courtisans¹³⁹.

Les carences documentaires qui entourent une partie des pièces que nous avons rassemblées imposent de recourir aux modèles de la pratique scénique avec précaution. Face à des œuvres amputées des circonstances de production et de représentation, cet outil s'avère, cependant, indispensable afin d'approcher la cohérence et la complexité du paradigme dramatique que nous étudions.

Ainsi J. Oleza écrit, dans « El teatro clásico español : metamorfosis de la historia », à propos de celui qui fonde le premier moment du théâtre espagnol du XVI^e siècle :

Lo que caracteriza históricamente al teatro de Torres Naharro no es que Ymenea anticipe los dramas barrocos de la honra, sino que funda teórica –en el “Probemio” a la Propalladia–y creativamente una dramaturgia basada en dos géneros de comedia (“a noticia” y “a fantasía”) que cumplen, en el marco de una teatralidad cortesana (la corte de León X en Roma, la de los Colonna-Pescara en Nápoles) un

¹³³ Notamment sur la période antérieure au XVI^e siècle, M. Á. P. PRIEGO écrit « Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media », sur *Epos: Revista de filología*, n°5, 1989. Sur la théâtralité à Valence voir également : J. L. SIRERA, « Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento », *Edad de oro*, vol. 5, 1986.

¹³⁴ J. M. DÍEZ BORQUE, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español : [actas de un seminario]*, Madrid, 17-19 de mayo de 1988, Londres, Tamesis Books Limited, 1989 ; T. FERRER VALLS, « La representación y la interpretación en el siglo XVI » [2003], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014 (en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-y-la-interpretacion-en-el-siglo-xvi/html/> ; consulté le 28 novembre 2017).

¹³⁵ L. de ALIPRANDINI, « La representación en Roma de la Tinellaria de Torres Naharro », dans R. Salvat, *El teatro durante l'Edat Mitjana i el Renaixement: actes del 1 Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre « L'Edat Mitjana i el Renaixement en el Teatre » : Sítges, 13 i 14 d'octubre de 1983*, Barcelone, Edicions Universitat Barcelona, 1986, p. 128-136.

¹³⁶ J. OLEZA SIMÓ, « Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio », *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, n° 1, 1995, p. 607-616 ; J. OLEZA SIMÓ, « En los orígenes de la práctica escénica cortesana: La Comedia Aquilana de Torres Naharro », dans K. Sabik (éd.), *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*, Varsovie, Université de Varsovie, 1997, p. 153-177 ; J. OLEZA SIMÓ, « La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana », dans J. M. Díez Borque, *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1998, p. 13-300.

¹³⁷ T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books Limited, 1991.

¹³⁸ J. M. DIEZ BORQUE, *Teatro cortesano en la España de los Austria*, Madrid, Compañía Nacional del Teatro Clásico, 1998.

¹³⁹ CENTRE AIXOIS DE RECHERCHES HISPANIQUES, CENTRE AIXOIS DE RECHERCHES ITALIENNES, et COLLOQUE INTERNATIONAL « FRANCE-ESPAGNE-ITALIE » (éd.), *La Fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987.

papel semejante al que la comedia regolare o erudita cumple en el teatro italiano: adaptar los géneros clásicos (la comedia plautina o terenciana) a los gustos de un público culto y a las experiencias de una realidad moderna, y hacerlo en una —o más de una— lengua vulgar, contando para ello con el concurso —asimilado de forma crítica— de una tradición erudita como la de la comedia humanística y de otra cortesano-burguesa como la novella, y valiéndose por último de autores capaces de conjugar la experiencia de la vida cortesana y la formación humanística (Ariosto, Bibbiena, Maquiavelo...) El resultado —los frutos de Palas— es un prototipo de comedia claramente diferenciado de la del siglo XVII por sus conflictos de base, sus personajes, sus ámbitos sociales, sus intenciones ideológicas y su concepción misma del espectáculo (en cinco actos, no en tres; con un Introito, no con una Loa; para un público de sala, no para un público de corral... si bien en verso, no en prosa). Los hitos de referencia de Torres Naharro no son Lope de Vega o Tirso de Molina, sino Ariosto o Bibbiena, con sus comedias regulares : La Celestina y comedias humanísticas [...]; los actores-dramaturgos sieneses mal llamados “Pre-Rozzi” [...]; y Plauto y Tenrecio al fondo, a menor distancia poética que la que se establecerá con los dramaturgos barrocos. Ello sin contar con otros aspectos de su dramaturgia, todavía más lejanos al teatro del siglo XVII, como los que lo relacionan bien con el Encina de las églogas salmantinas, bien con los fastos teatrales romanos cuya huella define piezas como la Trofea y la Jacinta¹⁴⁰.

L'œuvre de Torres Naharro apparaît donc tout autant comme une synthèse qu'un point d'articulation fondamentale. *La Propalladia* s'inscrit, en effet, à la charnière d'époques différentes et mêle des traditions plurielles, à la fois sur le plan littéraire et contextuel. Cette diversité permet alors au théâtre espagnol de s'engager vers des directions multiples, à l'aube du XVI^e siècle. En termes de pratiques scéniques, éditoriales, de dramaturgie ou de positionnement idéologique, on voit ainsi se configurer un premier drame profane et urbain représentable espagnol.

Si le phénomène théâtral tend à être envisagé dans ses différentes manifestations, les travaux de la fin du XX^e siècle s'engagent vers une redéfinition plus large de la théâtralité que J. M. Díez Borque¹⁴¹ entend, par exemple, fonder sur la taxonomie générique du théâtre du premier XVI^e siècle. J. L. Canet Vallés porte quant à lui, une attention particulière à la comédie urbaine représentable. Il en propose une délimitation et une contextualisation dans le panorama dramatique espagnol. Dans « La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibitorum* de 1559¹⁴² », il extrait du champ de la comédie un ensemble dramatique cohérent. Son étude montre, qu'à partir de la *Propalladia*, notamment, une dramaturgie singulière s'élabore, non pas de façon uniforme ou homogène mais avec une fluidité formelle qui révèle un grand dynamisme créatif. Ce genre dynamique et mouvant apparaît d'emblée comme une forme hybride, construite sur le contact avec d'autres pans de la production dramatique¹⁴³.

¹⁴⁰ J. OLEZA, « El teatro clásico español », *op. cit.*, p. 147-148

¹⁴¹ J. M. DÍEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1987 ; J. M. DÍEZ BORQUE, « Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI : propuestas de investigación », dans J. M. Ruano de la Haza (éd.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Canada, Dovehouse Editions Canada, 1989, p. 101-118.

¹⁴² J. L. CANET VALLÉS, « La evolución de la comedia urbana hasta el “Index prohibitorum” de 1559 », *Criticón*, n° 51, 1991, p. 21-42

¹⁴³ J. L. Canet poursuit l'étude de l'inscription de ce théâtre dans le panorama dramatique espagnol notamment dans J. L. CANET VALLÉS (éd.), *De la comedia humanística al teatro representable: égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, penitencia de amor, comedia Thebayda, comedia Hipólita, comedia Serafina*, Séville, UNED, 1993 ; J. L. CANET VALLÉS, « De la égloga a la comedia representable », dans F. B. Pedraza Jiménez, E. Marcello et R. González Cañal (éd.), *El teatro en*

tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517: XXIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 97-120

Définition d'un théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle et son inscription dans le panorama dramatique espagnol

I. Le corpus du théâtre profane et urbain représentable du premier XVI^e siècle

1.1. Recensement et composition du corpus dramatique retenu

Les récents travaux de recensement de la production dramatique espagnole du XVI^e siècle ont permis de réviser une production dramatique jusqu'alors mal délimitée. L'actualisation et la révision des inventaires des manuscrits et des éditions, travaux qui remontaient, pour certains, au XIX^e siècle, rendent désormais compte d'un panorama bien plus vaste que ce que laissaient entrevoir les manuels et les histoires du théâtre publiés jusqu'alors.

L'importance, d'abord numérique, du répertoire dramatique mis au jour a souvent été reconnue par contraste avec le maigre héritage textuel du Moyen-Âge espagnol dans ce domaine. Dans ce contexte espagnol, l'abondance de la production du XVI^e siècle a longtemps été perçue comme l'expression d'une rupture vis-à-vis de la période précédente¹⁴⁴. Pour autant, comme l'indique A. Vian Herrero, la thèse de l'absence d'une dramaturgie espagnole médiévale, autant que celle de l'apparition spontanée, *ex nihilo*, du premier théâtre classique espagnol¹⁴⁵ doivent être nuancées :

No puede sostenerse ya, como supuso algún crítico, que juglares y teatro sean incompatibles. Al contrario, sin la labor juglaresca, todavía oscura y enigmática en muchos aspectos, no puede entenderse el drama europeo e hispánico de la Baja Edad Media y el primer Renacimiento. Para un historiador de la literatura es más difícil pensar que los autores profanos y religiosos del reinado de los Reyes Católicos

¹⁴⁴ J. Canavaggio évoque par exemple cette période, sur le plan dramatique, comme « l'histoire d'un silence » (J. CANAVAGGIO, *Histoire de la littérature espagnole*, *op. cit.*).

¹⁴⁵ J. VÉLEZ-SAINZ, « Introducción. El teatro profano del siglo XVI: Hacia un primer teatro clásico español », *Criticón*, n° 126, 2016, p. 5-14 ou J. F. SAN JOSÉ LERA, « Sobre el teatro español del siglo XVI y el proyecto "TESAL16" », dans *El patrimonio del teatro clásico español. Actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón: actas selectas del Congreso del TC/12. Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, p. 117-126.

*son un fenómeno aislado y milagroso, dada su perfección formal, que aceptar el “estado latente” y la pérdida de textos dramáticos anteriores*¹⁴⁶.

Dans la mesure où la connaissance du phénomène dramatique demeure, en grande partie, tributaire des textes conservés, la méthode suivie par M. García Bermejo Giner, grâce au recensement des nombreux textes perdus, souligne d'emblée le caractère parcellaire de toute étude sur cette production. En ce sens, le développement de l'imprimerie et le recours à ce procédé nouveau dans le cas des textes dramatiques¹⁴⁷ ont rendu possible une plus grande diffusion et conservation des textes du XVI^e siècle qui composent le corpus sur lequel s'appuient les historiens du théâtre. Les questions relatives au processus d'impression ou de diffusion manuscrite des textes ainsi que les liens qu'ils entretiennent avec la réalisation spectaculaire, constituent autant de ressources primordiales pour la reconstruction du phénomène dramatique, mais demeurent des données rarement conservées et qui ne laissent de nous échapper. Par ailleurs, l'exhumation de textes perdus, comme la redécouverte récente de la *Farça de la Costanza*, attribuée à Cristóbal de Castillejo¹⁴⁸, signale l'instabilité du répertoire dramatique de la période. Néanmoins, à l'aune des témoignages textuels parvenus jusqu'à nous, le corpus conservé, dès l'aube du XVI^e siècle témoigne, par la diversité des œuvres et des auteurs, d'une vitalité et d'une sophistication remarquables.

Au sein de ce qui apparaît comme un contexte littéraire foisonnant, nous avons extrait un corpus de dix-neuf pièces qui jalonnent la première moitié du XVI^e siècle et forment un sous-ensemble cohérent. Parmi les principaux critères, nous avons retenu, sur le plan formel, la versification et l'organisation externe de la matière dramatique en une partie liminaire versifiée (*introito*) suivie de différentes sections (*jornadas*). Au niveau de l'intrigue, ces pièces investissent des thématiques profanes et se déroulent majoritairement dans un cadre urbain. Ces critères se mesurent à des degrés divers. En cela, s'il s'agit d'approcher la délimitation d'un genre dans une ambition d'exhaustivité et de cohérence, nous appliquons ces discriminations de façon plus stricte dans le choix des pièces les plus précoces. En effet, si les œuvres les plus tardives dessinent à l'évidence une certaine hybridité générique, leur prise en compte se justifie à plusieurs niveaux. Ces évolutions ne laissent de dévoiler la mutabilité propre à tout mouvement artistique mais elles constituent également le marqueur d'identité d'un genre caractérisé par la labilité¹⁴⁹. À l'inverse, pour les pièces

¹⁴⁶ A. VIAN HERRERO, « Una aportación hispánica al teatro carnavalesco medieval y renacentista: las «Églogas de Antruejo» de Juan del Encina », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, p. 20 (en ligne : <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8h5> ; consulté le 12 décembre 2017).

¹⁴⁷ T. FERRER VALLS et C. GARCÍA SANTOSJUANES, « La problemática del teatro religioso », dans J. Oleza Simó (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 82-83.

¹⁴⁸ C. DE CASTILLEJO, *Farsa de la Costanza*, B. Perinán et R. Reyes Cano (éd.), Madrid, Cátedra, 2012.

¹⁴⁹ Pour J. M. Lacoba Vila, la comédie urbaine du premier XVI^e semble constituer un conglomérat hétéroclite où se mêlent « distintas propuestas de una misma técnica teatral que se irá configurando hasta llegar a Lope de Rueda y posteriormente a la comedia nueva de Lope de Vega. » (J. M. LACOPA VILA, « Estudio sobre La Farsa llamada Alarquina », *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n° 1, 1996, p. 24). Néanmoins, en dépit des contours labiles que nous

du début de la période, s'il s'agit de déterminer la configuration d'un pan dramatique nouveau, il s'avère nécessaire d'exclure les œuvres qui s'ancrent, avant tout, dans une continuité avec d'autres formes, qu'il s'agisse du théâtre pastoral ou de la comédie humaniste¹⁵⁰.

Dans cette perspective, ce corpus correspond à ce que nous désignons comme un théâtre profane et urbain représentable. Les pièces retenues sont les suivantes :

- Bartolomé de TORRES NAHARRO, *Comedia Serafina*, *Comedia Trofea*, *Comedia Soldadesca*, *Comedia Tinellaria*, *Comedia Himenea*, *Comedia Jacinta* [1517], *Comedia Calamita*, *Comedia Aquilana* [1520].
- Jaime DE HUETE, *Comedia Tesorina* et *Comedia Vidriana* [1525-1535 ?].
- Agustín ORTIZ, *Comedia Radiana* [1525-1535 ?].
- Hernán LÓPEZ DE YANGUAS, *Farsa Turquesana* [1529 ?].

admettons, certaines pièces où se joue cette hybridité n'ont pas été retenues. C'est notamment le cas des *Tres comedias* (J. TIMONEDA, « Las tres comedias » [1559], Manuel V. Diago (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, 2000) ou encore de l'anonyme *Farsa llamada Alarquina* (ANONYME, « Farsa llamada Alarquina », [1550 ?], José Luis Canet Vallés (éd.), *Revista Lemir*, n° 1, 1997). Dans cette dernière, datée du milieu du XVI^e siècle, la présence, sur le plan formel, d'une partie liminaire et le recours au vers exhibent, à l'évidence, l'influence naharresque. La pièce, néanmoins, ne se soumet pas à une division externe en différentes *jornadas*. Mais, au-delà d'une certaine adéquation formelle, qui la rapproche également des comédies humanistes, la *Farsa* semble moins s'inscrire dans le canon que nous avons identifié, qu'elle n'ouvre, déjà, la voie à la configuration d'un modèle concurrent. Sans marquer une rupture définitivement nette, elle appelle donc à être intégrée dans la genèse des *Pasos* ainsi que le suggère l'étude de J. M. Lacoba Vila. Au demeurant, si l'œuvre constituera un point de comparaison sur le plan formel, force est de constater que, sur le plan thématique et poétique, elle révèle davantage un écart voire une rupture générique qu'une conformité. Le recours au *Romance del Conde de Alarcos* constitue une source d'inspiration nouvelle de grande fécondité au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle. Néanmoins, si la réécriture constitue un marqueur du genre, ses modalités se révèlent ici singulières et discriminantes. La valeur et la fécondité de la poétique de la *Farsa* interroge en ce qu'elle est mise au service d'une fidélité presque absolue à son hypotexte. Ainsi, en dépit des écarts qui peuvent être observés dans le dénouement, le procédé de réécriture à l'œuvre se donne selon des modalités éminemment différentes de celles que nous mesurerons dans des œuvres telles que la *Comedia Pródiga* ou encore dans les pièces célestinesques. À l'heure où le théâtre profane et urbain se révèle comme un terrain d'expérimentation, dans la *Farsa*, la source est certes nouvelle, mais le projet dramatique répond, avant tout, à une volonté de transposition qui dévoile une forme de stérilité quant aux potentialités proprement théâtrales qu'elle déploie. Finalement, la configuration comique, et notamment la façon dont elle laisse constamment exempts les personnages nobles, ainsi que l'a montré le critique, suggère une orientation idéologique qui coïncide déjà avec celle de la génération postérieure.

¹⁵⁰ Ainsi, nous avons notamment exclu du corpus principal d'étude l'anonyme *Comedia Hipólita* publiée en 1521 à Valence. Sur le plan formel, l'œuvre est certes rédigée en vers mais son auteur refuse l'héritage naharresque de l'introito et d'une organisation en *jornadas*. L'intrigue est davantage fondée sur les *comedias Serafina* et *Thebayda*, publiées dans le même recueil que sur l'œuvre de Fernando de Rojas qui constitue, généralement, une source abondamment mobilisée et réactualisée dans le nouveau canon du théâtre profane et urbain représentable. En outre, la conception spatiale de la pièce prend une fois de plus ses distances avec le modèle forgé par Torres Naharro et s'inscrit intimement dans les codes d'un théâtre moins explicitement voué à la représentation qu'à la lecture, ceux de la comédie humaniste. Si la question de la représentabilité est au cœur de la définition du genre que nous étudions, J. L. Canet Vallés note le manque d'intérêt de l'auteur de la *Comedia Hipólita* pour la réalisation scénique de la pièce. Ainsi, au-delà du désintérêt que manifeste déjà l'absence d'un *introito*, le critique souligne que « *su autor no domina la técnica representativa y desconoce muchos de los mecanismos del teatro representable, resolviéndolos según los modelos de la comedia humanística: con parlamentos dobles o con el espacio dual, pero muy difíciles de trasladar a un escenario convencional terenciano de principios del XVI.* » (J. L. CANET VALLÉS, « Introducción a la *Comedia Hipólita* », *Anexos de la Revista Lemir*, 2003, p. 2-3). Enfin, L. Puerto Moro revient sur la place singulière qu'occupe cette pièce dans l'histoire théâtrale. Elle manifeste, en effet, la nécessité d'interroger la filiation naharresque pour la considérer plutôt « *como producto teatral anterior o, como mucho, paralelo a la producción de Torres Naharro* » (p. 611). Pour approfondir l'indépendance de cette pièce vis à vis du théâtre profane et urbain représentable, nous renvoyons à son article : L. PUERTO MORO, « "Tanteos" en el primer teatro renacentista: la "Comedia Hipólita" », *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, n° 28, 2014, p. 611-619.

- Francisco DE LAS NATAS, *Comedia Tidea* [1530-1550 ?].
- ANONYME, *Auto de Clarindo* [1535 ?].
- Juan UCEDA DE SEPÚLVEDA, *Comedia Grassandora* [1539 ?].
- Luis DE MIRANDA, *Comedia Pródiga* [1554].
- Martín DE SANTANDER, *Comedia Rosabella* [1550].
- Bartolomé PALAU, *Farsa llamada Salamatina* [1552].
- ANONYME, *Farsa llamada Rosiela* [1558].

1.2. Éditions retenues

L'étude de la production dramatique du premier XVI^e siècle que nous proposons est tributaire des travaux d'édition critique dont nous disposons actuellement. Au sein du corpus retenu, l'œuvre de Torres Naharro demeure, de loin, la mieux connue. Du dramaturge estrémadurien, nous avons retenu ses sept pièces profanes. La thématique religieuse du *Díálogo del nacimiento* et de son *Adición* ainsi que la singularité formelle de ces textes nous ont conduit à les écarter de notre étude. Pour l'analyse de ces textes, nous nous appuyons sur l'édition et l'étude de l'œuvre dramatique et poétique inaugurée par J. E. Gillet et poursuivie par O. H. Green¹⁵¹, publiée au cours des années 1960. Les quatre tomes que propose le critique constituent un apport précieux à l'étude de la production de Torres Naharro et, plus largement, du théâtre espagnol du premier XVI^e siècle. Récemment, ce travail monumental a été complété et actualisé par l'édition critique de la *Propalladia* de J. Vélez-Sainz¹⁵².

Parmi les autres textes retenus, nous nous appuyons notamment sur les éditions des textes dramatiques du XVI^e siècle que fournissent l'UNED et les Universités de Valence et de Séville dans la *Collecció Oberta*. Nous nous y référerons lorsqu'il s'agira de la *Comedia Tesorina* de Jaime de Huete, de la *Comedia Tidea* de Francisco de las Natas (v. 1530¹⁵³), de la *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda et de l'anonyme *Auto de Clarindo*, édités par M. Á. Pérez Priego¹⁵⁴.

¹⁵¹ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance, op. cit.*

¹⁵² B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, J. Vélez-Sainz (éd.), Madrid, Cátedra, 2013. Sauf indication contraire, nous citerons les textes de Torres Naharro à partir de cette édition.

¹⁵³ L'impression la plus ancienne que nous conservons date de 1550 néanmoins il semble plus probable que l'œuvre remonte aux années 1530, comme l'indique L. Puerto Moro : « *Tidea hubo de imprimirse en la década de los 30, pues a su autor, Francisco de las Natas, pertenece una traducción de Virgilio impresa en 1528 y la perdida comedia Claudina —con toda seguridad pariente de las nuestras—, anotada en el Abecedarium de Colón con año de 1536.* » L. PUERTO MORO, « La comedia urbana de corte celestinesco: Corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes », *Criticón*, n° 126, 2016, § 10.

¹⁵⁴ M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993.

La *Farsa llamada Salamantina* de Bartolomé Palau (1552) a également fait l'objet d'une édition critique récente par José Gómez Palazón, qui a permis d'actualiser l'édition ancienne de M. Cañete publiée dans le *Bulletin hispanique*¹⁵⁵.

Les annexes de la revue *LEMIR* dirigée par J. L. Canet donnent également accès à de nombreuses éditions numériques publiées en ligne. Au sein du catalogue de publication, relèvent du corpus que nous avons constitué : la *Comedia Vidriana* de Jaime de Huete (1525 ?)¹⁵⁶, la *Comedia Radiana* de Agustín Ortiz (1525-1535 ?)¹⁵⁷, la *Comedia llamada Rosabella* de Martín de Santander (1550)¹⁵⁸, la *Farsa Turquesana* de Hernán López de Yanguas (1529 ?)¹⁵⁹, la *Comedia Grassandora* de Juan Uceda de Sepúlveda (1540)¹⁶⁰ et l'anonyme *Farsa llamada Rosiela* (1558)¹⁶¹.

II. Organisation de la production dramatique – justification et définition du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle

2.1. Organisation chronologique du corpus : le « premier théâtre classique »

À cheval entre l'Espagne et l'Italie, nourri d'une influence médiévale en même temps que profondément tourné vers les renouvellements esthétiques et idéologiques propres à la Renaissance, nous avons vu que l'appréhension de ce corpus révélait les difficultés critiques à critiquer à aborder et organiser ce riche corpus et à le situer dans une histoire du théâtre en Espagne et en Europe. Les œuvres retenues correspondent à des périodes traditionnellement désignées comme celles du théâtre « primitif » ou « *pre-lopista* ». Nous retiendrons l'appellation plus récente du « premier théâtre classique espagnol¹⁶² », plus à même de rendre compte de la fécondité de l'ensemble dramatique pour en saisir les mouvements de continuités et les ruptures.

Ces pièces parcourent une période qui s'étend de 1517 à 1559 et coïncide, chronologiquement avec les bornes du premier XVI^e siècle. Cet intervalle de quarante-deux années s'ouvre au moment

¹⁵⁵ B. PALAU, « Farsa llamada Salamantina », *op. cit.*

¹⁵⁶ J. de HUETE, « Comedia Vidriana », C. Requena Pineda (éd.), *Revista Lemir*, n° 4, 2000 (en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Vidriana/Vidriana.htm> ; consulté le 11 décembre 2017). L'édition n'indique pas le numéro des vers. Lorsqu'il s'agira de citer ce texte, nous indiquerons le numéro de la *jornada*.

¹⁵⁷ A. ORTIZ, « Comedia Radiana », M. Bayona Sánchez (éd.), *Revista Lemir*, 2005 (en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Radiana/Index.htm> ; consulté le 12 décembre 2017).

¹⁵⁸ M. SANTANDER, « Comedia Rosabella », J. L. Canet (éd.), *Revista Lemir*, n° 1, 1997-1996 (en ligne : https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/M_Santander.html ; consulté le 6 mars 2020).

¹⁵⁹ H. LÓPEZ DE YANGUAS, « Farsa Turquesana », J. F. Hernando et J. Espejo (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, 2002 (en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/FarsaTurquesana/Index.htm> ; consulté le 12 décembre 2017).

¹⁶⁰ J. UCEDA DE SEPÚLVEDA, « Comedia Grassandora », J. L. Canet (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, 2003 (en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Grassandora/Index.htm> ; consulté le 12 décembre 2017).

¹⁶¹ ANONYME, « La Farsa llamada Rosiela », E. Antequera Bernal (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, 2004 (en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Rosiela/Index.htm> ; consulté le 12 décembre 2017).

¹⁶² J. VÉLEZ-SAINZ, « Introducción. El teatro profano del siglo XVI: Hacia un primer teatro clásico español », *op. cit.*

où Torres Naharro publie à Naples un volume réunissant, à deux pièces près, ses œuvres complètes. La *Propalladia* fut par la suite complétée et connu, dès 1520 et tout au long du XVI^e siècle, de nombreuses rééditions, non seulement à Naples mais aussi à Séville, Madrid, Anvers, et certainement à Tolède¹⁶³. Hormis les huit *comedias* de Torres Naharro, parmi les œuvres sélectionnées, la datation ne peut pas toujours être assurée. En dépit des incertitudes inhérentes à ce corpus, la répartition chronologique permet d'entrevoir une certaine stabilité du modèle dramatique tout au long de la période. Il ressort, ainsi, que quatre œuvres remonteraient aux années 1520 et autant aux années 1550. Deux pièces sont quant à elles datées des années 1530.

La limite chronologique que nous avons retenue, 1559, correspond au moment de la mise à l'index de la *Propalladia* au côté de quelques unes des pièces sélectionnées. Sur le plan dramatique, cette date marque généralement un jalon important et permet d'évoquer la succession des deux générations de dramaturges, de Torres Naharro à de Lope de Rueda. M. Menéndez Pelayo situait déjà vers le milieu du XVI^e cette césure chronologique qui accompagnait une évolution des formes théâtrales. Après sa mise à l'index, la *Propalladia* continua, cependant, d'être édité dans une version expurgée par López de Velasco. Le succès éditorial de l'œuvre de l'Estrémadurien se poursuivit jusqu'en 1590 et paraît indiquer que ce théâtre continua de répondre aux aspirations du public et des lecteurs de cette époque.

Cependant, le renouvellement des nouveaux canons concerne, en premier lieu, les formes dramatiques en vigueur et les matériaux mobilisés. Ces changements trahissent, à la fin des années 1550, une évolution des pratiques, nécessairement parallèles aux transformations des critères esthétiques. Ainsi, sur le plan strictement formel, l'usage de la prose, certainement inspiré des modèles italiens, tend à s'imposer sur le vers. En outre, en termes de pratiques dramatiques, le milieu du siècle correspond, selon O. Arróniz¹⁶⁴, à un accroissement de l'influence italienne en Espagne. Hormis l'importation de nouveaux canons dramatiques, cette période participe à la formation de publics nouveaux, configurés autour d'audiences plus larges et populaires. De plus, alors que les conditions de représentation et d'interprétation se transforment, les premières compagnies professionnelles itinérantes se développent¹⁶⁵ jusqu'à l'émergence de la génération des

¹⁶³ B. de TORRES NAHARRO, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, *op. cit.*, tome I, p. 5-72.

¹⁶⁴ O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, *op. cit.*

¹⁶⁵ Les analyses plus récentes de la production dramatique du XVI^e, qui à partir des années 80 se dégagent des approches téléologiques et élargissent peu à peu le champ d'appréhension du phénomène théâtral, reléguant la perspective strictement littéraire au profit d'une approche plus proprement théâtrale, confirment la succession des deux époques. Ainsi, dans J. CANAVAGGIO, *Histoire de la littérature espagnole*, *op. cit.* apparaît, par exemple, la distinction entre le temps d'un « théâtre primitif » et celui de son affirmation.

« actores-autores ». Ainsi, avec Lope de Rueda et Timoneda apparaît une pratique scénique renouvelée, érudite et populaire¹⁶⁶.

En somme, ces éléments octroient donc, en premier lieu, une unité et une cohérence chronologique aux pièces que nous avons réunies.

2.2. Définition thématique du répertoire dramatique du premier XVI^e siècle

2.2.1. L'échec d'une approche générique

Si l'organisation chronologique de la production théâtrale du XVI^e siècle délimite un premier temps, clairement identifié, la classification thématique ou générique du corpus semble plus difficile à établir.

Le recours à une classification générique telle qu'elle est appliquée au répertoire du XVII^e siècle, peut, à première vue, s'avérer pertinent dans le cas du théâtre du XVI^e siècle. Au reste, le corpus conservé, sauf à de très rares exceptions, informe dès le titre d'une orientation générique. Car, à l'heure de la formation du premier théâtre espagnol, cette production dévoile une « *auténtica pasión tituladora genérica*¹⁶⁷ » et affiche, comme le souligne J. M. Díez Borque, une « *pluralidad de marbetes genéricos, que parecen situarnos en un bosque infranqueable*¹⁶⁸ ». Il dénombre, en effet, trente et un ensembles génériques qu'il propose d'ordonner selon leur degré de spécificité théâtrale. De cette catégorisation, il ressort que plus de la moitié des indications correspondent à des ensembles proprement dramatiques, pour ainsi dire, ou qui tendent à le devenir¹⁶⁹. Cette hétérogénéité générique, observable dès le titre, est néanmoins fondée sur des critères qui semblent parfois relever de l'arbitraire¹⁷⁰ et manifestent une grande porosité entre les différentes modalités ; les intitulés génériques hybrides tels que « *auto o farsa* », « *farsa a manera de tragedia* », « *farsa o cuasi comedia* », « *égloga o farsa* » en sont l'illustration. En somme, ces informations paraissent souvent plus propices à semer la confusion qu'à élucider véritablement l'option formelle retenue.

¹⁶⁶ « *El movimiento espeso de entradas y salidas en España de compañías italiana no puedo, bajo ningún concepto (al menos desde los datos hoy conocidos) anticiparse a 1550, y sin embargo a Lope de Rueda cabe suponerlo en marcha desde, como mínimo, la mitad de la década del 40.* » dans J. OLEZA SIMÓ (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, *op. cit.*, p. 30-31.

¹⁶⁷ J. M. DÍEZ BORQUE, « El mundo del teatro español en su Siglo de Oro », *op. cit.*, p. 102.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ C'est le cas de l'églogue : initialement à mi-chemin entre les genres lyrique et dramatique, elle se rattache peu à peu au genre strictement théâtral. Pour une synthèse sur l'églogue, nous renvoyons notamment à l'étude de J. HUERTA CALVO, « Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI », dans *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, vol. 1, p. 309.

¹⁷⁰ J. M. Díez Borquez nuance cette thèse dans *Los géneros dramáticos del teatro hasta Lope de Vega*, 1987.

La *comedia* représente, quantitativement, la forme privilégiée par les auteurs réunis dans notre corpus¹⁷¹. La définition de cette modalité générique ne dispose pourtant pas de contours bien définis et J. Huerta Calvo indique, en ce sens, que : « [a] lo largo del siglo XVI, *comedia* puede ser tanto una tragedia o una tragicomedia, como una comedia cómica propiamente dicha¹⁷². » Les *farsas* apparaissent quant à elles comme une modalité générique féconde au début de la période, notamment, dès 1514, dans les œuvres de Lucas Fernández. Comme la *comedia*, cette indication paraît tout aussi labile et problématique. Ainsi, en 1539, dans son *Ingeniosa comparación de lo antiguo y lo presente*, Cristóbal de Villalón évoque « las representaciones de comedias que en Castilla llaman *farsas*¹⁷³ ». Il énonce ainsi une équivalence sémantique entre les deux termes qui, moins que de signifier une spécificité formelle, prennent le sens général de représentation ou de drame¹⁷⁴.

M. García Bermejo Giner signale à propos de l'utilisation du terme *farsa* que « no se empleaba en sus orígenes para designar un género literario concreto, al menos desde la óptica de quienes sin ser creadores en el puro sentido de la palabra, escriben acerca del mundo teatral contemporáneo¹⁷⁵. » Il souligne cependant une forme de prédilection de la catégorie pour signifier un lien avec le monde ecclésiastique sans qu'il soit pour autant exclusif à celui-ci, dans la mesure où il désigne un théâtre profane. Aussi, les indications génériques données par les auteurs ne permettent-elles pas véritablement d'établir une organisation formelle du répertoire dramatique, mais peuvent être envisagées, selon l'expression de M. García-Bermejo Giner, comme une sorte d'« *anarquía de contenidos y fronteras*¹⁷⁶ ».

Dès lors, une tentative de classification du corpus du premier XVI^e siècle, ne peut reposer uniquement sur les indications génériques et une approche incluant la dimension thématique paraît pertinente. C'est dans cette voie que s'engage J. Huerta Calvo¹⁷⁷. Sans parvenir à embrasser l'ensemble de l'offre générique – les *églogas* et *farsas* sont exclues de son étude –, il propose une organisation tripartite des genres dramatiques du XVI^e siècle et distingue des formes « *serias de tema religioso* », « *serias y/o cómicas* » et « *cómicas breves* ». La nature de l'intrigue, le contenu thématique et la longueur des textes sont les trois critères retenus par le critique. Sur le plan thématique, la classification de J. Huerta Calvo se révèle fonctionnelle et invite à distinguer le répertoire religieux

¹⁷¹ Nous n'aborderons ici que les catégories génériques mentionnées dans les titres des œuvres retenues pour former notre corpus principal d'étude. Pour une étude systématique des genres dramatiques au Siècle d'Or nous renvoyons à l'étude de M. NEWELS, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro: investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974.

¹⁷² J. HUERTA CALVO, « Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI », *op. cit.*, p. 310.

¹⁷³ C. de VILLALÓN, *Ingeniosa comparación de lo antiguo y lo presente*, [1539], Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, p. 179 (en ligne : <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=18741> ; consulté le 12 décembre 2017).

¹⁷⁴ Dans le cas de la *Farsa llamada Alarquina* relevons que le berger, au début de la pièce, révèle cette équivalence lorsqu'en dépit du titre de la pièce il annonce « *Sin remedio / sepan que una comedia / les traigo pintaparada* » (v. 175-177).

¹⁷⁵ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « En torno al término *farsa* en Lucas Fernández », *op. cit.*, p. 48-49.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷⁷ J. HUERTA CALVO, « Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI », *op. cit.*, p. 308.

du profane. Mais en refusant une classification binaire, l'approche de J. Huerta Calvo dévoile, dans le même temps, la difficulté à embrasser les productions profanes de façon uniforme. Ainsi, selon cette perspective, les critères distinctifs et unifians du théâtre profane semblent ne pouvoir être approchés que par contraste avec le drame religieux. En effet, le champ profane embrasse des modalités dramatiques diverses qui appellent, selon J. Huerta Calvo, à être distinguées en fonction de la forme (brève ou non) et du contenu (grave ou comique).

2.2.2. *Aspects du théâtre religieux face au profane*

Afin d'approcher les contours théoriques d'un théâtre profane, opposé au religieux, nous faisons le choix d'une nomenclature polysémique qu'il convient de préciser. Comme dans le cas d'autres productions, la légitimité de cette distinction pourrait supposer et reposer sur l'identification d'un certain type de public ou de lieux de représentation spécifiques, liés tantôt au monde laïque tantôt aux institutions religieuses. Dans le cas du répertoire du premier XVI^e siècle, cependant, la désignation du contexte de production ou de représentation demeure incertaine. Qu'il s'agisse de déterminer le commanditaire, le destinataire, les espaces scéniques voire la figure auctoriale, pour une grande partie des pièces cette entreprise est rendue impossible par l'absence de documentation. Lorsque ces informations sont connues et attestées, elles ne suffisent néanmoins pas à établir une véritable discrimination des pièces. En effet, le répertoire dramatique traditionnellement considéré comme relevant du théâtre religieux est souvent joué indistinctement dans des espaces sacrés et laïcs.

Dès lors, si les lieux de représentation ou le statut des commanditaires des œuvres témoignent, au XVI^e siècle, d'une certaine porosité entre les deux champs dramatiques, la répartition des pièces selon leur appartenance au corpus religieux ou profane ne peut tout à fait reposer sur un ancrage contextuel particulier. Comme l'indiquent T. Ferrer Valls et C. García Santosjuanes, si des pièces religieuses sont jouées dans les églises,

en los últimos años del siglo XV y principios del XVI se desarrolló un drama no litúrgico en vernáculo, pero derivado claramente del tropo litúrgico latino. Este tipo de obras se representaron en iglesias o capillas de palacios. Tal es el caso de algunas obras de Encina, representadas en la capilla privada del Duque y la Duquesa de Alba, del Auto o Representación de la Pasión de Lucas Fernández, y de obras de Alonso de Melgar, Gil Vicente, etc¹⁷⁸.

Dans un contexte courtois, auquel une bonne part du corpus dramatique est associée, et qui conditionne à la fois la production et la représentation, la distinction entre théâtre profane ou

¹⁷⁸ T. FERRER VALLS et C. GARCÍA SANTOSJUANES, « La problemática del teatro religioso », dans J. Oleza Simó (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 82-83.

religieux ne peut reposer sur l'identité des commanditaires ou destinataires de l'œuvre. En outre, au cours du XVI^e siècle, d'autres pièces s'inscrivent également dans le cadre de l'enseignement scolaire des universités ou des collèges et répondent à un objectif didactique.

L'étiquette de théâtre profane que nous appliquons au corpus recueilli ne repose pas sur ces éléments contextuels et notre approche privilégie une distinction du théâtre religieux fondée sur des critères internes aux textes. Ainsi, pour une définition du drame profane du premier XVI^e siècle, nous excluons les œuvres qui proposent une théâtralisation du sacré. En ce sens, nous avons écarté les pièces mettant en scène ou rapportant des épisodes tirés des *Écritures*, annoncés dès le titre, le plus souvent en lien avec le calendrier liturgique. Ces pièces religieuses s'inscrivent généralement dans le cadre de célébrations sacrées ou paraliturgiques. Par conséquent, les thèmes les plus récurrents sont la Nativité, la Passion et la Résurrection et les personnages bibliques ou allégoriques sont, d'ordinaire, les protagonistes des pièces¹⁷⁹.

Le critère thématique, que nous envisageons à partir des intrigues et des protagonistes, permet de dessiner une première ligne de démarcation dans le répertoire dramatique du premier XVI^e siècle, dégageant, en négatif du théâtre religieux, un corpus profane. Néanmoins, cette frontière que nous établissons demeure particulièrement poreuse. En ce sens, nous avons fait le choix d'intégrer à notre corpus principal la *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda. L'intrigue et le titre de la pièce reposent sur la parabole de l'enfant prodigue. Cependant, sur le plan formel, la pièce révèle toute la perméabilité qui caractérise la définition de ces deux champs de la production dramatique. En effet, il nous a paru pertinent de conserver cette œuvre de Miranda dans la mesure où le traitement dramatique singulier de l'épisode évangélique que nous propose le dramaturge résonne de façon puissante avec les éléments thématiques et dramatiques propres aux intrigues des drames profanes. En outre, en dépit du sujet traité, la mise en scène que nous offre la pièce ne saurait en faire une œuvre de dévotion. Cette œuvre tardive, eu égard à la chronologie retenue, témoigne sans doute de ce que T. Ferrer Valls et C. García Santosjuanes appellent le

¹⁷⁹ « Lo que queda claro es, por un lado, la existencia de autos ligados a los ciclos de Pascua y Navidad, de indudable origen litúrgico, algunos de cuyos autores, dada la creciente popularidad del Corpus, adaptaron obras de estos ciclos a dicha festividad. Por otro, la existencia de una práctica dramática (extensible, a la vista de los datos aportados, en la zona castellana) ligada a la procesión del Corpus como espectáculo callejero y cuyas obras no tenían un origen estrictamente litúrgico ni estaban íntimamente ligadas al misterio eucarístico (existían también autos mariales, hagiográficos, bíblicos..., engarzados en el seno de la procesión). », *Ibid.*, p. 85. Pour une définition du théâtre religieux dans ses aspects divers nous renvoyons aux travaux de M. de los R. PEÑA, « El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión », *Criticón*, n° 94, 2005, p. 9-32 ; M. VITSE, « El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras », *Criticón*, n° 94, 2005, p. 69-105 ; M. Á. PÉREZ PRIEGO, « Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI », *Criticón*, vol. 94, n° 95, 2005, p. 137-146. À propos de la production religieuse de Juan del Encina nous renvoyons notamment à G. CIROT, « Le théâtre religieux d'Encina », *op. cit.* À propos du drame eucharistique et de son évolution : C. MERIQUE, *L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVI^e siècle*, Thèse de doctorat soutenue en 2011 à l'Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011.

*proceso de independización de un control religioso estricto, originado por la presión de un público popular que irá introduciendo progresivamente elementos profanos en los espectáculos religiosos, de forma análoga a lo ocurrido en el teatro religioso medieval*¹⁸⁰.

À cette seule exception, l'ensemble des œuvres que nous avons retenues dans ce corpus ont pour sujet principal des intrigues et des protagonistes qui n'appartiennent pas à la sphère du religieux¹⁸¹. En outre, les personnages principaux ne semblent pas voués à assurer une fonction allégorique et l'environnement dans lequel ils agissent, sans être toujours identifiable, imite un espace-temps profane, familier et contemporain ; tout au plus sont représentés quelques rares figures ou lieux propres aux institutions religieuses. L'espace attribué à ces motifs demeure cependant réduit à quelques répliques, et leur traitement ne répond que rarement à une véritable et sincère intention spirituelle. Derrière cette dénomination d'un théâtre profane, il ne s'agit cependant pas d'écarter la possibilité qu'une réflexion d'ordre religieux ou spirituel puisse être engagée dans ces pièces, eu égard aux profondes interrogations en la matière en ce premier XVI^e siècle. Néanmoins, ces pièces profanes ne semblent pas conçues pour un contexte de célébration liturgique ou dévotionnel.

2.2.3. J. P. W. Crawford : une organisation du théâtre profane

La difficulté à définir et caractériser le théâtre profane du premier XVI^e siècle autrement que par la négative a été en partie résolue par J. P. W. Crawford qui propose dans *Spanish drama before Lope de Vega*¹⁸² une première tentative d'organisation de cette riche production. Il établit dans son ouvrage une organisation chronologique du répertoire dramatique, dont les jalons sont assurés par les figures de Juan del Encina, Lope de Rueda et Lope de Vega. Il fait également intervenir d'autres critères thématiques, génériques ou contextuels. La production profane du premier XVI^e siècle occupe deux chapitres et est abordée à travers deux sous-ensembles : d'une part les « *Pastoral and festival plays* », de l'autre les « *Romantic Comedy and the Comedy of manners* ».

La délimitation d'un théâtre de circonstance (« *festival plays* ») à l'intérieur du champ profane repose sur l'adéquation supposée entre le contenu de l'œuvre et son éventuel contexte de production et de représentation (la célébration festive). Cet élément d'organisation ne se révèle pas véritablement efficient pour définir les œuvres profanes. Ce critère contextuel, nous l'avons vu, ne permet pas d'approcher une caractéristique propre à ce théâtre, les productions religieuses se manifestant également comme des œuvres de circonstance ou de célébration. En outre, la pertinence de cette catégorie dramatique mérite d'être questionnée, car le phénomène théâtral du

¹⁸⁰ T. FERRER VALLS et C. GARCÍA SANTOSJUANES, « La problemática del teatro religioso », *op. cit.*, p. 85.

¹⁸¹ Pour autant, toute dimension religieuse n'est pas exclue des pièces retenues. En ce sens, des personnages de religieux, « *sacerdote* », « *confesor* » sont présents, mais leur fonction reste toujours marginale et assujettie au rôle dramatique des protagonistes. Ces personnages et leur fonction relèvent bien davantage du temporel que du spirituel.

¹⁸² J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, *op. cit.*

premier XVI^e siècle, en tant que représentation ou spectacle, est nécessairement lié au contexte festif. En outre, pour certaines des pièces rassemblées par le critique dans cet ensemble festif, la définition du contexte de célébration demeure des plus incertaines. En effet, s'il est pertinent d'envisager la *Comedia Trofea*¹⁸³ ou la *Comedia Jacinta*¹⁸⁴ sous cet angle, les débats que ces œuvres suscitent autour de l'identification des destinataires et des modalités de représentation¹⁸⁵ révèlent les lacunes de cette catégorisation. En outre, parce que la formule dramatique employée ne correspond à aucune des deux catégories que définit Torres Naharro dans le *Prohemio*¹⁸⁶, ces deux pièces sont souvent considérées comme des œuvres de circonstance, à la fois politiques et festives¹⁸⁷.

Aussi, le corpus dramatique festif témoigne-t-il d'une grande plasticité et ne mène ni à la mise au jour d'une forme particulière ni au recensement de thématiques spécifiques à cet ensemble. L'originalité et la malléabilité que révèlent les œuvres réunies par le critique trouveraient leur origine dans le contexte :

*From its very nature, the construction of festival play was often loose. Occupying a middle place between the pageant and real drama it depended for success upon scenic effects, music, songs, and dances as well as upon the beauty of the lines. It contained more recitation than action or dramatic conflict*¹⁸⁸.

Ainsi, cette dramaturgie singulière portée par les circonstances mêmes de la fête doit, selon lui, être rapprochée du théâtre pastoral :

*Both in the circumstances attending their performance and in subject matter, the festival and pastoral plays have much in common. The latter were entertainments for aristocratic audiences on the occasion of betrothal, wedding or other festivity. They represented courtly traditions, and when rustic scenes were introduced it only served to contrast the delicate sensibilities and polish speech of gentlefolk with the ignorance and rude language of shepherds*¹⁸⁹.

Au-delà des considérations contextuelles que propose J. P. W. Crawford, c'est la distinction d'un théâtre pastoral, en tant que pan dramatique du premier XVI^e siècle distinct, qui semble pertinente. En effet, elle permet de délimiter dans le corpus dramatique de la période un ensemble homogène d'œuvres profanes, exclu de notre étude en raison du caractère pastoral. Ces pièces dont les bergers

¹⁸³ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, op. cit., liv. 2.

¹⁸⁴ *Ibid.*, liv. 1.

¹⁸⁵ Nous y reviendrons au moment de l'étude de ces deux pièces.

¹⁸⁶ Au regard du reste de la production du dramaturge estrémadurien, ces *comedias* ne se conforment pas – ou seulement de façon imparfaite – aux modèles de *comedia a noticia* et de *comedia a fantasía* et échappent à la classification proposée. Nous y reviendrons dans la seconde partie.

¹⁸⁷ J. P. W. CRAWFORD, « Two Notes on the Plays of Torres Naharro », op. cit., p. 77.

¹⁸⁸ J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, op. cit., p. 67.

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 67.

sont les protagonistes trouvent leur origine, R. Rodrigo Mancho, dans une évolution de la théâtralité religieuse :

Las primeras representaciones teatrales de la península en las que aparece la figura del pastor están ligadas a la celebración de la liturgia y la teatralización de los intelectualizados misterios de la teología cristiana. El acercamiento plástico de la liturgia y la teatralización de los intelectualizados misterios de la teología cristiana hubieron de fascinar y deleitar al público asistente: superando la monotonía se potenciaba la asistencia y participación en estas catequesis escenificadas.[...] Debido a la demanda teatral del público medieval cada vez más volcado a la diversión escénica venga de donde venga, los tropos se ensancharon, arrastrando necesariamente a los pastores a ganas escenas y personajes y a conformarlos como centros ordenadores del drama religioso¹⁹⁰.

D'abord ancrées dans le cycle liturgique de la Nativité, ces œuvres pastorales se déplacent peu à peu vers les espaces courtisans et les bergers « *serán el centro de la obra y, con ellos, se generarán fragmentos totalmente profanos¹⁹¹.* » Ces œuvres hybrides s'éloignent progressivement de la dimension religieuse au profit d'épisodes profanes qui se développent, d'abord, avec Juan del Encina, lequel représente « *la vida cotidiana cortesana por medio de noticias y detalles contemporáneos expresados en el dialecto sayagués¹⁹².* » Avec Juan del Encina, les œuvres servent aussi la caricature des « *rústicos pastores que andaban tras los placeres mundanos de la comida, la bebida y la buena compañía¹⁹³.* » À leur tour, les œuvres de Lucas Fernández amplifient et instaurent un répertoire commun de personnages, de situations, d'espaces et de figures linguistiques¹⁹⁴, propre au champ dramatique pastoral. Ce théâtre prend avec Encina deux directions : d'une part, celle d'un théâtre comique qui repose particulièrement sur la figure du berger rustique, de l'autre, celle de pièces qui font intervenir des bergers « *con perfiles sofisticados, idealistas y neoplatónicos, para plantear sobre la escena cortesana los presupuestos de la cosmovisión renacentista¹⁹⁵.* »

Cette forme dramatique tend à correspondre à une option générique spécifique – l'églogue – et à répondre à des objectifs de propagande et de divertissement¹⁹⁶, d'où une adaptation de ce théâtre et des modèles retrouvés de la bucolique gréco-latine à une vision du monde propre au milieu courtisan¹⁹⁷.

¹⁹⁰ J. ALONSO ASENJO, « La Comedia de Sepúlveda y los intentos de comedia erudita », dans J. Oleza Simó (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institutió Alfons el Magnànim, 1984, p. 166.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 167.

¹⁹² *Ibid.* p. 167.

¹⁹³ *Ibid.* p. 167.

¹⁹⁴ Notamment l'utilisation du *sayagués*, « *dialecto del campo de Salamanca como lenguaje dramático propicio para alcanzar la comicidad al contrastarlo con el depurado lenguaje del público cortesano espectador.* » *Ibid.*, p. 171.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 174.

¹⁹⁶ Ces objectifs sont au cœur de ces célébrations d'ordre politique, militaire ou relatives aux unions matrimoniales. En ce sens, R. Rodrigo Mancho écrit que « *las obras pastorales se habían adecuado a la demanda de la nobleza. Los esquemas conflictivos entre rústicos y caballeros, resueltos con la victoria matrimonial de estos últimos, respondían al motivo de representación y su ideología.* » *Ibid.*, p. 180.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 174.

Si le champ pastoral se développe particulièrement dans un contexte de cour, l'œuvre dramatique de Torres Naharro joue également un rôle majeur dans l'évolution du théâtre courtois. Ainsi, à la suite de la circonscription du théâtre pastoral, J. P. W. Crawford distingue un troisième champ dramatique : celui des « *romantic comedy and comedy of manners* » dont il attribue la paternité au dramaturge estrémadurien¹⁹⁸. Cette catégorie regroupe des pièces à thématique amoureuse et des comédies de mœurs dégagées du monde pastoral. Elle constitue le cœur de notre corpus d'étude. À partir de l'œuvre de Torres Naharro et de la définition de la *comedia*, présentée dans le *Prohemio* de la *Propalladia*, Crawford adapte la classification qu'il propose entre *comedia a fantasía* et *comedia a noticia* et passe en revue les caractéristiques formelles et les influences littéraires de ce théâtre. Le recensement des œuvres inscrites dans ce courant correspond en grande partie à la catégorie des « *inmediatos seguidores de Torres Naharro* » établie par R. Boal Williams¹⁹⁹ ou M. Menéndez Pelayo.²⁰⁰

2.2.4. J. L. Canet Vallés : vers un théâtre profane et urbain

La classification de J. P. W. Crawford distingue « *romantic comedy and comedy of manners* » des œuvres religieuses et pastorales. Cependant, comme nous l'avons vu, elle ne permet pas véritablement de saisir les spécificités du corpus recensé. Aussi, avec J. L. Canet Vallés, notre approche écarte la terminologie de J. P. W. Crawford²⁰¹ au profit du qualificatif « urbain » qui précise davantage ce qui caractérise ce troisième champ que nous distinguons à l'intérieur de la production dramatique espagnole du premier XVI^e siècle.

Dans son étude, J. L. Canet Vallés restreint le corpus d'étude aux pièces associées à l'option générique de la *comedia*. Pour notre part, nous l'appliquons à un ensemble plus large de pièces qui s'intègre à ce sous-ensemble. La pertinence du caractère *urbano* ou *ciudadano* appliqué aux pièces analysées par le critique se situe et se justifie à trois niveaux :

Nosotros preferimos denominar a este grupo de comedias urbanas o ciudadanas, porque se caracterizan por una estructura que enlaza, al menos temáticamente, con la tradición escolar y universitaria (muchas de ellas fueron escritas por estudiantes). Estructuralmente, el espacio donde se desarrolla la acción es en su mayoría el terenciano, representando la imagen de una ciudad; los personajes principales son eminentemente ciudadanos: rufianes o bravucones, negros/as, vizcaínos, criados e incluso los jóvenes amantes. Además, la mayoría de los espectáculos teatrales (es decir la comedia representada) se da en las grandes ciudades. [...] Por último, la baja comicidad realizada por el pastor o ciertos criados, así

¹⁹⁸ J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, op. cit., p. 81.

¹⁹⁹ R. B. WILLIAMS, *The staging of plays in the Spanish peninsula prior to 1555*, op. cit.

²⁰⁰ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia : Estudio crítico*, op. cit.

²⁰¹ « La denominación de Crawford creo que no es la más acertada, pues aunque estas obras parecen mostrarnos las costumbres ciudadanas, sin embargo dichas formas de vivir están estereotipadas, proviniendo en su mayoría de clichés literaturizados. » J. L. CANET VALLÉS, « La evolución de la comedia urbana hasta el "Index prohibitorum" de 1559 », op. cit., p. 26.

*como las escenas farsescas, se relacionan también con otra fiesta ciudadana: las procesiones del Corpus y el teatro religioso*²⁰².

Si le caractère urbain de ce corpus peut notamment relever du lien qu'entretiennent les œuvres réunies avec la tradition littéraire et les célébrations urbaines, nous adoptons cette dénomination avant tout, en ce qu'elle renvoie aux éléments propres à la structure des pièces.

En premier lieu, les protagonistes de ces œuvres sont des figures de citadins et non plus à des bergers ou à des personnages allégoriques. Le théâtre profane et urbain élargit considérablement sa *dramatis personae* en puisant, notamment dans *La Célestine* ou le théâtre latin, les motifs et les conflits qui animent les jeunes amants, les parents, les valets, les esclaves et les entremetteuses. En outre, le répertoire s'enrichit d'un large éventail de types, souvent secondaires, mais éminemment liés à la vie de la cité, qu'il s'agisse des agents de justice à travers les *alguaciles*, de militaires (*Comedia Soldadesca*, *Comedia Turquesana*, *Comedia Pródiga*), d'étudiants (*Farsa llamada Salamantina*), d'aubergistes (*Comedia Pródiga*), de marchands ou encore d'artisans. Par la voix de ces personnages, c'est aussi toute une géographie qui se donne à entendre, aussi bien au travers des particularismes et des régionalismes (valencien, aragonais, biscayen...) que dans les discours que tiennent les personnages sur leurs origines.

Le théâtre profane et urbain n'exclut pas pour autant les figures des bergers. Leurs fonctionnalités dramatiques propres, telles qu'elles ont été instaurées par le théâtre pastoral, sont néanmoins particulièrement réduites dans cet ensemble. Ceux-ci voient désormais leur présence limitée aux vers introductifs, circonscrite à l'espace de l'*introito* ou à de brefs intermèdes comiques. Au regard des autres personnages, ces bergers appartiennent davantage à un espace liminaire et textuel, ou encore paradramatique, alors que les autres protagonistes sont associés à l'espace scénique caractérisé comme urbain.

En effet, les personnages de ces pièces impliquent également une situation spatiale particulière qui justifie le caractère profane et urbain de ce théâtre. Si la lecture de l'espace dramatique²⁰³ dans ce théâtre présente des difficultés d'identification référentielle²⁰⁴, les espaces représentés sont majoritairement ceux de la ville, de ses rues, de ses palais et de ses maisons²⁰⁵, ou de sa proche

²⁰² *Ibid.*, p. 25-26.

²⁰³ Les espaces citadins sont majoritaires même si la construction de l'espace dans ces pièces ne permet pas toujours de les identifier clairement et si l'intrigue se déplace, parfois dans des lieux plus éloignés des centres urbains. Nous reprenons la notion d'espace dramatique telle que la définit J. RUBIERA FERNÁNDEZ, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005

²⁰⁴ Les didascalies externes sont rares et les informations internes ne permettent guère d'identifications spatiales ou géographiques précises.

²⁰⁵ Les demeures des personnages, espaces privés, ne sont jamais des espaces isolés et infranchissables. Ils se dévoilent toujours comme particulièrement poreux et ouverts sur la rue.

périphérie²⁰⁶. La ville, en somme, se manifeste comme un espace aux potentialités multiples, nécessaire aux paradigmes dramatiques. Espace social et donc limitatif, il permet tout à la fois la rencontre des différents personnages et l'ancrage des « intrigues dans un univers social, avec ses cloisonnements, ses habitudes et ses travers²⁰⁷. » Si nombre de pièces présentent la ville dans une dialectique qui l'oppose à la campagne et aux lieux dits naturels, ceux-ci accueillent parfois les protagonistes, notamment lorsqu'ils aspirent à se retirer du monde et à se donner la mort. Ainsi, la campagne apparaît toujours comme un pendant à la ville. Nous rappelons toutefois que nous avons exclu de notre étude principale les œuvres uniquement situées dans l'espace rural, telles que la *Comedia Florisea* de Francisco de Avendaño, dont la poétique spatiale ne relevait pas de cette dialectique.

2.3. Organisation formelle et pratique scénique

2.3.2. Distinction formelle : prose et vers

La conjonction des deux critères – profane et urbain – semble tout à fait pertinente pour approcher le corpus retenu dans cette étude. Sur le plan thématique, nous voyons bien se dessiner un volume homogène d'œuvres dramatiques qui met en scène la diversité urbaine à travers ses lieux ou ses figures dans un cadre contemporain. Cependant l'application de ces critères à l'ensemble de la production dramatique du premier XVI^e siècle ne peut suffire à délimiter complètement un corpus cohérent sur le plan formel.

Le théâtre profane et urbain recouvre selon nous différentes options formelles et un corpus plus large que celui délimité par J. P. W. Crawford. En effet, si un premier pan se dessine à partir de la formule dramatique de Torres Naharro, décrite et mise en pratique dans la *Propalladia* puis reprise par les « *inmediatos seguidores*²⁰⁸ », il est possible d'appliquer ces critères thématiques à un autre ensemble de textes. Ces œuvres, par leur format et l'usage de la prose, témoignent, elles aussi, de l'influence de *La Célestine* et de la comédie humaniste. Mais cette influence est perceptible au-delà du thème, sur le plan formel. Ces pièces, que Pierre Heugas désigne comme la descendance directe de l'œuvre de Fernando de Rojas²⁰⁹, constituent effectivement un ensemble d'œuvres, éminemment

²⁰⁶ Dans la *Comedia Jacinta*, l'espace dramatique où se joue l'action n'est pas un espace urbain à proprement parler mais il assume pourtant des fonctions analogues. À la croisée des chemins, cet espace « *cerca de un castillo* » selon l'indication donnée par l'édition de J. Vélez-Sainz (p. 610), où se retrouvent trois *galanes* autour du *rustico* Pagano et de la *dama*, remplit une fonction sociale, dans la mesure où il constitue un lieu de rencontres entre des gens issus de la sphère urbaine. Cet espace périphérique et de confluence des trois protagonistes qui, paradoxalement, fuient la ville, va finalement se configurer comme une véritable *polis*.

²⁰⁷ V. STERNBERG, « Espaces et comédie au XVII^e siècle », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, Département des littératures, 2002, p. 202.

²⁰⁸ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia : Estudio crítico*, op. cit.

²⁰⁹ P. HEUGAS, « *La Célestine* » et sa descendance directe, op. cit.

profanes et urbaines. C'est cependant pour des raisons principalement formelles que nous les avons exclues de notre corpus principal. Parmi les suites littéraires de *La Célestine* se trouvent la *Segunda Comedia de Celestina*, de Feliciano de Silva (1534)²¹⁰, la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez (1539)²¹¹, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre Cuarta obra y Tercera Celestina* de Sancho de Muñón (1542)²¹². Sans s'affirmer comme des continuations de l'œuvre de Fernando de Rojas, mais figurant parmi les héritières de cette formule dramatique profane et urbaine, nous pouvons également compter la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández (1547)²¹³, la *Comedia Florinea* de Florián Rodríguez (1554)²¹⁴ et la *Comedia llamada Selvagia*, (1554) de Alonso Villegas Selvagio²¹⁵. Enfin, parmi les pièces anonymes valenciennes publiées en 1521 : la *Comedia Thebayda*²¹⁶ et la *Comedia Seraphina*²¹⁷. Sans se conformer de façon directe aux canons du genre célestinesque, ces pièces s'inscrivent dans une généalogie qui croise l'influence formelle de la *Célestine* et de la comédie humaniste et les situe dans un champ dramatique autrement différent des œuvres retenues pour cette étude.

Cette production dramatique en prose, par l'option formelle retenue par les auteurs, nous a conduit à les écarter de notre corpus principal d'étude, en dépit d'une chronologie, de thématiques et d'influences communes. Pour les continuations de *La Célestine*, le projet dramatique à l'origine de l'écriture est également dissemblable, en ce que ces œuvres sont vouées à s'intégrer dans un cycle littéraire qui rejette les œuvres de notre corpus. En outre, le choix formel singulier semble aussi induire un contexte, notamment de réception, sinon opposé, tout du moins distinct de celui auquel on rattache les œuvres que nous avons sélectionnées. En somme, comme l'indique J. L. Canet Vallés, celles-ci, s'agissant d'un théâtre en vers et d'une ampleur réduite, laissent supposer une vocation scénique plus importante que dans le cas des textes en prose. Nous verrons que les débats autour de la représentabilité de *La Célestine* ont été abondamment nourris. À travers cette

²¹⁰ F. de SILVA, « *Segunda comedia de Celestina* », dans R. Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016, p. 1-351.

²¹¹ G. GÓMEZ, « *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* », dans R. Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016, p. 688-895.

²¹² J. L. CANET VALLÉS (éd.), *De la comedia humanística al teatro representable*, op. cit. S. de MUÑÓN, « *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* », dans R. Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016, p. 355-688.

²¹³ S. FERNÁNDEZ, « *Tragedia Policiana* », dans L. M. Esteban Martín, *Edición y estudio de la Tragedia Policiana, de Sebastián Fernández*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

²¹⁴ J. RODRÍGUEZ FLORIÁN, « *Comedia llamada Florinea* », J. L. Canet (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, n° 4, 2000 (en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Florinea/Index.htm> ; consulté le 12 décembre 2017) .

²¹⁵ A. de VILLEGAS, « *Comedia llamada Selvagia* », [1554] dans M. de la Fuensanta del Valle et J. Sancho Rayón (éd.), *Comedia llamada Selvagia compuesta por Alonso de Villegas Selvagio ; Comedia Serafina.*, Madrid, impr. de M. Rivadeneyra, 1873.

²¹⁶ J. L. CANET VALLÉS (éd.), *La comedia Thebayda*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

²¹⁷ ANONYME, « *Comedia Serafina* », dans J. L. Canet Vallés (éd.), *De la comedia humanística al teatro representable: (Égloga de la tragicomedia de Calixto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Séville, 1993.

épineuse question se pose, en parallèle, celle de l'identification du contexte de réception de ces œuvres et de leur portée.

2.3.3. *Théâtralité et représentabilité*

La conception du théâtre, et, partant, de la théâtralité se noue dans un rapport intime à la scène. Ainsi, citons notamment P. Pavis, qui, dans son *Dictionnaire du théâtre*, écrit que « La théâtralité serait ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral (ou scénique)²¹⁸ ». Ainsi conçue dans une épaisseur de signes, selon l'expression de R. Barthes²¹⁹, pour P. Pavis, la théâtralité

peut s'opposer au texte dramatique lu ou conçu sans la représentation mentale d'une mise en scène. Au lieu d'aplatir le texte dramatique par une lecture, la mise en espace, c'est-à-dire la visualisation des énonciateurs, permet de faire ressortir la potentialité visuelle et auditive du texte, d'en appréhender la théâtralité²²⁰.

Pour autant, si la théâtralité ne peut se réduire à la seule réalisation scénique, au spectacle, cette réalisation constitue un potentiel présent dans le texte. En ce sens, R. Barthes écrit que « la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation²²¹ ». À propos du rapport qu'entretient le théâtre, tout à la fois genre littéraire et art du spectacle, P. Pavis réfute une « opposition irrémédiable et absolue entre théâtre pur et littérature ». Il affirme cependant qu'il y a bien

une tension dialectique entre l'acteur et son texte, entre la signification que peut prendre le texte à la simple lecture et la modalisation que la mise en scène lui imprime, dès qu'il est énoncé par des moyens extravertaux. La théâtralité n'apparaît donc plus comme une qualité ou une essence inhérente à un texte ou à une situation, mais comme une utilisation pragmatique de l'outil scénique, de manière à ce que les composantes de la représentation se mettent réciproquement en valeur et fassent éclater la linéarité du texte et de la parole²²².

Quoique longtemps délaissée au profit de la stricte étude du texte, comme l'a rappelé J. Oleza²²³, la question de la représentation et de l'analyse de l'œuvre prise dans son contexte de production et de réception, constituent désormais des données indispensables à une correcte appréhension du phénomène théâtral. En appelant à une saisie plus large de la spécificité générique au cœur des études théâtrales, il ne s'agissait plus seulement d'appréhender l'ensemble dramatique uniquement

²¹⁸ P. PAVIS, « Théâtralité », dans *Dictionnaire du théâtre*, Malakoff, Armand Colin, 2019.

²¹⁹ R. BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1964, p. 41.

²²⁰ P. PAVIS, « Théâtralité », *op. cit.*

²²¹ R. BARTHES, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 42.

²²² P. PAVIS, « Théâtralité », *op. cit.*

²²³ J. OLEZA (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, *op. cit.*

comme une production littéraire, mais comme un phénomène socioculturel. La question de la représentation, qu'elle soit effective ou potentielle et prise dans un sens large, permet d'envisager en particulier le rapport du texte à la scène, au public et aux influences extérieures au spectacle théâtral. Appliquée à ce théâtre, elle permet de transcender la sphère purement littéraire pour approcher également les œuvres depuis une perspective pleinement politique.

Dans ce paradigme, la représentabilité se révèle un élément d'étude sinon essentiel, du moins indispensable. Or, lorsque J. L. Canet Vallés applique le qualificatif « représentable » à certains pans de la production dramatique de la période, notamment à une partie du théâtre profane et urbain, il signale, en creux, l'irreprésentabilité des comédies humanistes ou du courant célestinesque²²⁴.

La notion de représentabilité rend compte de l'incertitude qui demeure autour de la potentielle réalisation scénique de certains textes. Dans le champ de l'hispanisme, à travers la question de la représentabilité, c'est aussi celle de la théâtralité de ces textes et, par extension, la définition du genre qui ont été interrogées. En ce sens, les actes de différentes éditions du Festival de théâtre et musique médiévale d'Elche²²⁵ ou du Festival d'Almagro²²⁶ rendent compte de la controverse autour de la théâtralité ou spectacularité de certains textes de la fin du Moyen-Âge et du début du XVI^e siècle. En ce sens, la définition de la nature générique de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas a longtemps cristallisé de nombreux débats critiques. Face à des positions souvent opposées quant à la définition de la théâtralité, les travaux, certes anciens, de M. R. Lida de Malkiel²²⁷ fournissent toujours un socle de riches réflexions. Elle aborde la situation générique de *La Célestine*, notamment à partir de la question de la représentabilité, et permet de mieux cerner l'idée de théâtre dans le contexte de la première modernité.

Après avoir montré la filiation de la *Tragicomédie* avec la comédie romaine, la comédie élégiaque et la comédie humanistique, la critique argentine retrace l'évolution de la situation générique de l'œuvre. Alors que la classification de l'œuvre n'avait pas suscité de débats parmi les récepteurs directs de *La Célestine*, à partir du XVIII^e siècle, la situation évolue. La question de la définition de la théâtralité semble alors se restreindre et s'affirmer en termes négatifs, pour ce qui concerne l'œuvre de Rojas. M. R. Lida de Malkiel justifie cette évolution par « [la] incapacidad de la crítica dieciochesca para

²²⁴ J. L. CANET VALLÉS (éd.), *De la comedia humanística al teatro representable*, op. cit.

²²⁵ L. ALLEGRI, « El espectáculo en la Edad Media », dans L. Quirante Santacruz, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: actas, Festival d'Elx 1990*, Alicante, Instituto de cultura « Juan Gil Albert », Diputación de Alicante, 1992, p. 21-30 ; A. M. ÁLVAREZ PELLITERO, « Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro religioso medieval al del primer renacimiento », dans *Cultura y representación en la Edad Media*, Elche, 1994, p. 89-99 ; A. D. DEYERMOND, « Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles », dans *Cultura y representación en la Edad Media*, Elche, 1994, p. 39-56 ; J. L. SIRERA, *Del actor medieval a nuestros días: actas del Seminario celebrado los días 30 de Octubre al 2 de Noviembre de 1996, con motivo del 4. Festival de Teatro i Música Medieval d'Elx (Elx, 28 de Octubre a 2 de Noviembre)*, Elche, Institut Municipal de Cultura, 2001.

²²⁶ F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ et R. GONZÁLEZ CAÑAL (éd.), *Los albores del teatro español: actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1994*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995.

²²⁷ M. R. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina*, op. cit.

*clasificar formas ajenas a la preceptiva tradicional*²²⁸ ». Ainsi, la *Célestine* est alors identifiée en tant que « *novela dialogada* » ou « *novela dramática* ». Du reste, M. Menéndez Pelayo relève la contradiction induite par la juxtaposition des deux termes dans la définition d'un genre marqué par l'hybridité :

*Si es drama, no es novela. Si es novela, no es drama [...] El fondo de la novela y del drama es uno mismo, la representación estética de la vida humana; pero la novela representa en forma de narración, el drama en forma de acción. Y todo es activo y nada narrativo en La Celestina*²²⁹.

Plus récemment, parmi les opposants à l'inscription de *La Célestine* dans le champ dramatique²³⁰ nous pouvons citer les travaux de D. S. Severin qui indique pour sa part que « *This is not to say that La Celestina is more 'novel' than 'drama'; obviously it is neither*²³¹ ». Parmi les éléments que la critique évoque pour justifier la négation du statut dramatique de l'œuvre (extensible à l'ensemble du courant célestinesque et aux comédies humanistiques), se trouve une série d'objections portant sur la question de l'irreprésentabilité de la pièce. Celle-ci reposerait en particulier sur la longueur de l'œuvre, jugée excessive pour permettre la représentation scénique. La mobilité importante des personnages ou encore le contenu de certaines scènes jugées obscènes apparaissent également comme des obstacles à la mise en scène de la *Tragicomédie*. L'irreprésentabilité de l'œuvre s'affirmerait enfin par le biais des paratextes dans lesquels il serait possible de deviner le projet des auteurs : rédiger une œuvre destinée uniquement à la lecture. En définitive, ces arguments techniques, esthétiques ou moraux, ne se révèlent pas pertinents pour la critique. L'idée du théâtre sous-tendue par ces critères exprime, selon D. S. Severin, une conception anachronique de la théâtralité, conditionnée par les canons néo-classiques, les impératifs de réalisme scénique du XIX^e siècle, la scène et le public moderne. Si *La Célestine* ne fait pas partie des œuvres que nous avons retenues, elle joue cependant un rôle fondamental dans la genèse du théâtre profane et urbain représentable. Aussi, l'analyse de M. R. Lida de Malkiel permet de mieux saisir le rapport entre théâtralité et représentation et d'envisager une définition du genre dissociée de la représentation ou de la réalisation scénique du texte dramatique. En effet, par l'analogie qu'elle opère avec d'autres œuvres issues de la comédie humaniste, conçues tout autant pour la lecture que pour la représentation, la critique tente de démontrer que le potentiel scénique ne saurait être un argument pertinent pour déterminer le statut générique de l'œuvre. Ainsi, elle préfère, au critère contesté de

²²⁸ *Ibid.*, p. 60.

²²⁹ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, « "La Celestina". Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española », 1947, p. 7 (en ligne : <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-celestina-razones-para-tratar-de-esta-obra-dramatica-en-la-historia-de-la-novela-espanola-0/html/> ; consulté le 13 mars 2020).

²³⁰ En étudiant à nouveaux frais la figure de l'auteur du premier acte de *La Célestine*, E. de Miguel Martínez propose un état de la question à propos de la question de la technique théâtrale de l'œuvre et des critiques qui se sont opposés à considérer comme appartenant au genre théâtral : E. de MIGUEL MARTINEZ, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, p. 124-146.

²³¹ D. S. SEVERIN, *Memory in "La Celestina"*, Londres, Tamesis books, 1970, p. 11.

la représentabilité, un autre, tout aussi contestable, selon nous, celui de la « qualité dramatique » de l'œuvre :

No consiste el problema en determinar si la Celestina pudo o puede representarse en nuestros teatros sino en determinar si sus personajes están concebidos actuando en escenarios concretos, cambiando gestos y palabras para comunicar su pensamiento y expresar sus estados de ánimo y sus relaciones antes los otros personajes²³².

Néanmoins, la critique s'accorde à relever dans *La Célestine*, comme dans d'autres œuvres du courant célestinesque, des qualités dramatiques, pour ainsi dire, intrinsèques. Pourtant, il semble souvent difficile de déceler, à l'intérieur des textes, les éléments qui constitueraient les marqueurs d'un potentiel scénique, aux contours éminemment fragiles. En effet, dans la mesure où nous ne disposons que de peu d'éléments propres à rendre compte de ce que furent les représentations à l'époque de ces auteurs, l'issue de cette entreprise paraît nécessairement vouée à une forme de frustration.

Si l'approche de la représentabilité des œuvres doit reposer sur le texte, la difficulté d'approcher la théâtralité repose également sur l'absence que relève J. San José Lera, dans la tradition espagnole de

un formato impreso o manuscrito específico para recoger el teatro, al estilo del formato agenda que [...] era el preferido en Francia por su manejabilidad por los representantes ; de esta forma, los autos, églogas o farsas se imprimen como piezas poéticas, bien en los cancioneros o bien en las sueltas, adoptando en muchas ocasiones modos característicos de géneros no dramáticos, de manera que los impresos teatrales carecen de marcas específicas que orienten al lector en la oralidad implícita en el texto o en sus mecanismos dialogales²³³.

Par ailleurs, l'architecture formelle de ces textes profanes et urbains et leurs paratextes tendent à signaler deux voies dramatiques différentes. L'une est caractérisée par l'influence formelle de la comédie humaniste, dont l'usage de la prose et les amples proportions sont l'héritage ; l'autre, par l'utilisation du vers et une structure générale rendant le potentiel scénique plus aisément accessible. Ces pièces oscillent en effet entre trois et sept actes, font intervenir un nombre réduit de personnages et proposent un prologue dont la fonction la plus importante selon R. Surtz est de faire office de « *bridge between the reality of the audience and the reality of the play*²³⁴ ».

²³² M. R. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina*, *op. cit.*, p. 68.

²³³ J. SAN JOSÉ LERA, « Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso », *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, n° 7, 2013, p. 310.

²³⁴ R. E. SURTZ, *The birth of a theater*, *op. cit.*, p. 130.

2.3.4. *La pratique scénique du théâtre profane et urbain représentable*

Le qualificatif « représentable », fréquemment adossé au corpus en vers, indique dans le même temps les difficultés de la critique, dans son ensemble, à établir un modèle de représentation auquel intégrer ces œuvres. Les travaux de R. B. Williams²³⁵ ont ouvert la voie à une première prise en considération des données spatiales présentes dans les textes et à une étude en lien avec leur potentiel scénique. Par la suite, les travaux sur le théâtre valencien, dirigés par Joan Oleza, et ceux sur la pratique scénique courtisane, réalisés par T. Ferrer Valls,²³⁶ ont permis d'approfondir la connaissance des pratiques scéniques du premier XVI^e siècle et d'intégrer, par analogie, le théâtre profane et urbain en vers dans un modèle de réception particulier.

J. Oleza indique que l'œuvre de Torres Naharro « *alimentó toda una tradición textual de estirpe no estrictamente cortesana, o no incluíble únicamente en la práctica cortesana*²³⁷. » Par ce commentaire, autant que dans l'organisation générale de l'ouvrage de J. Oleza, nous pouvons mesurer la difficulté à reconnaître et à situer le théâtre profane et urbain. Si la formule dramatique de Torres Naharro est à plusieurs endroits évoquée, aucune place ne lui est véritablement réservée dans l'organisation tripartite des pratiques scéniques. Le chapitre sur la pratique populaire est majoritairement dédié au théâtre religieux. Celui qui traite du théâtre de cour est dominé par la théâtralité pastorale, et finalement, les œuvres correspondant à la pratique érudite et populaire sont marquées par l'influence italienne. La formule dramatique de Torres Naharro semble avoir joué un rôle décisif dans l'évolution de la pratique scénique courtisane en modifiant les orientations de la théâtralité pastorale²³⁸. Elle apparaît également fondamentale pour la formation d'une pratique scénique érudite et populaire « *aunque quizá más por la lectura y estudio de las obras que por su representación.* »²³⁹

Face à la carence documentaire autour des conditions de représentation et de réception du théâtre représentable qui nous empêche de cerner, autrement que par analogie, la pratique scénique dans laquelle cette formule dramatique pourrait s'inscrire, J. Alonso Asenjo indique que

*[s]i hemos de asignarle un posible público sería éste palaciego-burgués es decir, un público de grandes señores y mercaderes, al que se suman los individuos cultos del lugar, en cuyos palacios o mansiones se representa. Prototipos de este público serían el asistente a la representación de la Seraphina en el palacio ducal de Gandía o el quizá concentrado en el castillo de Niebla para la Aquilana*²⁴⁰.

²³⁵ R. B. WILLIAMS, *The staging of plays in the Spanish peninsula prior to 1555*, *op. cit.*

²³⁶ T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana*, *op. cit.*

²³⁷ J. OLEZA, « La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia : el universo de la égloga », dans J. Oleza Simó (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 199.

²³⁸ J. OLEZA, « La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia : el universo de la égloga », *op. cit.*

²³⁹ J. ALONSO ASENJO, « La Comedia de Sepúlveda y los intentos de comedia erudita », *op. cit.*, p. 322.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 322-323.

2.4. Conclusion

À travers ce parcours de la production dramatique du premier XVI^e siècle, nous avons voulu proposer une première approche taxinomique du corpus réuni pour ce travail. Nous l'avons vu, la nomenclature choisie pour définir cet ensemble dramatique, qui réunit des pièces du théâtre profane et urbain représentable, vaut surtout en ce qu'elle permet de dessiner, en négatif, un pan cohérent qui s'inscrit dans un temps long. En effet, les critères retenus valent davantage pour le dynamisme de leur relation que dans leur dimension individuelle. Ainsi, c'est nécessairement en contexte que nous avons désiré les appréhender, comparativement à l'ensemble du répertoire dramatique contemporain.

En outre, les catégories que nous appliquons transcendent l'intention et les projets déclarés par les auteurs. En effet, si la saisie d'un genre implique nécessairement de s'extraire d'un *hic et nunc* littéraire pour inscrire les textes à l'étude dans les mouvements d'une histoire, alors notre approche doit se défaire de la singularité de ces œuvres pour embrasser leur généricité, depuis une position surplombante. Dès lors, s'impose le choix d'une méthode qui se noue par contraste. En somme, nous optons pour un double mouvement d'appréhension, qui mêle une approche structurale, centrée sur l'unicité des pièces et un regard plus large et distancé qui permet de les envisager dans le cadre d'une tradition théâtrale.

PREMIÈRE PARTIE

Plaire et déplaire :

**trajectoire d'une formule dramatique
nouvelle**

Chapitre I

Modèles et variations

Nous avons vu que la délimitation d'un théâtre profane et urbain au premier XVI^e siècle devait d'abord être effectuée à l'aune d'un ensemble de résonances formelles et thématiques qui marquent nettement une prise de distance avec les autres pans de la production dramatique de l'époque. Avant d'analyser plus avant cette catégorie dramatique, il convient d'abord d'ébaucher une généalogie formelle du théâtre profane et urbain. Le point de départ qui s'impose à nous est celui de la synthèse dramatique que compose Torres Naharro dans la *Propalladia* et qui a donné lieu, par la suite, à ce que de nombreux critiques ont nommé la *comedia naharresca*. Ces œuvres complètes, que le dramaturge édita d'abord à Naples avant qu'elles ne rejoignent la péninsule ibérique, tracent en effet un sillage dramatique singulier et nouveau dans lequel s'inscrivent, sans doute de façon plus littéraire que théâtrale, de nombreux auteurs castillans. Il y a tout lieu de croire que les premiers épigones de Naharro, tels que Jaime de Huete ou Agustín Ortiz, décelèrent dans ces *comedias*, qui ne cessèrent tout au long de la première moitié du XVI^e siècle d'être éditées à Séville, Tolède ou encore Salamanque et Burgos, un modèle dramatique à imiter. Plus tard, d'autres purent également y voir un objet littéraire propice à des expérimentations dramatiques et chercher, plus ou moins explicitement, à renouveler la formule avant que les successeurs du milieu du siècle ne s'en détournent de façon plus franche et radicale.

C'est donc d'abord la constitution même de ce modèle qui rayonne sur la production dramatique castillane de la première moitié du XVI^e siècle, dans sa dimension à la fois prescriptive et malléable, que nous souhaitons interroger. Il s'agira d'abord de revenir sur les caractéristiques théoriques et pragmatiques qu'expose la *Propalladia*, dans les huit pièces qui la composent, mais aussi dans le *Probemio* qui les introduit. Ainsi, nous interrogerons la façon dont se constitue ce modèle protéiforme et ouvert qui fonde la formule de la comédie profane et urbaine ainsi que sa réception dramatique et littéraire au cours du premier XVI^e siècle.

I. Faire modèle ? Le *Prohemio* de Torres Naharro, manifeste d'une formule dramatique nouvelle

Si la comédie est souvent perçue « comme un art “purement de génie”, sans règle et sans méthode²⁴¹ », on observe que dans le cas du théâtre espagnol de la première modernité, celle-ci se constitue autour de l'œuvre de Torres Naharro. Le dramaturge, originaire d'Estrémadure puis établi en Italie, opéra, dans la *Propalladia*, un renouvellement générique profond qui fonda un modèle dramatique singulier. Il semble en effet pertinent d'aborder ce recueil dramatique comme l'œuvre fondatrice d'une formule théâtrale nouvelle.

À la lumière des témoignages contemporains sur la *Propalladia* et des éditions successives qui parcourent la première moitié du siècle, nous voyons qu'elle ne tarda pas à devenir un véritable modèle, dont allaient s'emparer les dramaturges postérieurs. L'Aragonais Jaime de Huete fut certainement le premier à revendiquer de façon explicite l'influence qu'exerça sur son œuvre celle de Torres Naharro. Ainsi peut-on lire, à la fin de la *Comedia Tesorina*, une référence au dramaturge, qu'il élève au rang de modèle, aux côtés de Plaute, Virgile ou encore Platon. Il clôt notamment son œuvre par la mention latine « *Nunc humilem turbare meam rogo desine musam quamuis non Torres digna Naharro venit. Telos*²⁴² », évoquant la dignité de l'œuvre de Torres Naharro dont la *Comedia Tesorina* reprend de nombreux traits.

L'ampleur de la diffusion de la *Propalladia* dans la péninsule ibérique indique que l'œuvre dut être largement appréciée, certainement pour des raisons diverses. Ainsi, Juan de Valdés, dans son *Diálogo de la lengua* (1535), ne manque de porter son attention sur la *Propalladia*. À travers des commentaires mesurés, mais élogieux, il relève la pureté du castillan et la sobriété du style, et témoigne bien de l'intérêt des *comedias* de Torres Naharro :

El estilo que tiene Torres Naharro en su Propaladia, aunque peca algo en las comedias, no guardando bien el decoro de las personas, me satisface mucho, porque es muy llano y sin afectación ninguna,

²⁴¹ J. de GUARDIA, *Poétique de Molière : comédie et répétition*, Genève, Librairie Droz, 2007, p. 2.

²⁴² « *Abora, deja en paz a mi humilde musa que consideras no digna de Torres Naharro. Fin.* », J. de HUETE, « *Comedia Tesorina* », dans M. Á. Pérez Priego (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993, p. 133. La conclusion complète de l'œuvre est : « *Authoris ad Zoilum duplex propugnatorium Nonasthicon. Qui Curios simulant et bachanalia degunt et quibus inflatum bombicat ore sophos: Exclamant: comedus habet si turpia forsan: set primos ausus tu mihi Plaute dabis. Comicus et celse tectis Carthaginis Apher natus: ad hos fortis Palladis egis erit. Virgillus celebris tenerum cantauit Alexim: atque elegos. Naso blanda. Corinna tuos. Ausonius Venerem lusit, probus atque Catullus: pagina lascina est: vita probata fuit. Simposium bibulum scripsit, Plato tam grauis pagina vinosa est: vita seuera fuit autor. Te propter modulos cecinit. Laureata Peat crimen nullum si fatearis habet trarcha. Quid renocanda virum turba est mihi eçetera. Socratici mores: improba carta fuit? quorum? Nunc humilem turbare meam rogo desine musam quamuis non Torres digna Naharro venit. Telos* » Nous reprenons de L. PUERTO MORO, « *La comedia urbana de corte celestinesco* », *op. cit.*, n. 6.

*mayormente en las comedias de Calamita y Aquilana, porque en las otras tiene de todo, y aun en estas hay algunas cosas que se podrían decir mejor, más casta, más clara y más llanamente*²⁴³.

Mais au-delà des textes dramatiques, la dimension paradigmatique de l'œuvre de Torres Naharro repose également sur le court texte en prose – le *Prohemio* – qui accompagne la publication des huit pièces. Dans ce texte liminaire, le dramaturge compose de façon inédite un art dramatique singulier où le contenu théorique se mêle à l'expérience pratique de la scène. Afin de comprendre la constitution du modèle dramatique du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle tel qu'il se développe à partir de la *Propalladia*, et qui sera par la suite largement repris par les dramaturges espagnols, nous reviendrons ici sur les caractéristiques que propose Torres Naharro dans son *Prohemio* et qui renouvellent en profondeur l'écriture théâtrale espagnole.

1.1. Le statut ambigu du *Prohemio* : une poétique et une éthique du théâtre diffuses

Le caractère inédit du *Prohemio* de Torres Naharro a été souvent signalé par la critique. M. Newels indique notamment qu'il constitue la « *primera formulación de teoría dramática en lengua vulgar*²⁴⁴ » en Europe et précède de plusieurs décennies les premiers traités dramatiques, qu'ils soient écrits en langue vernaculaire ou en latin, ainsi que le relève J. Vélez-Sainz²⁴⁵.

Si, pour l'heure, nous laissons de côté la précocité et l'exceptionnalité de cet art poétique, notons d'abord que la réflexion dramatique proprement dite ne constitue en réalité qu'une partie du texte – la seconde – et qu'elle est comprise dans un ensemble plus vaste que le dramaturge, qui se représente tel un « *pobre labradorcillo*²⁴⁶ » entend « *hacer grata y aceptable a los discretos lectores esta [su] pobre y rústica composición*²⁴⁷ ». Ainsi, avant d'être un texte prescriptif à l'égard de la production dramatique ou un écrit réflexif sur la propre pratique théâtrale de son auteur, le *Prohemio* reprend les codes traditionnels de la *captatio benevolentiae* afin de réclamer l'indulgence de ses lecteurs et sert d'abord pour présenter et justifier l'œuvre que le dramaturge met à la disposition du lecteur et dédie aux Marquis de Pescara.

Le statut formel et fonctionnel du *Prohemio* s'apparente d'abord à celui de la préface, en ce qu'il propose, avant tout, « d'éclairer le lecteur sur l'intention et la personne de l'auteur, l'utilité de l'œuvre, son titre, sa structure et la manière dont il faut la lire²⁴⁸ ». La préface et le prologue

²⁴³ J. de VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, C. Barbolani (éd.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, p. 241-242.

²⁴⁴ M. NEWELS, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, *op. cit.*, p. 35.

²⁴⁵ B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, *op. cit.*

²⁴⁶ B. de TORRES NAHARRO, « Proemio », dans J. Vélez-Sainz (éd.), *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 965.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 966.

²⁴⁸ V. LOCHERT, « Prologhi, préfaces, prólogos : des lieux de théorisation alternatifs dans le théâtre européen des XVI^e et XVII^e siècles », *Littératures classiques*, N° 83, n° 1, 2014, p. 17.

connaissent, en effet, un regain d'intérêt certain au début de la Renaissance, néanmoins, nous verrons que cette forme, sous la plume du dramaturge, voit son expression renouvelée. Nous montrerons que ce texte introductif n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'*introito* qui précède chacune des *comedias* de Torres Naharro et qui constitue un des traits caractéristiques de sa formule dramatique. Au-delà du contenu théorique et descriptif, les thématiques investies révèlent une forme d'art poétique diffus qui questionne la forme théâtrale et littéraire.

L'œuvre, que l'auteur présente dans le *Probemio* comme « *la primera fruta de sus fatigas y arborcillos* » place le texte, d'entrée de jeu, dans un contexte rustique et pastoral qui se prolonge par une auto-identification du dramaturge à la figure d'un berger laboureur. De façon assez étonnante eu égard à la suite du texte, cette posture auctoriale peut être lue comme un écho à la mise en scène de soi que compose Juan del Encina, en habit de berger, lorsqu'il présente sa première églogue *representada en la mesma noche de navidad* au duc et à la duchesse d'Albe²⁴⁹. Dès lors, cette intertextualité manifeste le positionnement paradoxal du texte quant aux questions génériques qui nous occupent. En effet, le *Probemio* reprend à bien des égards les codes traditionnels d'une contextualisation pastorale telle qu'on la retrouve dans les églogues. Pourtant, ces derniers, constituent une forme d'envers à la formule dramatique singulière explorée par les huit *comedias* qui ancrent toutes leurs intrigues dans un univers profondément urbain.

Outre les codes traditionnels de la *captatio benevolentiae* qui peuvent justifier le recours au domaine du pastoral pour caractériser la *Propalladia* et son auteur²⁵⁰, cette présentation initiale semble indiquer une assimilation générique qui ne rend compte que de façon très partielle de l'œuvre à venir. Elle incite, de plus, à nuancer la perception du *Probemio* comme modèle explicatif et descriptif de la poétique dramatique de Torres Naharro. Néanmoins, plus qu'une incohérence interne, peut-être convient-il de considérer le recours à la matière pastorale dans le *Probemio*, dont la fonction est d'abord introductive. En effet, elle apparaît davantage comme l'expression d'une relation spéculaire à des éléments plus circonscrits et périphériques de la formule dramatique de Torres Naharro. En effet, l'utilisation du thème pastoral apparaît chez le dramaturge comme une des caractéristiques propres de ses récits liminaires, ainsi que nous l'observons, selon d'autres modalités, dans les *introitos*. Ces courts récits permettent notamment d'introduire et d'annoncer les *comedias* à venir par

²⁴⁹ La didascalie initiale indique que « *aquel que JUAN se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban oyendo maitines y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa.* ». La didascalie fait écho à la première réplique du berger : « *¡Dios salve acá, buena gente! / Asmo, soncas, acá estoy, / que a ver a nuestrama voy. / ¡Hela, está muy reluziente! / O la visera me miente / o es ella sin dudança. / ¡Miafé! Tráyole un presente / poquillo y de buenamiente. / Tome vuestra señorança.* » (v. 1-9).

²⁵⁰ En effet, le berger apparaît comme la figure privilégiée et topique de la complaisance ainsi qu'en témoignent le recours à ce personnage et à son univers, non seulement dans les églogues mais aussi dans les *introitos* des pièces chronologiquement postérieures.

la voix d'un rustre berger qui, son discours achevé, disparaît de l'action. Par conséquent, le *Prohemio* semble constituer, à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre, un double de l'*introito*, qui offre une vision déformée de la pièce par le filtre pastoral choisi par un auteur qui, par la suite, disparaîtra de même de l'espace textuel. Ainsi, par le *Prohemio*, Torres Naharro semble ancrer sa *Propalladia* dans une tradition littéraire, celle d'un théâtre pastoral dont il s'extrait en réalité.

Par conséquent, si sur le plan thématique le recours au pastoral peut sembler déroutant, dans la mesure où il illustre bien mal l'ancrage urbain des intrigues, on observe que la dimension pastorale résonne également au travers d'une ingénieuse déclinaison lexicale, qui éclaire, non pas la poésie dramatique, mais la fonction de l'œuvre, décrite comme « *pasto espiritual*²⁵¹ ».

Là encore, l'association métaphorique entre organique et spirituel est, dans ce contexte, inattendue et le dramaturge semble, en quelque sorte, chercher à se jouer de son lecteur. Une fois de plus, on relève la présence d'une référence pastorale dans l'étymon du terme *pasto* qui participe du décalage entre l'atmosphère générale du texte et les œuvres qu'il présente. En outre, si son œuvre possède un enjeu spirituel c'est pourtant bien dans le domaine du théâtre profane que Torres Naharro l'inscrit, exception faite, dans une certaine mesure, du *Diálogo del Nacimiento*. En réalité, la portée immédiatement spirituelle de cette œuvre ne semble guère intéresser le dramaturge qui, d'emblée, opère une forme de dégradation comique telle qu'on peut l'observer dans le discours des bergers des *introitos*. Finalement, lorsque le dramaturge présente l'organisation de l'ouvrage, au sein de cette fusion de l'organique et du spirituel, c'est davantage dans le premier terme qui paraît dominer : « *La orden del libro, pues que ha de ser pasto espiritual, me pareció que se debía ordenar a la usanza de los corporales pastos*²⁵² ». Ainsi, tel le personnage de Maitreianes dans la *Comedia Timellaria*, le dramaturge décrit l'œuvre comme autant de plats, de l'entrée au dessert, destinés à sustenter un lecteur qui, peut-être, entre ingestion et digestion, se voit invité à en saisir la portée spirituelle.

Le *Prohemio* déploie une *captatio benevolentiae* qui passe, comme il est d'usage, par la mise en scène de l'humilité de l'auteur et la reconnaissance des travers de son œuvre. Néanmoins, il nous semble nécessaire de relever qu'ici, le dramaturge paraît, à la façon des personnages des *introitos*, chercher, avant tout, sinon à se jouer de son lecteur, du moins à le divertir. En ce sens, le texte donne également à voir l'affirmation de l'auteur et de son statut dominant sur l'œuvre, en même temps qu'il semble se dérober à son rôle de prologue puis de « théoricien », à la façon des bergers qui oublient les raisons de leur prise de parole sur scène.

²⁵¹ B. de TORRES NAHARRO, « Proemio », *op. cit.*, p. 967.

²⁵² *Ibid.*

Dans le décalage entre l'œuvre et la description qui en est faite dans le *Proemio*, on peut détecter un recours au comique. Il ne doit cependant pas masquer l'aspiration « spirituelle » qui, en réalité, semble relever de la traditionnelle revendication de la portée didactico-morale, légitimant la publication d'une œuvre profane. Cette ambition revendiquée par l'auteur explique ou justifie, sans doute, sa volonté de maîtriser la diffusion de ses œuvres et, partant, la correction des textes circulant sous son nom.

La première partie du *Prohemio* élabore une réflexion métatextuelle sur la *Propalladia* et peut être considérée comme une forme d'art dramatique latent dans l'ensemble de son œuvre. Sans que ses différentes caractéristiques formelles ne soient encore exposées ou explicitées, le texte, au-delà des lieux communs rhétoriques propres aux préfaces, guide le lecteur vers une réflexion métatextuelle. Celle-ci interroge les traditions littéraires et les différents champs dramatiques, résonne avec eux et nous conduit à questionner le statut de l'œuvre imprimée qui sera le principal canal de diffusion, de réception et d'appropriation de l'œuvre de Torres Naharro. Dans le même temps, on voit s'ébaucher l'*ethos* du dramaturge et un positionnement personnel qui orientent le processus herméneutique.

1.2. Justifier sa comédie

La seconde partie du *Prohemio*, qui a plus particulièrement attiré l'attention de la critique, notamment de J. E. Gillet, dont nous suivrons les commentaires et analyses, constitue l'espace depuis lequel l'auteur entend, « *con presunción de maestro* », rendre compte de sa conception de la comédie. Cependant, avant de livrer au lecteur le regard qu'il porte sur la comédie, Torres Naharro présente, dans un premier temps, plusieurs définitions et préceptes classiques de la comédie.

Comedia según los antiguos es civilis privatesque fortune sine periculo vite comprehensio a differentia de tragedia que es heroice fortune in adversis comprehensio; y según Tulio comedia es imitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis; y según Acrón, poeta, ay seis géneros de comedias, scilicet, stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria, y quatro partes, scilicet, prothesis, catastrophe, prologus, epithasis; y como Oratio quiere cinco actos, y, sobre todo, que sea muy guardo el decoro, etc.²⁵³.

Ainsi, avant de faire entendre la singularité de sa voix, le dramaturge met en place une autojustification théorique²⁵⁴ de son œuvre en montrant, d'abord, sa maîtrise du genre et sa connaissance des réflexions critiques sur celui-ci, afin de s'inscrire dans une tradition littéraire plus

²⁵³ *Ibid.*, p. 968-970.

²⁵⁴ J. SOLERVICENS, « Niveaux de connexion entre discours théorique et création littéraire à la Renaissance et à l'âge Baroque », dans L. Braguier-Gouverneur et F. Piat (éd.), *Normes et transgressions dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, § 7.

large²⁵⁵. Cet art poétique, tant sur le plan formel que théorique, s'inscrit également dans un courant littéraire plus large : celui des commentaires des comédies de Térence qui constituaient, selon C. Deloince-Louette et J.-Y. Vialleton, pour « les auteurs de la Renaissance et de l'âge classique [...] les bases de la rhétorique et celles de la dramaturgie²⁵⁶ ». En effet, J. Vélez-Sainz relève que la connaissance théorique dont fait preuve Torres Naharro dans cette première partie du texte témoigne de l'influence majeure des *Praenotamenta* de Josse Bade qui précèdent son commentaire des comédies de Térence.

Néanmoins, la référence à cet héritage semble davantage répondre aux codes d'un exercice littéraire qui lui permet de développer, en toute légitimité, son propre discours (« *Quiero ora decir yo mi parecer pues el de los otros he dicho* »). Ainsi, J. E. Gillet relève le « *etc.* » qui conclut le bref rappel des préceptes horatiens et souligne son caractère « *negligent and apparently disdainful*²⁵⁷ ». Le texte révèle surtout une forme de défiance ou de mépris à l'égard de ces références, à propos desquelles le dramaturge conclut, non sans défiance, que « *Todo lo cual me parece más largo de contar que necesario de oír.* »

1.2.1. L'affirmation d'une comédie hybride et duelle

« *Comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado* ». Par cette affirmation quelque peu définitive, Torres Naharro explicite sa vision du genre, tel qu'il le pratique dans ses pièces, et propose une redéfinition de la comédie, ou plutôt *comedia*, marquée notamment par son hybridité et son très fort ancrage scénique.

L'hybridité du genre procède d'abord de ce mélange entre les « *notables y finalmente alegres acontecimientos* ». Selon J. E. Gillet, cette définition témoignerait, dans la perspective critique et théorique du XVI^e siècle, d'une contradiction interne²⁵⁸. En effet, les *notables acontecimientos* constituent un trait caractéristique du tragique alors que le dénouement heureux serait propre au comique. Le *Prohemio* proposerait ainsi une synthèse propre à dépasser l'opposition classique, citée dans les lignes précédentes, entre comédie et tragédie et dont la distinction repose sur les « *subject-matter, social standing of the characters, beginning and ending of the plot, and high or low style*²⁵⁹ ». Cette union,

²⁵⁵ V. LOCHERT, « Prologhi, préfaces, prólogos », *op. cit.*, p. 25.

²⁵⁶ C. DELOINCE-LOUETTE et J.-Y. VIALLETON, « Présentation : Térence commenté, une école de rhétorique et de dramaturgie », *Exercices de rhétorique*, n° 10, ELLUG, 19 décembre 2017).

²⁵⁷ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 429.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 434.

²⁵⁹ *Ibid.*

d'apparence contradictoire, est possible par l'importance que le dramaturge accorde à la notion du « *decoro* » qu'il explicite plus loin²⁶⁰.

La place accordée au « *decoro* » indique ici la conscience du dramaturge à l'endroit de la formule hybride qu'il décrit dans le *Prohemio* et expérimente ailleurs. Cette hybridité, placée au cœur de la définition de la *comedia*, mérite certainement d'être analysée comme une tentative de circonscrire une formule personnelle, avant tout marquée par des frontières génériques troubles et poreuses. Si le final est nécessairement agréable ou heureux, la matière « *notable* » et le caractère « *ingenioso* » de la *comedia* sont, en réalité, assez difficiles à définir à la lecture de ce prologue.

Ainsi, le *Prohemio* n'est pas un texte prescriptif à l'égard des sujets abordés, pas plus que les différentes intrigues qui sont exploitées dans les *comedias* ne permettent de dresser un catalogue thématique d'intrigues « *notables* » et « *ingeniosas* ». La *comedia* que définit et pratique Torres Naharro apparaît donc, d'abord, comme un genre ouvert et pour lequel il renonce à proposer une définition thématique. Le dramaturge expose néanmoins, à la fin du texte, une double déclinaison générique qui constitue l'une des principales innovations théoriques de Torres Naharro : « *Cuanto a los géneros de comedias a mí parece que bastarían dos para en nuestra lengua castellana : "comedia a noticia" y "comedia a fantasía"*. » Cette affirmation répond directement à la référence aux six genres de comédie « *stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria* » que l'auteur évoquait plus tôt, c'est-à-dire une classification qui organisait les œuvres « *by the age of the protagonist (indicated by his dress), or by the location or the tempo of the action*²⁶¹. » Au contraire de cette organisation, Torres Naharro choisit plutôt de porter son attention sur la nature et l'origine du matériau dramatique. En outre, ces critères semblent assurer un rôle modélisant pour l'ensemble de la production dramatique castillane, ainsi que l'indique la proposition « *para en nuestra lengua castellana* », quoique les exemples auxquels il recourt pour illustrer sa division proviennent exclusivement de son œuvre. Ainsi décline-t-il, pour la comédie, cette catégorisation nouvelle qui a souvent été envisagée comme une opposition entre une littérature de « vérité » (ou réaliste²⁶²), inspirée de la vie quotidienne, et une autre, fondée sur l'imagination (fictive ou idéaliste), et conforme aux codes de la vraisemblance :

"A noticia" se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son Soldadesca y Tinellaria; "a fantasía", de cosa fantástica o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son, Serafina, Himenea etc.

²⁶⁰ Davantage que de renvoyer à la seule « bienséance », le terme désigne à la fois la propriété et la convenance, ainsi que l'indique l'évocation de la nécessité de « *da[r] a cada uno lo suyo* » afin d'éviter d'éventuelles confusions.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 440.

²⁶² Nous reprenons ici la terminologie de Gillet, *Ibid.*, p. 441.

L'application de ces concepts au théâtre est radicalement nouvelle. Néanmoins, A. Cortijo Ocaña indique que « *detrás de la terminología de Torres Naharro subyacen conceptos plurisemánticos, cargados de posibilidades interpretativas que no pueden reducirse sin más a la oposición simplista experiencia-imaginación*²⁶³ ». Nous retiendrons notamment deux éléments de l'examen qu'entreprend le critique de la notion de « *fantasía* ». Il remarque, d'une part, que le terme peut faire référence à « *la imaginación en el sentido de creación o invención de imágenes nuevas basadas en las imágenes o phantasmata extraídas de la literatura por los sentidos en el proceso de lectura*²⁶⁴ », c'est-à-dire à une *comedia* pensée comme intertextualité ainsi que nous l'observerons lors de l'examen des sources auxquelles recourt Torres Naharro, au premier rang desquelles, *La Célestine*. D'autre part, A. Cortijo Ocaña signale également qu'à la fin du XV^e siècle l'emploi du terme :

*« fantasía » está restringido [...] casi en exclusiva para la literatura médica y la cancioneril, en especial cuando esta última menciona la enfermedad amorosa del amor hereos o más en general cuando se hace eco a la psicofisiología amorosa de vena platónico cortés*²⁶⁵.

Au regard des exemples cités par le dramaturge (les *comedias Serafina* et *Himenea*) pour illustrer sa définition de la *comedia a fantasía*, la thématique amoureuse apparaît également comme un thème de prédilection de cet ensemble.

1.2.2. Une comédie pensée depuis la scène

Ce qui semble davantage intéresser le dramaturge dans l'expression de son art poétique, c'est avant tout la dimension scénique et performative de la *comedia* qui ne peut être envisagée autrement (« *no es otra cosa* ») que comme une représentation. En effet, la formule « *por personas disputado imply not only that the action was presented in speeches between characters, but also that each part was spoken and acted by the character concerned* »²⁶⁶. La réalisation « scénique » apparaît, dans le *Probemio*, comme l'élément qui justifie au mieux les critères formels de la formule théâtrale nouvelle. Car si la définition thématique reste ouverte, sans doute volontairement, plusieurs critères formels sont quant à eux exposés et justifiés, car ils répondent aux exigences de la représentation, laquelle implique une réception plus directe et immédiate que la lecture. Aussi, la *comedia* que Torres Naharro nous présente est-elle davantage une œuvre à voir et à entendre qu'une œuvre à lire.

²⁶³ A. CORTIJO OCAÑA, « Comedias a noticia y comedias a fantasía: a propósito de una curiosa terminología de Torres Naharro », dans *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2004, p. 160.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 159.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 149.

²⁶⁶ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance, op. cit.*, p. 432.

Le dramaturge mentionne la division interne de la *comedia* en cinq actes qu'il nomme, selon un terme appelé à une grande fortune, « *jornadas* ». Cette division et ce choix terminologique se justifient, notamment, par les nécessités de la représentation. La répartition du texte en acte reprend un précepte horatien mais s'en démarque également. Torres Naharro dissocie, en effet, la disposition externe de l'œuvre de son organisation interne, au sens où aucune des *jornadas* n'est définie en fonction des nécessités de l'intrigue. Les proportions de la « *jornada* » en tant qu'unité de structure externe, sont, avant tout, pensées de sorte à maintenir l'attention du spectateur et ménager les ressources des acteurs²⁶⁷. Cette perspective pragmatique justifie, en outre, le choix de cette dénomination, au détriment du terme « acte »²⁶⁸.

L'autre élément structurel de la *comedia* est la division de l'œuvre, désormais initiée par l'*introito* et l'*argumento*. Le découpage constitue un élément singulier dans la dramaturgie espagnole qui indique l'attention portée à la compréhension du spectateur. L'œuvre est introduite par un prologue, l'*introito*, avant que l'intrigue ne soit représentée. Peut-être sa fonction était-elle simplement de ramener le calme et de capter l'attention d'un public sans doute distrait par les circonstances festives durant lesquelles les pièces étaient représentées.

Un nombre « *onesto* » de personnages dans une *comedia* est également préconisé. Il doit être compris entre six et douze, nous dit-il, car « *las personas que se han de introducir [...] no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión* ». Là encore, c'est bien le critère de la réception scénique de l'œuvre, assimilée à la fête, qui justifie la poétique dramatique de Torres Naharro. Néanmoins, la conception de la *dramatis personae* est dans le même temps présentée comme assujettie à l'action qu'elle sous-tend. Aussi, le nombre de personnages doit également répondre aux nécessités de l'intrigue. C'est en vertu de celle-ci que le dramaturge dépasse les limites qu'il se fixe pour faire intervenir jusqu'à vingt personnages dans la *Comedia Tinellaria*.

L'art dramatique qu'élabore Torres Naharro embrasse une variété d'éléments constitutifs d'une *comedia* qui se révèle éminemment pensée, ou justifiée, depuis et pour la scène. En ce sens, il ressort de cette théorie de la *comedia*, une conception du théâtre, personnelle et nouvelle, fondée sur les nécessités et les contraintes scéniques.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 436.

²⁶⁸ On peut également remarquer que le choix de « *jornada* » plutôt qu'« *acto* » constitue une façon de rejeter une terminologie qui servait aussi à désigner les pièces religieuses du théâtre médiéval.

II. Le théâtre profane et urbain représentable : pratiques, reprises et variations d'une forme

Le *Prohemio* apparaît comme un élément fondateur de la formule dramatique de Torres Naharro. Néanmoins, s'il éclaire et justifie nombre de ces innovations formelles, le texte n'épuise pas l'ensemble des conventions qui caractérisent ce théâtre et que l'on retrouvera chez les dramaturges postérieurs. Nous établirons une synthèse des caractéristiques initiales pour ensuite analyser la façon dont elles sont reprises avec plus ou moins de fidélité en Espagne.

2.1. Classifier : *comedias, farsas, autos*

Intéressons-nous d'abord aux étiquettes génériques des pièces que nous avons réunies. Si la terminologie reste assez variée au cours de la période, on observe que le terme *comedia* désigne, dans le champ profane, un genre qui fit florès et reléqua au second plan les autres formules dramatiques²⁶⁹. À l'exception du *Diálogo del Nacimiento* – dont les contours génériques sont difficiles à tracer²⁷⁰ – Torres Naharro recourt exclusivement au genre de la *comedia* qui, comme nous l'avons vu, est la seule forme qu'il s'attache à définir. Les œuvres de la *Propalladia* semblent d'ailleurs consacrer une forme de restriction thématique des intrigues présentées dans le genre de la *comedia* aux domaines du profane et de l'urbain en même temps qu'un rejet des thématiques pastorales, reléguées à d'autres formes. En ce sens, avant la publication de la *Propalladia*, on trouvera par exemple une *Comedia en lenguaje y estilo pastoril* chez Lucas Fernández dont la précision de l'intitulé pourrait signifier, en même temps que les hésitations génériques fréquentes dans son œuvre, que la *comedia* ne correspondrait pas véritablement à la matière pastorale qui y est développée. En outre, Gil Vicente qui, pour sa part, explore une grande multitude de genres dramatiques (*autos, comedias, tragicomedias* ou encore *farsas*), réserve la dénomination *comedia* à des pièces²⁷¹ dont les intrigues ne se fondent pas sur la matière pastorale.

Parmi les œuvres que nous avons retenues, dans le champ profane castillan postérieur à 1517, le genre de la *farsa*, qu'exploite, en 1522, Cristobal de Castillejo avec la *Costanza*, n'apparaît à nouveau qu'à partir des années 1550, avec les anonymes *Farsa llamada Alarquina* (1550) et *Farsa llamada Rosiela* (1558), et la pièce de Bartolomé Palau, *Farsa llamada Salamantina* (1552). La *farsa* avait pourtant été maintes fois utilisée comme indication générique pour certaines pièces de Lucas

²⁶⁹ J. L. CANET VALLÉS, « El teatro en tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517 », *op. cit.*, p. 108.

²⁷⁰ Au-delà du titre, l'introïto de cette pièce évoque également le genre de l'œuvre : « *Que dos pelegrinos vernán por aquí/ y un cierto diálogo querrán recitar* » (v. 103-104).

²⁷¹ Dans la *Comedia do viúvo* (1514) ou la *Comedia de Rubena* (1521).

Fernández dans son *Égloga o farsa del nacimiento de nuestro redemptor Jesucristo* et surtout dans la *Farsa o quasi comedia*²⁷². Le titre de cette dernière indique, encore, à la fois l'hésitation taxinomique du dramaturge et la proximité entre ces deux genres. J. L. Canet indique quant à lui que :

*Para Lucas Fernández farsa sería equivalente a representación, pieza teatral, aunque también podría haberle influenciado para el uso de esta denominación la mezcla de estilos rústicos con cortesanos (la combinación de pastores, damas, caballeros, soldados y ermitaños), que no respeta el decoro retórico*²⁷³.

De la même façon, citons également la présence, parmi les œuvres que nous avons réunies, du genre de l'auto avec l'*Auto de Clarindo* imprimé vers 1535. Son inscription générique rappelle notamment les nombreux *autos* de Gil Vicente même si, dans le cas de cette œuvre anonyme, comme dans celui de l'*Auto del repelón* de Juan del Encina, la terminologie générique s'éloigne de la tendance générale qui consiste à réserver l'auto aux représentations religieuses, brèves « *y de carácter grave*²⁷⁴ ».

À propos des porosités génériques, M. Á. Pérez Priego indique que « *[n]inguno de esos términos [auto, égloga, farsa, comedia y tragedia] posee un significado unívoco y preciso, sino que muchas veces varía según los autores y el momento*²⁷⁵ ». Des premières pièces de Torres Naharro aux *Tres comedias* de Juan Timoneda (1559), des hésitations génériques persistent. Cependant, au cours de la période, la *comedia* apparaît de moins en moins comme un genre en quête de sa propre identité. Au contraire, elle s'affiche comme une étiquette dominante à laquelle recourent abondamment les auteurs dramatiques du premier XVI^e siècle. Au regard du corpus conservé, l'indication générique de *comedia* peut certes embrasser une variété de genres, assimilables parfois, dans une perspective contemporaine, à des tragédies ou des tragicomédies, ainsi que l'affirme J. Huerta Calvo²⁷⁶. Néanmoins, dans la période qui nous occupe, la mention « *comedia* », arborée dans les titres des pièces profanes et urbaines, conserve une forme de polysémie, tandis que le recours à cette catégorie générique paraît de plus en plus affirmé et précis. En effet, si les intitulés binaires de la *Farsa o quasi comedia* de Lucas Fernández ou de l'anonyme *Farsa a manera de tragedia* (1537)²⁷⁷ témoignent assez de l'ambiguïté, voire du flou, qui présidait à la classification des genres, cette tendance se dissipe nettement dans les œuvres les plus tardives du théâtre profane et urbain.

²⁷² J. L. Canet Vallés signale notamment que Lucas Fernández est le premier à utiliser cette terminologie générique dans le champ pastoral (J. L. CANET VALLES, « El teatro en tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517 », *op. cit.*, p. 103.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ M. Á. PÉREZ PRIEGO, « Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI », *op. cit.*, p. 137.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ J. HUERTA CALVO, « Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI », art. *cit.*, p. 310.

²⁷⁷ Le texte est édité par Isabel Pascual Lavilla et a été publié dans les annexes de la revue électronique LEMIR (accessible en ligne <https://parnaseo.uv.es/lemir.htm>).

2.2. Intituler

Sur l'ensemble du corpus profane et urbain, nous observons également la permanence d'une tendance générale dans la manière d'intituler les pièces. Elle consiste à associer l'indication générique au nom de l'un des personnages principaux (pour les *comedias a fantasía*) ou à un des éléments centraux de l'intrigue (pour les *comedias a noticia*) sous la forme d'adjectifs. En ce sens, nous voyons que ces titres mêlent deux aspects que distingue G. Genette²⁷⁸, à savoir les dimensions thématiques et rhématiques.

Ainsi, Torres Naharro, dans l'*introito* de la *Comedia Tinellaria* (dont l'ensemble de l'intrigue se déroule dans un *tinelo*, l'espace des domestiques), décrit cette pratique qu'il indique reprendre des comédies de Plaute : « *Pues, mis amos / la comedia intitulos, / a tinelo, Tinellaria, / como de Plauto notamos / que de asno dixo Asinaria.* » (v. 90-94). Les indications géographiques, spatiales ou contextuelles dans l'intitulé de l'œuvre sont mentionnées également dans la *Comedia Soldadesca*, dont l'action s'ouvre par le recrutement de soldats, appelés à rejoindre les rangs de l'armée papale. On la retrouve également dans la *Farsa llamada Salamantina* qui situe son intrigue à Salamanque. Dans la *Farsa Turquesana* qui met en scène les échanges et affrontements entre le personnage du Turc et le Pape Clément VII, Hernán López de Yanguas opte pour un titre qui renvoie au nom de l'antagoniste. Cette pièce de circonstance, à l'intrigue politique, reprend, sur le plan formel, nombre des codes dramatiques présents dans les *comedias* de Torres Naharro. Néanmoins le dramaturge s'éloigne de ses propres pratiques dramatiques antérieures. Son répertoire, composé essentiellement de *farsas*, propose des titres à caractère informatif qui identifient les thématiques abordées (*Farsa de la Natividad*, *Farsa Sacramental*, *Farsa del Mundo y Moral* ou encore *Farsa de la Concordia*) et témoignent de l'inscription des œuvres dans un champ dramatique différent du théâtre profane et urbain. Avec la *Farsa Turquesana*, le dramaturge compose une œuvre singulière à l'intérieur de sa production et explore un genre dramatique qu'il n'avait jamais exploité jusqu'alors.

Pour ce qui est des *comedias a fantasía*, Torres Naharro accole à l'indication générique une épithète renvoyant au nom d'un personnage, tantôt masculin – *Comedia Aquilana* (du personnage Aquilano), *Comedia Jacinta* (Jacinto) – tantôt féminin – *Comedia Calamita*, *Comedia Serafina*. Ce faisant, il s'éloigne des évocations plurielles que l'on retrouvait chez Juan del Encina (dans l'*Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* ou encore dans l'*Égloga de Plácida y Vitoriano*, par exemple). Ainsi, de la même façon que la formule binaire *Tragicomedia de Calisto y Melibea* tend à disparaître au profit du nom du seul personnage de Celestina²⁷⁹, avec Torres Naharro, on ne trouve plus qu'une seule mention à l'un

²⁷⁸ G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

²⁷⁹ Ce processus s'observe notamment dans le cycle des continuations célestinesques dont les titres donnés par Feliciano de Silva en 1534 (*Segunda comedia de Celestina*) ou à Gaspar Gómez en 1539 (*Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*) témoignent de passage au singulier et de l'identification de l'œuvre au personnage de la Célestine. En 1554, néanmoins, Sancho de Muñón reprend quant à lui un intitulé duel qui, sans effacer la référence à Celestina évoque

des protagonistes²⁸⁰. À sa suite, ce sont surtout les personnages masculins qui sont nommés dans les titres, ainsi Vidriano et Tesorino chez Jaime de Huete, Tideo chez Francisco de la Natas ou Pródigo chez Luis de Miranda ; les personnages féminins sont quant à eux plus rares, même s'ils sont par exemple mis à l'honneur dans la *Comedia Radiana* d'Agustín Ortiz ou la *Comedia Rosabella* de Martín de Santander.

On observe alors un changement de paradigme dans la façon d'intituler le théâtre, en particulier pour les œuvres qui s'inscrivent dans la veine *a fantasía*. On pourrait s'attendre à ce que les personnages du couple, véritables protagonistes des intrigues, soient explicitement mentionnés dans le titre, ainsi que procède Juan del Encina dans son *Égloga de Cristino y Febea* ou encore dans celle de *Plácida y Vitoriano*. L'évolution des intitulés se mesure également chez le dramaturge de Salamanque. Les titres de ses premières églogues publiées dans le *Cancionero* n'indiquaient que l'occasion de la représentation. Les titres de l'*Égloga representada en la mesma noche de Navidad* ou celle *representada en la noche postrera de Carnal* constituent davantage des indications introductives qui informent et médiatisent le rapport entre l'écriture dramatique et une réalisation scénique concrète. Or, les titres proposés par Torres Naharro et ses épigones semblent s'extraire de la dimension scénique et gommer les conditions de la représentation. Alors que, dans le *Probemio* et la conception qu'il propose de la *comedia*, la scène joue un rôle fondamental, la diffusion écrite des pièces s'attache à se défaire, tout du moins dans le titre, d'une éventuelle représentation initiale. Sans doute faut-il y voir une affirmation singulière de la valeur intrinsèque et du statut autonome de ces pièces, indépendamment de la circonstance originale dans laquelle elles étaient vouées à s'intégrer.

Par conséquent, la référence au personnage semble suffire à identifier les œuvres, même si des homonymies sont possibles, comme on le constate par exemple avec les deux *comedias Serafina*, l'œuvre anonyme publiée à Valence en 1521 et celle de Torres Naharro, composée, selon J. E. Gillet, entre 1508 et 1509. Cela étant, les titres proposés, dans le cas des *comedias a fantasía* surtout, paraissent n'offrir que peu d'informations sur le contenu des pièces. Si, avant Torres Naharro, Lucas Fernández avait déjà fait disparaître toute mention aux personnages et ne proposait que des titres rhématiques limités à des indications génériques hésitantes qui ne permettaient pas véritablement d'identifier l'œuvre ni de rendre compte du genre et de l'intrigue développée, avec la *Propalladia*, le processus va plus loin. En réalité, dans la mesure où Torres Naharro y fait mention d'indications relatives à des genres encore mal définis et au nom d'un protagoniste (qui ne suffit pas à l'identifier et dont il est parfois malaisé de deviner le genre), il semble légitime de se demander

d'abord le couple d'amants (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*) avant d'ajouter à son titre « *llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* ». Nous citons les titres à partir de l'édition de R. NAVARRO DURÁN (éd.), *Segundas celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2016.

²⁸⁰ J. E. Gillet interprète ce choix comme l'expression presque inconsciente de l'individualisme croissant de l'époque. (J. E. Gillet, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*. 4, p.445).

ce que ces titres disent véritablement des œuvres. Les titres proposés se révèlent d'abord particulièrement pauvres en informations. Leur sens semble également, à l'échelle de l'œuvre, difficile à élucider²⁸¹. En effet, dès lors qu'il ne s'agit plus de suivre un seul protagoniste comme dans la *Comedia Pródiga*, mais plutôt de mettre en scène une intrigue amoureuse entre deux jeunes amants, quel sens recouvre ce procédé synecdochique, resserré sur un seul des personnages ?

Chez les épigones de Torres Naharro, les titres des pièces inscrites dans le champ des *comedias a fantasía* présentent un répertoire varié de prénoms qui semble établir une parenté avec un même hypotexte. À une autre échelle, c'est d'ailleurs ce que revendiquait Torres Naharro lorsqu'il évoquait l'héritage de Plaute dans l'*introito* de la *Tinellaria*. Ainsi, chez les dramaturges qui s'inscrivent dans le courant naharresque, les titres témoignent certainement de leur revendication d'une reprise formelle, tangible immédiatement par récupération d'une convention taxinomique, puis, dans un second temps, dans le choix d'une organisation en cinq actes ou l'utilisation d'un *introito*. L'uniformisation, voire l'homonymie, des titres, premier contact entre le texte et ses récepteurs, paraît témoigner d'une volonté de s'inscrire dans une tradition connue, voire une forme d'institutionnalisation de l'objet dramatique. L'inscription dans une convention révèle d'emblée, à l'orée du texte, le statut singulier de ces pièces, dont la valeur semble moins reposer sur l'*inventio* que sur la *recreatio* d'une formule à succès. Néanmoins, si, à certains égards, ces pièces apparaissent comme des variations sur une même intrigue, le titre, à lui seul, pourrait bien être le gage (artificiel) d'une innovation que les dramaturges ne se lassent de répéter dans des formules épigraphiques et à travers desquelles ils défendent l'originalité et le caractère novateur de leur œuvre²⁸².

Cependant, dans le cas de Torres Naharro et des *comedias a fantasía*, le théâtre latin ne suffit pas à élucider le choix de cette convention dans l'appareil titulaire, dans la mesure où le dramaturge ne semble pas véritablement se conformer aux traditions latines. En effet, s'il recourt au nom d'un personnage, il ne fait pas mention de figures connues *a priori*²⁸³ pas plus qu'il n'adosse au nom de ses personnages un type de caractère. Peut-être doit-on également chercher l'origine de cette démarche du côté des œuvres italiennes de la Renaissance ? En effet, le choix du titre « *Tinellaria* » peut également être rapproché de celui que l'Arioste propose dans sa comédie *Cassaria* (représentée vers 1508) à partir du terme « *cassa* », c'est-à-dire le coffre autour duquel est construit l'intrigue de la pièce. Il ne semble pas déraisonnable d'évoquer la comédie en cinq actes du cardinal Bibienna,

²⁸¹ L'onomastique peut certes se révéler une voie d'accès féconde à l'appréhension du personnage et de son caractère, néanmoins ce qui vaut à l'échelle du protagoniste ne saurait éclairer l'ensemble de l'œuvre.

²⁸² Nous pensons notamment aux mentions telles que « *Hecha nuenamente por / Jaime de Güete* » dans la *Comedia Tesorina* ou « *obra nuevamente compuesta por...* » dans la *Farsa Turquesana* de Hernán López de Yanguas. Le caractère *nuevo* des pièces, en particulier *a fantasía*, repose moins sur la recherche d'une différence que sur la proposition de variations autour d'un même schéma, formel et dramatique. Avec le temps, ces variations, nous le verrons, tendent à s'appauvrir et témoignent du processus d'institutionnalisation d'un genre qui se rigidifie jusqu'à une forme d'épuisement.

²⁸³ Tels que des personnages mythologiques notamment.

écrite vers 1513 et intitulée *La Calandria*, à partir du personnage de Calandro. Néanmoins, le titre donné par Bibbiena évoque également une relation d'intertextualité dans la mesure où le nom et les caractéristiques du personnage sont eux-mêmes tirés du personnage de Calandrino qui apparaît dans le *Décameron* de Boccace.

En définitive, cette façon d'intituler les œuvres, telle qu'elle est élaborée par Torres Naharro et en particulier dans les *comedias a fantasía*, ne permet pas véritablement d'élucider le texte ou d'annoncer l'intrigue. Dans ces pièces, plus que de chercher à présenter l'intrigue de jeunes amants, les titres au singulier invitent, selon nous, le spectateur-lecteur à centrer son attention sur un seul protagoniste. Pour mieux saisir la pertinence de ce choix, il conviendra d'évaluer la centralité du personnage éponyme à l'échelle de l'action ainsi que sa construction paradigmatique. Par ailleurs, ces intitulés doivent être compris en fonction d'une valeur connotative qu'il reviendrait de mesurer en analysant l'onomastique de la *dramatis personae*²⁸⁴. Ces intitulés, en somme, demeurent particulièrement mystérieux et les modalités de leur reprise ne permettent d'ailleurs pas de mieux en comprendre la portée, autrement que par l'inscription dans une tradition, en tant que marque de fidélité. En effet, les épigones de Torres Naharro avaient peut-être déjà bien conscience de la dimension lacunaire de ces titres, aussi, avant de céder la parole à leurs personnages, préféraient-ils accompagner le titre d'épigraphes de taille variable, parfois assorties d'une présentation de l'argument. Il est également possible d'envisager que Torres Naharro ne donna de titres à ses *comedias* qu'au moment de la publication, dans la mesure où ils ne sont pas systématiquement cités par le personnage chargé de prononcer l'*introito*. Dans ce cas, les titres ne répondraient qu'aux contraintes de la publication²⁸⁵.

Quoi qu'il en soit, la reprise de cette façon d'intituler, en ce qu'elle se dévoile comme une caractéristique essentielle de la formule fondée par Torres Naharro, révèle à la fois le succès et l'attrait de cette forme. Cette convention déborde d'ailleurs son genre initial, la *comedia* représentable, et on la retrouve notamment dans le titre d'œuvres du cycle célestinesque, telles que la *Tragedia Policiana* (1547)²⁸⁶ de Sebastián Fernández ou encore la *Comedia Selvagia*²⁸⁷ d'Alonso Villegas. Ce débordement générique s'observe également par son utilisation chez Juan Timoneda

²⁸⁴ Cette démarche s'inscrirait dans la voie ouverte par P. Meunier notamment. Nous renvoyons à son étude qui porte plus spécifiquement sur la littérature du XVII^e siècle : P. MEUNIER, *L'oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'Or - Essai de poétique onomastique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

²⁸⁵ En effet, la pratique titulaire agit comme objet signifiant et nécessaire davantage dans le cadre d'une publication à des fins commerciales que dans un contexte strictement scénique, à plus forte raison si la pratique qui s'y associe réunit un public captif, tel que A. Hermenegildo le qualifie (A. HERMENEGILDO, *Texto, escena y público en el Quinientos español: modelos encadenados*, [édition numérique], Anejos de TeaPal, 2013).

²⁸⁶ S. FERNÁNDEZ, « Tragedia Policiana », *op. cit.*

²⁸⁷ A. de VILLEGAS, « Comedia llamada Selvagia », *op. cit.*

dans sa *Comedia Carmelia*²⁸⁸, publiée en 1559 et chez Lope de Rueda, dans ses *comedias* diffusées à la fin des années 1560 (*Armelina*, *Medora* et *Eufemia*²⁸⁹) et jusque dans ses colloques (*Coloquio llamado de Camila*, *Coloquio llamado de Timbria*).

2.3. Introduire

Nous avons vu que les titres de Torres Naharro et de ses épigones disaient peu, ou en tout cas pas assez. À moins qu'ils ne créent un horizon d'attente par leur caractère lacunaire, ils se révèlent ainsi particulièrement déceptifs pour (re)présenter de façon tout à fait satisfaisante les textes qu'ils encadrent. Ainsi, les lacunes des titres s'expliquent par la formule dramatique de Torres Naharro elle-même et l'économie d'informations ne peut se comprendre que dans un rapport de dépendance à l'*introito*, qui constitue un des éléments singuliers du théâtre de Torres Naharro.

Il semblerait que ce soit à Torres Naharro que revienne la paternité de l'*introito* au théâtre, en tout cas sous ce nom²⁹⁰ et sous cette forme. Bien qu'on le retrouve également dans l'œuvre de Giovan Giorgio Alione, selon J. P. W. Crawford, sa présence relèverait davantage de la coïncidence. Placé au seuil de la pièce, comme élément propédeutique aux cinq actes, à la façon des pièces liminaires qui ouvrent les comédies latines classiques, l'*introito* constitue un élément caractéristique et structurant de la *comedia* telle que la fonde l'auteur de la *Propalladia*, ainsi qu'il l'indique dans le *Prohemio* : « *Partes de comedia así mesmo bastarian dos, scilicet, introito y argumento* ». Généralement annoncé sous le seul titre d'« *introito* », il se compose néanmoins, dans les œuvres de Torres Naharro, de deux parties : l'*introito* proprement dit et la présentation de l'intrigue (*argumento*).

À l'exception de la *Comedia Tinellaria*, cette première partie présente généralement un discours en *sayagués* prononcé, par un personnage de berger rustre, figure hybride, entre courtisan et personnage issu du folklore²⁹¹. Elle s'ouvre sur une salutation conventionnelle qui semble bien davantage adressée à un auditoire qu'à un lectorat. La suite du discours se déploie selon une modalité comique et irrévérencieuse, autour d'une série de lieux communs, recensés par J. E. Gillet²⁹². De manière topique, ces personnages expriment la supériorité de la vie paysanne au moyen, parfois, d'une vive satire à l'égard des hommes de cour, quand ils ne s'abandonnent pas au récit de leurs prouesses sexuelles.

²⁸⁸ J. TIMONEDA, « Comedia Carmelia » M. V. Diago (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, 2000, (en ligne : <https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/timoneda/index.htm> ; consulté le 12 décembre 2017).

²⁸⁹ L. DE RUEDA, *Las Cuatro comedias: Eufemia, Armelina, Los Engañados, Medora*, A. Hermenegildo (éd.), Madrid, Taurus, 1986.

²⁹⁰ Remarquons la proximité avec le terme *introit* qui relève du domaine liturgique.

²⁹¹ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « Origen y circunstancia del introito en el primer teatro clásico español », dans F. B. Pedraza Jiménez, E. Marcelló et R. González Cañal (éd.), *El teatro en tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517: XXIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 129.

²⁹² J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance, op. cit.*, chap. "Introito and argumento" p.445-455.

Par la suite, dans la plupart des œuvres, l'action est annoncée dans l'*argumento*, acte par acte, en fonction des entrées et des sorties des personnages. L'intégralité de l'intrigue n'est généralement pas dévoilée. Ainsi dans les *comedias Tinellaria*, *Himenea* et *Jacinta*, le dramaturge se contente surtout d'exposer la situation générale. Pour J. E. Gillet cette présentation semble simplement chercher à orienter « *the audience in the external action. It would seem to reflect the mentality of the metteur en scène, the stage-manager, rather than that of the author*²⁹³ ». Enfin, l'*argumento* se conclut par une demande de silence adressée au public, non sans une ultime provocation licencieuse.

L'*introito*, dans son ensemble, paraît trouver sa justification, avant tout dans la réalisation scénique de la pièce et ses impératifs propres. En effet, le texte recherche un effet performatif, dès la *captatio malevolentiae* initiale²⁹⁴, dont l'auteur entend obtenir du public « *su enfierecimiento y su atención*²⁹⁵ » en même temps qu'il l'invite à participer à l'échange dramatique²⁹⁶, et jusqu'à la présentation de l'intrigue. Pour ce faire, le dramaturge conçoit un texte qu'il adapte aux circonstances concrètes « *of the particular spectators witnessing a particular performance*²⁹⁷ » ainsi que le remarque R. E. Surtz. C'est à cette condition, que s'expliquent, par exemple, les références explicites au public qui peuvent être repérées notamment dans l'*introito* de la *Tinellaria* – où est mentionnée la présence d'une « *tan alta compañía*²⁹⁸ » – ou encore dans celui de la *Trofea* – qui relève de façon hyperbolique la présence de « *Toda'll igreja*²⁹⁹ ».

Ces éléments concèdent à l'*introito* un espace intermédiaire qui estompe la frontière entre la fiction et la réalité. Dans un traitement original de l'illusion comique, ce seuil qu'occupe le discours d'un berger amorce la création d'un espace fictionnel, mais, dans le même temps, ne cesse d'en souligner l'artificialité. Mais dès lors que le discours est publié, la nécessité de l'*introito* devient plus ambiguë.

Dans le *Prohemio*, Torres Naharro évoque le travail de révision de ses pièces avant leur publication et justifie la présence d'italianismes :

Ansí mesmo, hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos especialmente en las comedias, de los cuales convino usar habiendo respecto al lugar y a las personas a quien se recitaron algunos d'ellos

²⁹³ *Ibid.*, p. 454.

²⁹⁴ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « El teatro en tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517 », art. cit., p. 121.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 131.

²⁹⁶ A. J. GRUBBS, « Different Beginnings and the Same Ends: The Unique Introits of Bartolomé Torres Naharro's *Comedia Tinellaria* and *Comedia Soldadesca* », *Bulletin of the Comediantes*, vol. 63, n° 2, 5 janvier 2012, p. 4.

²⁹⁷ R. E. SURTZ, *The birth of a theater*, op. cit., p. 144.

²⁹⁸ *Tinellaria*, v. 4.

²⁹⁹ *Trofea*, v. 9.

*he quitado, otros he dejado andar, que no son para menoscabar nuestra lengua castellana antes la hacen más copiosa*³⁰⁰.

Entre la représentation et la publication, ces indications invitent à envisager les textes que nous conservons, non comme l'état original qui fonde la représentation, mais comme un produit travaillé en vue d'une modalité de réception différente. La conservation de l'*introito* interroge et sa fonction ne peut donc être saisie uniquement à partir de sa fonction pragmatique. En outre, A. J. Grubbs tout comme J. E. Gillet³⁰¹ indiquent que, dans le cas de la *Comedia Tinellaria*, « *clearly, the introit was written after the play itself, and the playwright catered to his public with the prologue*³⁰² ». Dès lors, il semble légitime de se demander, à la lecture de ces lignes, dans quelle mesure la présence de l'*introito*, en ce qu'il paraît, lui aussi, pensé en fonction du « *respecto al lugar y [...] las personas a quien se recitaron* », est également convenable et nécessaire dans la version imprimée de la pièce.

La présence et la conservation de la première partie de l'*introito* peuvent certainement s'expliquer de la même façon que sont justifiés les emprunts italiens dans la langue de Torres Naharro, non seulement pour répondre aux enjeux scéniques, mais aussi en vertu d'un enrichissement de l'œuvre³⁰³. Pour J. E. Gillet, l'ouverture prononcée par le berger contribuerait également à construire l'effet psychologique de la pièce. C'est en ce sens, nous dit le critique, qu'il revient de saisir les concordances thématiques qu'il relève entre les *introitos* des *comedias Trofea* et *Aquilana* et leur quatrième acte. Les parties liminaires, que ce soit chez Torres Naharro comme chez certains de ces épigones, entretiennent effectivement certaines coïncidences thématiques et se manifestent comme des sortes de variations. Par conséquent, il convient d'envisager l'*introito* comme un outil dramatique particulièrement à même de construire le sens de la pièce. S. Zimic poursuit cette analyse en indiquant que :

*Entre las dos partes del introito y la comedia hay una estrecha relación de índole diversa, que se concretiza en un desarrollo reconocible desde la idea fundamental hacia la forma general prefigurante, sintetizándose ambas armoniosamente, con amplia elaboración en múltiples sentidos, por medio de la estructura dramática*³⁰⁴.

Ainsi, là où la première partie de l'*introito* permet au dramaturge d'introduire le thème central de la pièce et où la seconde esquisse les grandes lignes de l'intrigue, cet ensemble cherche surtout dans

³⁰⁰ B. de TORRES NAHARRO, « Proemio », *op. cit.*, p. 972.

³⁰¹ J. E. GILLET, « The original version of Torres Naharro's Comedia Tinellaria », *op. cit.*

³⁰² A. J. GRUBBS, « Different Beginnings and the Same Ends », art. cit., p. 9.

³⁰³ « *que no son para menoscabar nuestra lengua castellana antes la hacen más copiosa* ». Notons, par ailleurs, comment jusqu'au terme du *Proemio*, la métaphore alimentaire (l'œuvre comme *pasto*) est filée.

³⁰⁴ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1977, 2 vol., p. 65.

le même temps, à « *disponer los ánimos apropiadamente para lo que sigue*³⁰⁵ ». La construction de l'horizon d'attente³⁰⁶ des récepteurs de l'œuvre vaut particulièrement dans le cas des représentations scéniques. Néanmoins, une fois que celle-ci change de statut et trouve une nouvelle matérialité dans l'imprimé, il nous semble que la permanence des deux parties de l'*introito* offre à cet élément de l'écriture théâtrale de Torres Naharro un rôle ambivalent, qui se situe à la fois à l'extérieur de la *comedia* tout en faisant partie intégrante de celle-ci.

Au seuil de l'œuvre, l'*introito* constitue un paratexte complexe et en assure les fonctions lorsqu'il présente, encadre et met en valeur l'intrigue à venir. L'*introito* de Torres Naharro semble s'engouffrer dans les blancs du titre et combler, de façon indirecte et partielle, les lacunes qu'il avait laissées, à condition d'être perçu dans l'économie générale de l'œuvre. J. E. Gillet précise, à propos de l'*argumento*, qu'il présente l'œuvre sans épuiser l'intrigue ni les ressorts dramatiques :

*Even the most elaborate argumentos are cautious and leave motivation and emotional actions and reactions unexplained. Although the happy ending (which is expected anyway) is indicated, suspense is not killed, while expectation is tantalized by the very scantiness of the information released*³⁰⁷.

De la même façon, le discours initial du berger, lorsqu'il est mis en perspective avec l'ensemble de l'œuvre, propose, par effet d'écho, une première approche de certaines thématiques abordées au cours des cinq *jornadas* de la pièce et oriente déjà la réception et la compréhension de la pièce.

En somme, l'écriture de l'*introito* semble d'abord répondre aux enjeux dramatiques de la représentation. Néanmoins, son maintien dans la version publiée, quoique dans certains cas sous une forme revue, témoigne à la fois d'une forme d'adaptation au statut nouveau de l'œuvre, mais aussi de l'importance de cet élément de la formule dramatique.

Les dramaturges postérieurs s'approprient l'*introito* et ses mécanismes. S'il n'est pas uniquement réservé au théâtre profane et urbain représentable, il devient cependant un élément fondamental du modèle dramatique. Même si le vocable « *introito* » n'est pas présent, on retrouve déjà en 1513 certaines des caractéristiques des tirades introductives de la *Propalladia* dans l'*Égloga de Plácida y*

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Nous reprenons le terme forgé à partir des travaux de Hans Robert Jauss (1921-1997) et Wolfgang Iser (1926-2007), principaux représentants de l'École de Constance, qui centre son étude sur la théorie de la réception et réintègre le lecteur et son expérience dans l'analyse des textes littéraires. Comme l'indique Fabien Pillet, « ce mouvement constitua sans doute la plus importante "école" de critique littéraire des années soixante-dix en Allemagne. On peut en effet, outre Jauss et Iser, y rattacher des critiques comme Karlheinz Stierle, Rainer Warning, Wolf-Dieter Stempel, Hans Ulrich Gumbrecht et la plupart des autres protagonistes du groupe *Poetik und Hermeneutik* », Fabien Pillet, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Études Germaniques*, vol. 263, n° 3, 2011.

³⁰⁷ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 454.

*Victoriano*³⁰⁸ de Juan del Encina. En effet, les presque quatre-vingt-dix vers qui précèdent la didascalie « *síguese la comedia*³⁰⁹ » et annoncent l'arrivée de la protagoniste féminine, sont déclamés par un berger nommé Gil Cestero. Après avoir prononcé le salut typique à l'auditoire, il amorce la présentation de la pièce en indiquant les entrées des personnages et conclut son discours par la demande de silence et l'annonce de l'arrivée des personnages : « *Mandad callar y escuchar, / estad atentos, señores, / que ya vienen, / si al entrar no los detienen. / ¡Venid, venid, amadores !* » (v. 84-88). Les salutations adressées au public telles que « *¡Dios mantenga !* » et ses variantes étaient déjà utilisées dans les œuvres précédentes d'Encina comme l'*Égloga representada en la noche de Navidad* y l'*Égloga representada en requesta de unos amores*. Néanmoins les caractéristiques de l'ouverture de cette églogue, notamment le recours au monologue introductif afin de présenter l'intrigue, fait de cette pièce un cas unique dans sa production. L'*introito* est également adopté par Gil Vicente dans l'*Auto pastoril português* de 1523, puis systématisé à partir 1527 avec l'*Auto da História de Deus*.

Parmi les œuvres que nous avons retenues, l'*introito* est explicitement désigné dans la majorité des pièces antérieures à 1550. Les dramaturges les plus fidèles au modèle sont notamment Jaime de Huete et Agustín Ortiz. Leurs *introitos* présentent le salut et les conventionnelles attaques au public ainsi que les récits comiques et à caractère sexuel déjà présents chez Torres Naharro. Parmi les œuvres publiées avant 1535, la *Farsa Turquesana*, dont l'intrigue n'est ni inspirée de la *Propalladia*, ni de la *Celestina*, présente un *introito* dans un format très réduit, par rapport à ceux de Torres Naharro dont la longueur est comprise entre cent quarante et deux cent quatre-vingt-quinze vers. La réduction du format opérée par López de Yanguas passe notamment par la suppression de l'*argumento*. De la même façon que le titre de cette œuvre constituait un exemple exceptionnel au sein du répertoire de ce dramaturge, la *Farsa Turquesana* est également la seule commençant par un *introito*. Eu égard aux autres textes sélectionnés, cet *introito* s'éloigne de la tonalité comique et provocante caractéristique de la pratique de Torres Naharro. La prise en charge du discours est marquée par l'imprécision d'une didascalie qui indique « *Introyto y argumento que dize / un pastor qualquier de los dos* ». Si le dramaturge conserve un locuteur unique, l'un des deux bergers, Pelayo ou Silvano, le personnage n'est plus seul sur scène, mais accompagné du personnage de Diligente, ainsi que l'indique la didascalie implicite :

*Los que estays en el allarde
díos os guarde*

³⁰⁸ Sur le paratexte de cette pièce voir notamment F. MAURIZI, « *La égloga de Plácida y Victoriano a través de sus ediciones* », dans *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Vol. 2, Alcalá, Editorial Universidad de Alcalá, 1998, p. 1033-1042 .

³⁰⁹ J. del ENCINA, « *Égloga de Plácida y Vitoriano* », 1962, v. 88+.

*porque me passo de largo
ya me olvidava el cargo
que me dieron la otra tarde
aquí verna cierta gente
Diligente
no digays que no lo digo
embian a dezir comigo
que calleys primeramente [...]*

(v. 1-10)

Avec l'anonyme *Farsa Alarquina* (1550), la mise en voix de l'*introito* par plusieurs personnages se développe. Les cent quatre-vingt-quatorze premiers vers de la pièce jouent le rôle d'un *introito* qui ne dit pas son nom. Il débute par un monologue du berger Corcuera (v. 1-99) et est suivi d'une interaction avec Penoso. Le dialogue prend alors la forme d'un échange d'insultes, témoignant d'une conformité au modèle qui relève davantage de l'esprit de ces parties liminaires que de leur forme. Finalement, Penoso se charge de présenter la *comedia*. Plus tard, Juan Timoneda engage davantage l'évolution formelle de l'*introito*, en disposant un fragment introductif bien éloigné des *introitos* de Torres Naharro. Avec sa *Comedia Carmelia* (1559), ce sont, cette fois, quatre personnages protatiques (Paris, Leandro, Anteon et Lamia) qui se partagent la scène introductive. Au cours de celle-ci, les trois personnages masculins tentent de s'attirer les faveurs de la courtisane avant de présenter l'intrigue de la pièce proprement dite.

Dans cette étude des variations autour des *introitos*, le cas de la *Farsa Turquesana* mérite d'être commenté. Ici, l'*introito* semble répondre à un enjeu strictement scénique plutôt que textuel. En effet, le format est réduit et le propos limité au salut, à la présentation des personnages et à une demande de silence qui permet d'introduire la représentation et sert de transition vers la mise en place de l'univers dramatique fictionnel. Il convient de relever que l'édition du texte propose une longue épigraphe qui accompagne le titre et paraît compléter cette introduction :

Obra nuevamente compuesta por Hernán López de Yanguas, llamada Turquesana, sobre la carta que escribió el sobervio Turco a nuestro muy sancto padre Clemente VII, muy bien ordenada e muy aplazible para representar, la qual se divide en cinco passos o actos.

Le texte se poursuit par la présentation détaillée des cinq actes et de la *dramatis personae*. Dans les pièces postérieures à celles de Torres Naharro, la description de l'intrigue est souvent reléguée hors de l'*introito*. Ces épigraphes, isolées et rédigées en prose, sont bien plus littéraires que théâtrales et répondent à des enjeux propres au domaine de l'édition. Si l'*introito* se situe dans un espace poreux et hybride, ni vraiment dans l'intrigue principale ni tout à fait à l'extérieur, ces épigraphes n'ont pas vocation à être joués. Ils constituent un véritable paratexte, situé en dehors du texte. Leur fonction

ne se trouve plus dans un seuil, qu'il s'agisse de celui de l'action ou du spectacle, mais bien dans un à-côté.

Cet élément paratextuel se présente parfois en complément des *introitos*. Dans la *Comedia Tesorina*, après la mention du titre, est évoquée la nature de l'intrigue de la pièce : « *La materia de la qual es unos amores de un penado por una señora, y otras personas adherentes*³¹⁰ [...] ». Il peut également se substituer à l'*introito*, comme dans les trois œuvres anonymes publiées à Valence en 1521, les *comedias Thebayda, Serafina* et *Hipólita*. Ces dernières s'ouvrent directement par la prise de parole des protagonistes. Il semble légitime de penser que la distance entre les deux contextes de réception qui dut séparer la *Comedia Tesorina* des œuvres valenciennes constitue certainement l'une des justifications du maintien ou de l'omission de l'*introito*.

La systématisation de ces dispositifs d'encadrement paratextuels peut justifier la disparition progressive de l'*argumento* des *introitos* qui tendent à ne conserver que les anecdotes comiques du berger. Dans la *Farsa Salamantina* de 1552, rédigée par Bartolomé Palau, l'*argumento* annoncé textuellement se voit réduit à la portion congrue :

*Solamente hora sabreys
que es vna farsa muy fina
llamada Salamantina:
lo de mas bien lo vereys.
Su intento
es vn muy nuevo argumento
de vnos amores fingidos,
en cinco autos repartidos,
con muy largo cumplimiento*³¹¹.
(v. 161-169)

Dans ce cas, le berger se contente d'annoncer le titre de la pièce, la thématique amoureuse de l'intrigue et sa division en cinq actes. Ainsi, l'*argumento* semble disparaître ou, *a minima*, n'apparaît plus comme un élément indispensable, certainement parce que d'autres éléments d'encadrement comme l'étoffement des épigraphes s'y substituent et que certaines pièces sont davantage destinées à la publication qu'à la mise en scène. Peut-être, la publication suscite-t-elle une production de codes, inutiles lorsque les pièces circulent de façon manuscrite, entre « professionnels » du théâtre. En parallèle, l'*introito* tend à être supprimé du théâtre profane et urbain avant de trouver une nouvelle forme chez Juan Timoneda.

Si M. Á. Pérez Priego indique que la *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda a certainement été représentée dans un contexte « *semiculto* », à Plasencia³¹² on constate dans le texte conservé de 1554

³¹⁰ J. de HUETE, « Comedia Tesorina », *op. cit.*, p. 51.

³¹¹ B. PALAU, « Farsa llamada Salamantina », *op. cit.*

³¹² M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993, p. 35.

que l'*introito* est absent. L'édition s'ouvre toutefois par un « *Probemio*³¹³ » qui fait office de dédicace littéraire à Juan de Villalva. À cela s'ajoute un *argumento* en prose qui décrit la pré-histoire du protagoniste :

Fue un hombre rico llamado Cadán que tuvo dos hijos, y el menor dellos, que como al padre llamavan, que después por su desperdiciada vida llamaron Pródigo, movido de un Atambor de guerra que bazía gente y de otros dos Soldados que con falsas palabras le vienen al encuentro [...]»³¹⁴.

Finale, la *Farsa Rosiela* de 1558 commence, quant à elle, *in medias res*, par la lamentation du personnage éponyme.

En somme, l'*introito*, si caractéristique de la formule naharresque, est un élément formel particulièrement repris par les dramaturges. Son utilisation dépasse, nous l'avons vu, le genre de la *comedia* et le champ profane³¹⁵. Dans le cas du théâtre profane et urbain, il semble que son usage permet de manifester l'inscription dans une tradition théâtrale particulière. Néanmoins, sur le plan de la pratique littéraire, il constitue aussi un espace malléable depuis lequel il est possible de proposer certaines innovations et de manifester son originalité.

2.4. Organiser

À la différence des pièces de Juan del Encina et Lucas Fernández, qui n'ont pas fait l'objet d'une division particulière, nous avons vu que Torres Naharro exposait, dans le *Proemio*, une organisation externe qu'il appliquait à l'ensemble de ses *comedias*. Celles-ci sont agencées en cinq *jornadas* et l'organisation externe de la matière dramatique constitue l'une des caractéristiques formelles sur lesquelles les dramaturges du premier XVI^e siècle s'appuient pour affirmer leur fidélité ou manifester leur prise de distance vis-à-vis de la forme fondée dans la *Propalladia*.

Sans véritable imitation, on peut toutefois envisager, dans les trois pièces anonymes publiées à Valence en 1521, une forme de diffusion des préceptes de Torres Naharro. Celles-ci sont divisées en « çenas » et s'il y en a cinq dans la *Comedia Hipólita*, la *Comedia Serafina* en compte six et la *Comedia Thebayda* quinze. Par la suite, dès Jaime de Huete, la division naharresque de l'intrigue est

³¹³ Le *Probemio* comme le prologue s'inscrit davantage dans la tradition d'œuvres moins destinées à la représentation, comme les comédies humanistes. La *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea, par exemple, s'ouvre sur un prologue suivi d'un *argumento*, la *Comedia Thebayda* par une « *Prefacción* » accompagnée de plusieurs compositions en vers (dédicace et argument). Les *comedias Hipólita* et *Serafina* ne présentent qu'un argument en prose.

³¹⁴ L. de MIRANDA, « Comedia Pródiga », dans M. Á. Pérez Priego (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993, p. 290.

³¹⁵ M. Á. Pérez Priego indique notamment que « *el género predominante del teatro religioso castellano del siglo XVI es una pieza breve en verso, entre los quinientos y mil, que suele abrirse con un introito y cerrarse con un villancico.* » (« Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI », art. cit., p. 137).

généralement reprise par l'ensemble des dramaturges que nous avons réunis. L'*Auto de Clarindo* est néanmoins l'une des premières pièces³¹⁶ à être organisée en trois *jornadas*. Le même schéma se retrouve également chez Juan Rodríguez del Padrón avec la *Comedia Florisea*. J. L. Canet évoque la possibilité que l'auteur de l'*Auto de Clarindo* ait suivi les préceptes aristotéliens selon lesquels la *comedia* doit compter entre trois et cinq unités. Cette pièce présente également l'originalité de diviser les actes en scènes qui coïncident avec l'entrée des personnages. L'auteur de la *Comedia Grassandora* opte quant à lui pour une intrigue divisée en quatre unités tandis que Luis de Miranda agence les plus de deux mille sept cents vers de sa *Comedia Pródiga* en sept « *actos* »³¹⁷, s'éloignant ainsi du schéma *naharresque* traditionnel et de sa dénomination. Cette dénomination était déjà présente dans la très courte *Farsa Turquesana* qui compte moins de mille vers et s'organise autour de cinq « *actos* ». La *Farsa llamada Rosiela* et la *Farsa llamada Alarquina* sont plus longues et comptent respectivement mille quatre cent quatre-vingt-quatorze et mille sept cent soixante-cinq vers, mais les éditions de ces deux pièces ne font pas apparaître de division externe.

Plus les œuvres sont tardives, plus le schéma change, en particulier pour les œuvres qui affichent l'étiquette générique de la *farsa*. En effet, celles-ci semblent plus facilement prendre leurs distances avec le modèle de la *comedia* *naharresque*. Souvent plus courtes, elles s'éloignent, voire se passent de toute organisation en cinq unités.

2.5. Conclusion

Les critères que nous avons abordés montrent d'abord l'unité formelle du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle. Avec la *Propalladia*, Torres Naharro pose, le premier, les bases d'une formule dramatique nouvelle dont s'emparent de nombreux dramaturges. Cette formule, ainsi que le *Prohemio* qui l'explique et la justifie, témoignent d'une connaissance du théâtre classique, de ses principes, ainsi que d'une certaine volonté de s'en émanciper. Ces pièces nouvelles puisent également, en particulier sur le plan de l'intrigue, du côté des comédies humanistiques et de la *Célestine*. En outre, l'influence italienne n'est pas absente, certainement en raison du lieu de production et de représentation des œuvres de Torres Naharro. Ainsi, le théâtre profane et urbain dévoile une conception dramatique initiale, intimement liée aux conditions de représentation spécifiques ainsi qu'aux contraintes de la scène, des commanditaires et du public.

Si la formule se diffuse rapidement en Espagne, au regard des éléments observés, tout porte à croire, néanmoins, que la transmission de ce théâtre dans la péninsule s'est faite, non pas à travers la scène, mais par l'imprimé. De la voix à l'encre, la *Propalladia* acquiert un statut nouveau et c'est

³¹⁶ M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, 1993, *op. cit.*, p. 32.

³¹⁷ Torres Naharro, nous dit J. E. Gillet, est certainement l'un des premiers à employer le terme « *acto* » pour désigner la partie d'une pièce.

certainement à travers cette nouvelle matérialité dramatique que la formule fut reprise par la plupart des épigones de Torres Naharro. La conception et le développement du genre s'inscrivent bien dans une tension structurante, entre lecture et représentation. Pour autant, s'il convient d'envisager une influence avant tout littéraire de la *Propalladia*, les témoignages textuels sont marqués par les lacunes d'un texte, privé d'un appareil didascalique suffisant pour guider ou encadrer la lecture.

À partir des caractéristiques formelles que nous avons évoquées et de leurs différents degrés d'appropriation, on peut dégager un premier groupe de dramaturges qui assimile et insère, avec une grande fidélité, nombre d'éléments impulsés par Torres Naharro. Parmi eux, Jaime de Huete, Agustín Ortiz, et Francisco de las Natas se montrent les plus proches de la forme dramatique développée dans la *Propalladia* et leurs principales innovations se mesurent moins en termes formels que sur le plan de l'intrigue. À partir des années 1535-1540, la fidélité formelle semble se dissiper et des écarts se font plus importants en la matière. Ainsi l'*Auto de Clarindo* est l'une des premières pièces à manifester une nette originalité formelle, doublée de l'introduction de nombreuses innovations au niveau de l'intrigue amoureuse, même si l'organisation naharresque persiste jusque dans les années 1550. Si nombre d'éléments se maintiennent jusqu'à la fin de la période, la *Comedia Rosiela* de 1558 marque, par son absence de division et la suppression de l'*introito*, une prise de distance majeure qui s'accroît dans les œuvres de Juan Timoneda. Toutefois, celui-ci ne manque pas de faire référence aux caractéristiques formelles de l'œuvre de Torres Naharro dans son adresse au lecteur :

Cuán apazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa, y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores de Calisto y Melibea, y el otro que hizo la Tebaida. Pero faltávanles a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé de Torres y otros en metro.

En 1559, la prose s'impose désormais et s'immisce dans le champ du théâtre représentable. La *Comedia de los Menemnos* s'inscrit dans la voie thématique développée par Torres Naharro, les auteurs de la *Célestine* et de la *Thebayda*, c'est-à-dire celle du théâtre profane et urbain, en même temps qu'elle apparaît comme une pièce pensée pour la scène. Cependant, la forme fait l'objet d'un véritable renouvellement, notamment par l'utilisation de la prose. L'*introito* et l'*argumento* demeurent présents, mais ne sont désormais plus que des vestiges de ceux conçus pour la *Propalladia*. Cette pièce semble mettre un terme à l'influence directe de la forme utilisée par Torres Naharro et reprise par ses épigones. Chronologiquement, ce coup d'arrêt coïncide également avec la mise à l'Index de la *Propalladia* ainsi que de nombre d'œuvres que nous avons réunies.

Chapitre II

Pratiques du texte

Notre approche du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle a cherché à montrer la cohérence *a priori* du corpus que nous avons réuni. Celle-ci est d'abord architextuelle, car cet ensemble dramatique témoigne, à différents degrés, de l'influence de la comédie humaniste, de *La Célestine* et des théâtres antiques et italiens, comme nous l'avons vu. En ce sens, le genre s'inscrit dans un champ dramatique unitaire, profondément urbain et où la matière et les sujets religieux ou du monde pastoral constituent des éléments de second ordre, relégués à la marge. Cette unité repose également sur un ensemble de caractéristiques formelles originales dont Torres Naharro jette les bases dans la *Propalladia*. Ainsi, la relative brièveté et le recours quasi systématique au vers de cette formule dramatique nous a permis de postuler son potentiel performatif et scénique, dans un sens large, et d'envisager sa représentabilité. Nous poursuivons notre examen en approfondissant les coordonnées génériques de cette production singulière. Il s'agira notamment de préciser la délimitation des convergences et des singularités de ces pièces en interrogeant le contexte de production et de réception du théâtre profane et urbain, qu'il soit scénique ou littéraire. Ainsi, afin de mieux cerner le statut de ces textes, nous interrogerons d'abord les conditions et les pratiques de l'écriture dramatique à partir de l'image du dramaturge-écrivain qu'on décèle entre texte et paratexte. Nous montrerons ainsi comment ce théâtre est conditionné par des relations de mécénat ou de patronage littéraire et se situe à la croisée de pratiques littéraires, voire scéniques, diverses, induites par les circonstances de production. Il s'agira, ici, d'interroger les matérialités plurielles de ce théâtre, de l'encre à la voix. Entre lecture et jeu scénique, l'examen des pratiques du texte nous permettra alors d'esquisser les contours de la fonctionnalité qui est assignée à l'œuvre ou poursuivie par les dramaturges.

I. Les conditions de l'écriture dramatique

1.1. La question de l'anonymat

L'étude de la production dramatique que nous avons réunie est d'emblée limitée par les lacunes documentaires qui caractérisent ce corpus. En effet, de nombreuses inconnues entourent ces œuvres et rendent difficile leur contextualisation. En ce sens, il est particulièrement ardu de répondre à la question de l'identification et de la connaissance des figures auctoriales pour une partie du corpus.

Les *comedias Hipólita* et *Serafina* publiées en 1521 à Valence paraissent de façon anonyme. Les travaux de Canet Vallés³¹⁸ proposent notamment une synthèse des interrogations quant à l'identification de l'auteur de ces deux pièces, publiées au côté de la *Comedia Thebayda*. Selon le critique, pour ces deux *comedias*, il pourrait s'agir de dramaturges différents. Cependant, eu égard aux similitudes lexicales, syntaxiques et linguistiques, celui de la *Comedia Serafina* pourrait être le même que celui de la *Thebayda*³¹⁹. À partir de l'étude des textes, il apparaît que l'auteur de ces dernières pourrait être « *un profesor de retórica, o de filosofía moral con grandes conocimientos de oratoria, y por tanto no demasiado joven*³²⁰ ». La *Thebayda*, en particulier, manifeste la maîtrise d'un environnement et d'une culture religieuse, universitaire et nobiliaire. Elle témoigne, en outre, du talent d'un écrivain formé aux humanités classiques et que J. L. Canet Vallés rapproche du courant réformateur de l'humanisme chrétien, tel que le définit M. Bataillon. La *Comedia Hipólita* ne montre, quant à elle, pas les mêmes habilités littéraires et dramatiques et elle apparaît plutôt comme un « *ejercicio escolar de comedia humanística en verso*³²¹ ». Le critique évoque notamment la possibilité que son auteur ait pu être l'élève de celui de la *Thebayda* dont l'œuvre sert de modèle. Quant à l'identification des dramaturges, sans fournir de réponse définitive, le critique propose une série d'écrivains potentiels. Pour la *Comedia Serafina*, il avance, avec McPheeters, la figure de Diego Núñez de Quirós³²². Parmi les autres auteurs possibles, le critique renvoie à ceux envisagés pour la *Comedia Thebayda* : Alonso de Proaza, clerc et professeur de rhétorique à l'Université de Valence ; Alonso Ordóñez, également professeur de rhétorique dans la même université, Juan Andrés Strany, professeur de philosophie morale, de rhétorique et précepteur du Duc de Gandie, à qui sont adressées les trois pièces éditées

³¹⁸ J. L. CANET VALLÉS, *La Comedia Thebayda, Ypolita y Serafina : (edición crítica)*, Valence, Universitat de València, 1985.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 176.

³²⁰ *Ibid.*, p. 160-161.

³²¹ *Ibid.*, p. 166.

³²² Il pourrait s'agir d'un poète valencien dont quelques productions métriques furent réunies par Hernando del Castillo. dans le *Cancionero general* de 1511.

à Valence³²³ ; ou encore Juan de Molina. Pour ce qui concerne la *Comedia Hipólita*, J. L. Canet Vallés réfute son attribution par McPheeters à Hernán López de Yanguas³²⁴ et ajoute que « *cualquier noble que en esos momentos se encontrara en la corte del duque de Gandía puede ser su autor*³²⁵. »

À la différence de ces trois pièces, le texte que nous conservons de l'*Auto de Clarindo*, également publié de façon anonyme, ne permet pas d'émettre de propositions sur l'identité de son auteur. Les informations relatives à sa publication sont incomplètes : le paratexte indique seulement que le texte est « *sacado de las obras del captivo por Antonio Díez, librero sordo* », sans aucune mention de la date ou du lieu de publication. Dans son édition de 1912³²⁶, A. Bonilla y San Martín reprend l'hypothèse d'une possible publication tolédane du texte, vers 1535³²⁷. M. Á. Pérez Priego ajoute, à partir de vers extraits de l'*introito*³²⁸, que l'œuvre dut être composée pour une représentation courtisane, sans, toutefois, que celle-ci puisse être localisée.

Tout comme pour l'*Auto de Clarindo*, l'édition de *Farsa llamada Alarquina*, découverte en 1985, ne comporte ni lieu ni date, pas plus que n'y est précisée l'identité de l'auteur. Sa datation supposée pourrait se situer vers le milieu du XVI^e siècle, comme le laissent penser les indications chronologiques des deux autres pièces qui l'entourent dans le volume dont elle est extraite – la *Comedia llamada Rosabella* de 1550 (également sans lieu) et le *Huerto de amores y Triunpho de amores*, de Pedro de Celada, imprimé à León en 1548. Si aucun élément ne permet d'élucider l'identité de l'auteur, J. M. Lacoba Vila³²⁹ tente d'ébaucher, à partir du texte dramatique, un portrait de l'auteur. Il déduit notamment de la toponymie évoquée dans la *farsa* et de ses particularités linguistiques et lexicales que l'auteur pourrait être né ou avoir vécu dans la région de Saragosse.

Enfin, le texte que conserve la Bibliothèque nationale d'Espagne de la *Farsa Rosiela* correspond à une édition de 1558 publiée à Cuenca, mais ne fait pas non plus apparaître le nom de l'auteur. L'édition récente d'E. Antequera Bernal ne relève aucune particularité linguistique et n'interroge pas l'identité de l'auteur. L'absence d'*introito* qui coïncide avec une datation tardive, vers le milieu

³²³ Sur le troisième duc de Gandie, Juan Borgia Enríquez, J. L. Canet Vallés propose notamment une synthèse de sa vie et de ses relations avec la noblesse valencienne, aragonaise et castillane : J. L. CANET VALLES, *La Comedia Thebayda, Ypolita y Serafina*, *op. cit.*, p. 177-182.

³²⁴ J. ESPEJO SURÓS, dans *La obra dramática de Hernán López de Yanguas: teatro y religión en la primera mitad del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, ne retient pas non plus cette *comedia* parmi celles qui sont attribuées à ce dramaturge.

³²⁵ J. L. CANET VALLÉS, *La Comedia Thebayda, Ypolita y Serafina*, *op. cit.*, p. 194.

³²⁶ A. BONILLA Y SAN MARTÍN, « Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega », *Revue Hispanique*, tome XXVII, Paris, 1912, p. 6.

³²⁷ « *Pertenece este curioso libro a la selecta colección del Señor marqués de Pidal. Es un tomo en 4º, letra de Tortis, sin año ni lugar de impresión, aunque por la clase de letra y papel sospechamos se hizo en Toledo hacia 1535.* » (G. TICKNOR, *Historia de la literatura española*, P. de Gayangos et E. de Vedia (trad.), Madrid, 1851, vol. I, p. 525-527).

³²⁸ « *Y esta gente que aquí está / toda es gente de palacio* », v. 74-75.

³²⁹ J. M. LACOBVA VILA, « Estudio sobre La Farsa llamada Alarquina », *art. cit.*, p. 3.

du XVI^e siècle, ne permet pas d'entrevoir un éventuel contexte de représentation. De même, aucun paratexte, autre que l'appareil titulaire et la *dramatis personæ*, n'encadre l'œuvre ni n'indique qu'elle pût être adressée à un mécène.

Ainsi, à la question « qui écrit ? », les réponses semblent donc bien incertaines pour ces quatre pièces. Le manque d'informations paratextuelles et la prudence qu'impose l'analyse du contenu invitent par conséquent, comme l'ont fait, la plupart du temps, les éditeurs modernes des textes, à contextualiser ces œuvres au moyen de conjectures et d'hypothèses dont il est difficile de vérifier la véracité ou la pertinence. En dépit des interrogations que ces textes soulèvent quant à l'identité de leurs auteurs, mais aussi aux conditions d'écriture et d'impression – qu'il s'agisse des lieux, des dates ou encore des éditeurs –, on constate, cependant, qu'aucune des quatre œuvres anonymes ne fut interdite en 1559. Face à l'absence de ces informations, plusieurs questions se posent.

D'abord, comment comprendre l'absence de ces œuvres dans l'Index de l'inquisiteur Fernando de Valdés en 1559 ? Le corpus textuel que nous avons conservé montre un itinéraire tortueux, qui ne permet pas d'exclure une disparition de l'identité de l'auteur ou celle d'autres dispositifs d'encadrements qui purent accompagner les textes, à partir de 1559. Les nombreux textes perdus après cette date appuient cette thèse. En outre, le contenu de ces pièces leur a-t-il permis, en dépit de leur anonymat, de bénéficier d'une indulgence ou d'un mépris inquisitorial ? Ou bien ont-elles tout simplement réussi à passer inaperçues aux yeux des censeurs ? En ce sens, les pièces les plus anciennes étaient-elles déjà oubliées en 1559³³⁰ ?

Par ailleurs, l'absence de signature que nous relevons pouvait-elle également être un choix délibéré, un choix éditorial ou encore une donnée qui put, en fin de compte, ne pas s'avérer utile ou signifiante ? Dès lors, si ces pièces purent être publiées anonymement, quel statut et quelle fonctionnalité revêtaient ces textes une fois les mots posés sur le papier ? À l'inverse, les signatures, entre absence et présence, peuvent également constituer des éléments signifiants à l'heure de mesurer le statut de ces auteurs et leur rapport à leurs propres œuvres.

1.2. La figure auctoriale : entre absence et exhibition

Si certains auteurs semblent nous échapper, on relève néanmoins que cette tendance ne s'applique pas à l'ensemble des textes conservés. En effet, nombre d'éditions arborent, dès l'intitulé, une autorité littéraire.

³³⁰ L'hypothèse semble plausible, eu égard au faible nombre de représentation que durent susciter ces pièces. En outre, l'estimation du nombre de tirages de ces textes pourrait se révéler un outil éclairant pour confirmer cette proposition.

C'est ainsi le cas des *Comedia Tesorina* et *Comedia Vidriana*, conservées à la Bibliothèque nationale d'Espagne et dans celle de Salvá, reproduite par M. Á. Errazu Colas³³¹. Ces éditions indiquent, après les informations relatives au titre (et à la thématique dans le cas de la *Tesorina*), que la première a été « [h]echa nuevamente por / Jayme de Guete ». Pour la seconde, il est précisé : « *compuesta por Jayme de Gueta agora nuevamente* ». Dans la *Comedia Tesorina* sont également évoquées les origines aragonaises du dramaturge³³².

Ces documents ne présentent aucune indication relative au lieu, à l'année ou nom de l'imprimeur. Néanmoins les travaux de J. M. Sánchez³³³ et de R. House³³⁴ proposent de dater ces éditions entre les années 1528 et 1535. Le premier situe ces impressions à Saragosse dans l'atelier de Pedro Hardouyn, le second à Medina del Campo par Corral de Buyen. Les différences typographiques que relève M. Á. Errazu Colás indiquent qu'il dut y avoir deux éditions de chacune des *comedias*, publiées avant 1536 ainsi qu'une troisième impression du texte conservée à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich et sur laquelle l'année 1551 est indiquée.

Quant à l'auteur, M. Á. Errazu Colas³³⁵ souligne ses possibles origines aragonaises et étudie l'hypothèse la plus répandue de son appartenance éventuelle au cercle humaniste d'Alcañiz³³⁶, dont elle dépeint l'atmosphère au début du XVI^e siècle. Si ces travaux ne permettent pas de retracer le parcours de Jaime de Huete ni d'assurer ses liens avec les humanistes d'Alcañiz, elle conclut son étude en évoquant « *una razonable duda respecto al hecho de que realmente fuese alcañizano, o de que Jaime de Huete fuese su verdadero nombre*³³⁷ ». L'absence d'éléments permettant de vérifier ou de réfuter cette création d'un nom de plume conduit également la critique à écarter la question de ses éventuelles origines juives. Par ailleurs, les conditions de production – et notamment la question d'un possible patronage littéraire – ne peuvent être reconstruites à partir des textes³³⁸. Quoi qu'il en soit, ses écrits témoignent de sa maîtrise du latin, de sa connaissance de l'œuvre de Valère Maxime ou encore du *romancero*³³⁹. En outre, les œuvres de Jaime de Huete sont celles d'un dramaturge et d'un poète³⁴⁰.

³³¹ M. Á. ERRAZU COLÁS, *El teatro de Jaime de Huete: (introducción a su estudio)*, Saragosse, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, p. 10-11.

³³² « *Pero sí, por ser natural lengua Aragonesa, no fuere por muy cendrados términos, quanto a esto, merece perdón.* » (J. de HUETE, « *Comedia Tesorina* », *op. cit.*, p. 51).

³³³ J. M. SÁNCHEZ, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, Madrid, imprenta clásica española, 1913.

³³⁴ R. E. HOUSE, « *The "Comedia Radriana" of Agustín Ortiz* », *op. cit.* ; R. E. HOUSE, « *Some Verse of Jayme De Guete* », *Philological Quarterly*, n° 10, 1931, p. 1-9.

³³⁵ M. Á. ERRAZU COLÁS, *El teatro de Jaime de Huete*, *op. cit.*, p. 8.

³³⁶ M. Á. ERRAZU COLÁS, *Estudio y edición de la obra de Jaime de Huete*, Saragosse, Universidad de Zaragoza, 1993, p. 32. À propos du cercle humaniste d'Alcañiz, voir notamment : A. G. BARNÉS, *Los humanistas alcañizanos*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990 ; J. M. MAESTRE et J. IJSEWIJN, *El humanismo alcañizano del siglo XVI: textos y estudios de latín renacentista*, Cadix, Servicio de publicaciones de la Universidad : Instituto de estudios turolenses, 1990.

³³⁷ M. Á. ERRAZU COLÁS, *Estudio y edición de la obra de Jaime de Huete*, *op. cit.*, p. 42.

³³⁸ La conclusion notamment de la *Comedia Tesorina* n'évoque par exemple pas d'éventuel mécène.

³³⁹ M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993, p. 24.

³⁴⁰ La poésie est également éditée dans M. Á. ERRAZU COLÁS, *Estudio y edición de la obra de Jaime de Huete*, *op. cit.*

humaniste dont l'antycléricalisme, selon M. Á. Errazu Colás, justifie son inscription « *dentro de las corrientes erasmistas que en este tiempo invadió España*³⁴¹. »

Cet affichage, dans le titre, de l'identité de l'auteur, fût-elle fictive ou non, en tant que « compositeur » semble néanmoins courant. On le retrouve également dans la *Comedia Radiana*³⁴² d'Agustín Ortiz ou la *Comedia Rosabella*³⁴³ de Martín de Santander. Cependant, son auteur n'a laissé aucune autre trace que celle de la *Comedia Radiana*. L'unique exemplaire conservé est, d'ailleurs, publié avec pour seule indication celle du nom de son auteur. En dépit de ces lacunes, R. E. House, dans son étude de la pièce, propose de situer l'écriture de l'œuvre dans les années 1530³⁴⁴ et évoque une possible impression à Medina del Campo. Plus récemment, l'édition de M. Bayona Sánchez mentionne, dans son introduction, l'intervalle 1525-1535, sans aucune autre indication. L'auteur n'a jusqu'à présent fait l'objet d'aucune étude biographique.

De Martín de Santander, l'auteur de la *Comedia Rosabella*, nous ne savons presque rien si ce n'est son lieu de naissance. L'éditeur de la pièce, J. L. Canet, indique que pour A. Paz y Meliá, il serait également l'auteur d'un *entremés* et d'une *comedia* en trois actes dont un manuscrit serait conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne.³⁴⁵ Le texte ne mentionne aucun dédicataire ni lieu d'impression. Le texte édité par J. L. Canet s'appuie sur l'édition en fac-similé présentée par J. M. Fernández Catón dont le titre de l'ouvrage semble indiquer que cette œuvre « [*ballada*] en la Biblioteca Estense de Módena » fut, de même que l'anonyme *Farsa Alarquina*, imprimée à León.³⁴⁶ Par ailleurs, en ce que la *Comedia Rosabella* semble destinée à un public plus large que ne le laissent entrevoir les *comedias* qui la précèdent, elle témoignerait de « *la evolución del teatro erudito y universitario español hacia el teatro profesional de los autores-actores*³⁴⁷ ». J. L. Canet voit ainsi en Martín de Santander un représentant de cette nouvelle génération qui se structure en Espagne au milieu du XVI^e siècle.

Certains paratextes se révèlent néanmoins plus éclairants en ce qui concerne la figure des auteurs. L'édition de la *Farsa Salamantina*, réalisée à Salamanque en 1552 et conservée à la Bayerische

³⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

³⁴² « [...] *compuesta por Agustín Ortiz* ».

³⁴³ « [...] *nuevamente compuesta por Martín de Santander* ».

³⁴⁴ « *The play must then have been written not earlier than 1533 nor later than 1535.* », R. E. HOUSE, « The "Comedia Radiana" of Agustín Ortiz », *op. cit.*, p. 3.

³⁴⁵ *La dama fregona o Lupercia constante [Manuscrito]: comedia en tres jornadas. Emp.: Melancolía tan grande (b. 1)... Fin.: de la Lupercia constante (b. 32)*, S.XVII, s. d. (Mss/17245).

³⁴⁶ J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, « Notas para el estudio de la imprenta en León en el siglo XVI: Cuatro desconocidas obras poéticas halladas en la Biblioteca Estense de Módena (Italia) », *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, n° 85-86, Archivo Histórico Diocesano de León, 1989, p. 323-418.

³⁴⁷ M. SANTANDER, « Comedia Rosabella », *op. cit.*, p. 8.

Staatsbibliothek de Munich, commence et se conclut notamment par la mention du nom de Bartolomé Palau. Il faut également relever que le texte précise, dans l'intitulé, le statut et les origines de ce dernier : « *estudiante de Burbaguena*³⁴⁸ ». Ces indications se répètent également dans d'autres pièces du dramaturge aragonais : il apparaît également comme *estudiante* dans la *Farsa de la custodia del hombre* de 1547. En outre, dans la *Victoria Christi* et l'*Historia de Santa Orosia*, les deux autres pièces que nous conservons de l'auteur, il est cité comme « *el bachiller Bartholome Palau, natural de Burbaguena* ». Pour A. Morel-Fatio³⁴⁹, l'intérêt de cette inscription, renouvelée en plusieurs endroits, semble nul. Il relève d'ailleurs une forme d'« insistance quelque peu sottise » sur ces origines situées « en un lieu fort ignoré ». Néanmoins, une indication similaire apparaît également dans l'édition sévillane de 1554 de la *Comedia Pródiga* qui présente Luis de Miranda comme « *plazentino* ». Souvent, l'évocation du lieu de naissance se trouve également adossée au nom de l'auteur comme c'est le cas pour l'auteur de la *Comedia Turquesana*, Hernán López de Yanguas³⁵⁰.

L'édition réalisée en 2002 par J. F. Hernando et J. Espejo Surós³⁵¹ soulevait les contradictions qui ressortaient des différentes études biographiques réalisées jusqu'alors. La thèse de J. Espejo Surós³⁵², publiée en 2013, analyse une documentation importante qui, à la différence de la plupart des auteurs que nous étudions, permet à la fois de reconstruire un contexte de production précis et de retracer l'itinéraire du dramaturge. Ainsi, Hernán López de Yanguas fut *bachiller* et fréquenta certainement l'université d'Alcalá. Par la suite, il semble qu'il entra, au cours des années 1510, au service des comtes d'Aguilar, également établis dans la Villa de Yanguas. Il dédia, après son départ, sa *Farsa del mundo y de la moral*, à la comtesse d'Aguilar, Juana de Zúñiga, dont le critique souligne la ferveur religieuse³⁵³. Au début des années 1520, ses œuvres ne sont plus seulement imprimées à Burgos, mais à Valence. Si rien n'atteste qu'il s'y rendit, les années 1520 correspondent à une période de consolidation de son « *bagaje literario y dramático* » et il est possible qu'à Valence, López de Yanguas entrât en contact avec « *una tradición representacional asuncionista vivísima* » et découvrit la « *vida teatral universitaria*³⁵⁴ ». Les documents analysés par le critique indiquent également qu'il put devenir « *clérigo beneficiado* » à la fin de la décennie avant d'entrer au service des ducs d'Albuquerque et futurs marquis de Cuéllar. Au moins trois œuvres sont adressées aux membres de la famille,

³⁴⁸ Burbáguena aujourd'hui, en Aragon.

³⁴⁹ A. MOREL-FATIO dans l'introduction à B. PALAU, « Farsa llamada Salamantina », *op. cit.*, p. 238, voit notamment dans le personnage du Licenciado Jáquima « *natural de Burbáguena* », de *El invitado* de Lope de Rueda, une allusion satirique à Bartolomé Palau.

³⁵⁰ « *nacería en la localidad de Yanguas que exhibe junto a su patronímico, sin que pueda decirse cuánto hay ahí de humildad o de prudencia* », J. ESPEJO SURÓS, *La obra dramática de Hernán López de Yanguas: teatro y religión en la primera mitad del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, p. 79.

³⁵¹ H. LÓPEZ DE YANUAS, « Farsa Turquesana », *op. cit.*

³⁵² J. ESPEJO SURÓS, *La obra dramática de Hernán López de Yanguas*, *op. cit.*

³⁵³ *Ibid.*, p. 83-85.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 86-87.

notamment la *Farsa de la Concordia* à Francisco Fernández de la Cueva y Girón, fils aîné du duc et la *Farsa Turquesana* à don Diego de la Cueva y Toledo, fils de Francisco Fernández de la Cueva et majordome de Charles Quint. J. Espejo souligne deux tendances générales qui se dessinent à l'intérieur de sa production : d'une part, la dimension circonstancielle d'œuvres destinées à célébrer, dans un contexte aulique, « *determinados acontecimientos*³⁵⁵ » et, d'autre part, le caractère très pédagogique de ses textes qui pourraient inscrire l'auteur « *en el propio marco de una actividad de maestro o de preceptor de vástagos aristócratas, necesitados de dominar el arte de desenvolverse como cortesanos, sin menoscabo del bien obrar y para los que compone*³⁵⁶ ». Le critique suppose également qu'il exerça « *en alguna escuela catedralicia, parroquial, de primeras letras o de latinidad*³⁵⁷ ».

À l'instar d'Hernán López de Yanguas, Francisco de las Natas semble également avoir été clerc ainsi que l'indique le titre de la *Comedia llamada Tidea* datée de 1550, sans lieu ni nom de l'imprimerie. L'édition stipule en effet : « *Francisco de las Natas, beneficiado en la iglesia parrochial de la villa de Cuebas Rubias y en la iglesia de Sancta Cruz del lugar de Revilla Cabriada*³⁵⁸ ». Ces indications ne manquèrent pas d'interroger la critique, notamment l'auteur du *Catálogo del teatro antiguo español*³⁵⁹ pour qui le nom et les titres mentionnés semblent des créations burlesques. Néanmoins M. Romera-Navarro³⁶⁰ cite une référence à une traduction castillane de l'*Énéide* réalisée par le dramaturge et imprimée à Burgos en 1528 par Juan de Junta. La mention des mêmes titres que dans sa *Comedia* peut permettre d'accréditer l'identité de l'auteur ainsi que sa présence burgalaise. Par ailleurs, à la différence de la *Comedia Tidea*, telle qu'elle est présentée par M. Á. Pérez Priego³⁶¹ à partir du texte d'U. Cronan³⁶², cette traduction compte une dédicace qui permet d'inscrire sa production littéraire dans un contexte de patronage :

*Al muy Reverendo y Noble Sr. D. Diego Huidobro, Abad de Berlanga y de Cuevas-rubias, Protonotario Apostólico y Canónigo de la Sancta iglesia de Burgos, Capellán-mayor de la Compañía del muy Ilustre Sr. D. Iñigo de Velasco Condestable de Castilla, y Provisor de la dicha iglesia de Burgos mi señor*³⁶³.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 92-93.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 93.

³⁵⁸ Les localités désignées ici renvoient à Covarrubias et à Revilla Cabriada dans la province de Burgos.

³⁵⁹ C. A. de la BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra, 1860, p. 283.

³⁶⁰ M. ROMERA-NAVARRO, « Observaciones sobre la "Comedia Tidea" », *op. cit.*, p. 188-189.

³⁶¹ F. de NATAS, « Comedia Tidea », dans M. Á. Pérez Priego (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993.

³⁶² U. CRONAN, *Teatro español de siglo XVI*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1913, p. 1-80.

³⁶³ Nous reproduisons la dédicace telle qu'elle est transcrite dans B. J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos: obra premiada por la Biblioteca Nacional, en la junta pública del 5 enero de 1862*, M. R. Zarco del Valle, J. Sancho Rayón et Biblioteca nacional (éd.), Madrid, M. Tello, 1898, Tome 3 (en ligne :

L'édition de la *Comedia Grassandora* de Juan Uceda de Sepúlveda, sans date ni lieu, et conservée par la Bibliothèque nationale de France, fait également apparaître au frontispice le nom du mécène à qui l'œuvre est adressée : le « *muy magnífico señor Don Yñigo de Arellano* ». Hormis cette pièce, on ne connaît rien d'autre de l'auteur et aucune des deux figures mentionnées n'a fait, à notre connaissance, l'objet d'une étude biographique.

La *Comedia Pródiga* porte également les traces comme du mécène à qui elle est dirigée. Ainsi, le titre nous informe à propos du dédicataire de cette œuvre « *dirigida al muy magnífico señor Juan de Villalva de la cibdad de Plazencia*³⁶⁴. » Dans l'édition sévillane de Martín de Montes de Oca, datée de 1554, un *Prohemio* lui est également adressé. Quant à l'auteur, cette singulière *comedia* pourrait également être celle d'un « *clérigo bastante inquieto que intervino en la conquista del Río de la Plata*³⁶⁵ » tel que le défendait M. R. Lida de Malkiel³⁶⁶ en comparant cette *comedia* avec deux autres textes de Luis de Miranda : les « *Coplas a la muerte de un su amigo* » et une « *Carta al Rey* » datées de 1545. Outre les interrogations biographiques que soulève la critique, on constate la singularité des indications données dans le titre de la *Comedia Pródiga*. En effet, elles mettent en avant une double posture auctoriale, qui attribue non seulement au dramaturge la mission de composer, mais aussi celle de moraliser³⁶⁷.

De la mention devenue insignifiante à celle emblématique, de l'élève anonyme au précepteur au service des Grands d'Espagne, ce parcours à travers les références et autoréférences éditoriales aux auteurs des pièces permet d'amorcer une première contextualisation des pratiques textuelles associées au théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle, ainsi que de faire émerger, entre absence et exhibition, différents modèles auctoriaux. Parmi ces figures, il reste, pour conclure, à revenir sur celle à la fois singulière et prototypique de Bartolomé de Torres Naharro.

1.3. Bartolomé de Torres Naharro

Les principaux éditeurs de Torres Naharro ont cherché à reconstruire la vie du dramaturge et poète estrémadurien. Nous reviendrons sur les principales caractéristiques de l'écrivain en nous

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayo-de-una-biblioteca-espanola-de-libros-raros-y-curiosos-tomo-3--0/> ; consulté le 28 janvier 2022).

³⁶⁴ L. de MIRANDA, « Comedia Pródiga », dans M. Á. Pérez Priego (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, *op. cit.*, p. 287

³⁶⁵ M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, 1993, *op. cit.*, p. 39-40.

³⁶⁶ M. R. LIDA DE MALKIEL, « El "romance", la "Comedia Pródiga", las "Coplas a la muerte de un su amigo" y la "Carta al Rey" (1545) de Luis de Miranda », *Romance Philology*, vol. 26, n° 1, 1972, p. 57-61.

³⁶⁷ « [...]compuesta y moralizada por Luis de Miranda, plazentino. ».

intéressant tout particulièrement aux éléments (auto)biographiques présents dans les éditions classiques de la *Propalladia*.

Son œuvre dramatique apparaît comme une production artistique qui doit être inscrite dans un contexte courtois italien, romain, d'abord, napolitain, ensuite. Mais Torres Naharro ne fait pas exception. Ainsi, peu de documents permettent de retracer avec certitude son itinéraire biographique. En ce sens, les indices qu'il laisse de son passage en Italie sont, nous dit J. Oleza, ceux d'un « *fantasma que va dejando huellas de su paso en los más ilustres salones y entre los más renombrados personajes*³⁶⁸ ».

Mais avant son départ pour la Ville éternelle, où il dut arriver vers 1508, il est probable, selon J.E. Gillet et J. Vélez-Sainz, que le clerc originaire de Badajoz³⁶⁹ étudiait à Salamanque³⁷⁰, où il put être en contact avec Lucas Fernández, voire Juan del Encina³⁷¹. Il troqua certainement pour un temps l'habit monacal pour les armes avant de se rendre à Valence³⁷², port depuis lequel il put prendre la mer pour l'Italie. Une fois à Rome, après un voyage dont les récits évoquent une période de captivité, il dut chercher à « *encontrar su sitio en la numerosísima nómina de la casa y corte del papa* »³⁷³ ou auprès des Espagnols établis à Rome qui représentaient un cinquième de la population. J. Oleza explique qu'« *[e]ntre 1512 y 1516, Torres Naharro se mueve por Roma en busca de beneficios y mecenazgo. Su actividad es más intensa que en todo el resto de su vida, o al menos más notoria socialmente*³⁷⁴ ». Au cours de cette période romaine, il put certainement entrer au service de Baltasar del Río³⁷⁵. La *Dedicatoria* de l'édition *suelta* de la *Tinellaria*³⁷⁶ dévoile qu'il put bénéficier jusqu'à la fin de l'année 1515 de la protection du puissant cardinal Jules de Médicis, cousin du pape Léon X et futur Clément VII, puis de celle de Bernardino de Carvajal y de Sande³⁷⁷ qui l'encouragea à publier son œuvre.

Les éminents protecteurs de celui qui apparaît comme « *poeta, soldado y cortesano siempre a la sombra de los poderosos*³⁷⁸ » purent certainement lui offrir l'opportunité d'entrer en contact avec certaines des plus éminentes figures qui animèrent la vie culturelle italienne des premières décennies du

³⁶⁸ J. OLEZA SIMÓ, « La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana », *op. cit.*, p. 23.

³⁶⁹ Le privilège de la *Propalladia* accordé par le Pape Léon X fait référence à l'auteur en tant que « *clericus Pacensis diocesis* ».

³⁷⁰ B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo, op. cit.*, p. 17.

³⁷¹ J. LIHANI, *Bartolome de Torres Naharro*, Boston, Twayne Publishers, 1979, p. 16.

³⁷² B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo, op. cit.*, p. 18.

³⁷³ J. OLEZA SIMÓ, « La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana », *op. cit.*, p. 16.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

³⁷⁶ « *Acuérdome que después de recitada esta Comedia Tinellaria a la Santidad De Nuestro Señor e a monseñor Reverendísimo Médicis patron mío* », B. de TORRES NAHARRO, « Introducción a la suelta de la *Tinellaria*, s. f., s. l. », dans J. Vélez-Sainz (éd.), *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 981-982.

³⁷⁷ M. ALBALÁ PELEGRÍN, évalue le rôle de mécène culturel de Bernardino de Carvajal dans « Humanism and Spanish Literary Patronage at the Roman Curia: The Role of the Cardinal of Santa Croce, Bernardino López de Carvajal (1456-1523) », *Royal Studies Journal*, vol. 4, n° 2, 16 décembre 2017, p. 11.

³⁷⁸ B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo, op. cit.*, p. 14.

XVI^e siècle, d'Isabella d'Este à qui il rend hommage dans la *Comedia Tropea* au pape Léon X en personne. Le privilège qu'il accorda pour la publication de la *Propalladia* en 1517³⁷⁹ témoigne, en nommant le dramaturge « *dilectus filius* », d'une cordialité singulière avec ce dernier³⁸⁰. Vers la fin de l'année 1516, Torres Naharro quitta Rome pour Naples, sans que l'on ne connaisse la raison de son départ,³⁸¹ et entra alors au service du marquis et de la marquise de Pescara, Fernando de Ávalos et Vittoria Colonna³⁸². Avant de leur dédier l'édition de la *Propalladia* de 1517, déjà Torres Naharro avait loué les mérites militaires du marquis dans son « *Psalmó [...] en la gloriosa victoria que los españoles ouieron contra venecianos*³⁸³ ». Peut-être retrouva-t-il, par la suite, la péninsule ibérique où fut réimprimée la *Propalladia* en 1520 dans une version enrichie des *comedias Calamita* et *Aquilana*. J. E. Gillet suggère notamment :

*The fading of Italian influence and the increasingly frequent allusions to Seville and Andalusia in the Calamita and Aquilana [...] suggest that Torres Naharro returned to Spain before the Calamita was printed in the edition of the Propalladia that came from Cromberger's press in Seville on June 20, 1520. In that smiling city, quite possibly, the author was to spend the remaining years of his life. Only a few years, it would appear, but perhaps years of calm and happiness*³⁸⁴.

J.E. Gillet avance aussi que l'année de cette réédition correspond très certainement à celle de sa mort³⁸⁵.

³⁷⁹ B. de TORRES NAHARRO, « Privilegio del Papa León X », dans J. Vélez-Sainz (éd.), *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 977-979.

³⁸⁰ P. MAZZEI, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Enzina e Torres Naharro*, op. cit., p. 56. J. San José Lera indique à propos du privilège pontifical accordé à cette impression de la *Propalladia* à Naples et non à Rome que « *es sin duda un elemento distintivo, pues fuera de la Urbe, sería el obispo o persona autorizada la encargada de otorgar la licencia.* » Il ajoute à propos de la présence de cette autorisation : « *Quizá [...] podamos pensar en un deseo de exhibición de relaciones personales del autor con los más altos estratos de la curia romana.* » (J. SAN JOSÉ LERA, « “Viendo todo el mundo en fiesta de comedias”. Contextos de la *Propalladia*, 1517 », *Revista de estudios extremeños*, vol. 74, n° 1, Centro de Estudios Extremeños, 2018, p. 240-241).

³⁸¹ J. E. GILLET évoque parmi les possibilités de son départ les éventuelles réactions défavorables après la rédaction de la *Canción V* mais réfute l'idée répandue chez les critiques précédents qu'il quitta Rome en raison de la publication à venir de la *Propalladia* « *with its bitter attacks on the abuses rampant in the Church, for such attacks, while startling to readers in later centuries, especially in Spain, could hardly be considered sensational in the Rome of 1517.* » (*Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, O. H. Green (éd.), Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1961, p. 462).

³⁸² J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro, Tome 3*, Menasha, Wis., Printed by George Banta publishing company, 1943, vol. 3/4, p. 12-13, propose une synthèse biographique des deux mécènes dans la note de la page 138, l. 49 f.

³⁸³ « *quien ganó fama tan clara: / salió la flor de la bueste, / que fué el Marqués de Pescara; / por mostrar/ Que se quiso señalar/ con siempre crecidas ganas, / desbaruado en pelear / y en regir lleno de canas [...]* » (B. de TORRES NAHARRO, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, op. cit., p. 238) .

³⁸⁴ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, op. cit., p. 412.

³⁸⁵ « *We may conclude, therefore, that all the evidence now at hand suggests that the dramatist died neither about 1530 (as Menéndez y Pelayo suggested), nor about 1524 (as we proposed in our article of 1936), but about 1520.* », *Ibid.*, p. 417.

Ces quelques données biographiques que nous avons retranscrites ici, à partir des indications que nous livrent les paratextes des éditions classiques des œuvres de la *Propalladia*,³⁸⁶ ébauchent, entre présence et absence, le portrait d'un dramaturge courtisan qui « *contempla desde la primera fila de espectadores la pompa de la corte pontificia y [...] conoce y es conocido de las figuras más representativas de aquella corte*³⁸⁷ ». En même temps, en toute discrétion, « *debió estar allí como si no estuviera*³⁸⁸ ». Néanmoins, en dépit de ces lacunes documentaires, l'édition de la *Propalladia* révèle également le goût de l'auteur pour la mise en récit de lui-même et de ceux qui l'entourent. On l'observe spécifiquement dans les différents dispositifs narratifs d'encadrement de la *Propalladia*, qu'il s'agisse de l'éloge adressé à Fernando de Ávalos et Victoria Colonna présenté dans la *Dedicatoria* ou encore dans le *Proemio*. On peut supposer, à l'instar de J. Vélez-Sainz, que le premier texte fut prononcé devant le marquis et la marquise de Pescara, de la même façon qu'avait pu le faire Juan del Encina devant le duc et la duchesse d'Albe³⁸⁹. Le dramaturge y manifeste à la fois une posture conventionnelle de courtisan et élabore une stratégie de *captatio benevolentia*. Mais, dès le début du second paragraphe, il fait encore émerger, par l'utilisation du pronom de première personne en position initiale³⁹⁰, sa paternité à l'égard de l'œuvre – « *amada como salida de mis entrañas* » – dans un rapport organique et affectif à la création. La relation de l'auteur à l'œuvre est également développée dans le *Proemio*. Il est intéressant de noter qu'il se présente comme « *pobre labradorcillo* » et « *semipaganus*³⁹¹ » dans un processus d'identification à Perse et dans le sens de « *semipoeta* » ainsi que l'explique J. E. Gillet³⁹². Au-delà de la narration à la première personne, l'édition *princeps* de Naples est également accompagnée d'une lettre adressée à l'imprimeur Josse Bade et rédigée en latin par Jean Barbier, dans laquelle ce dernier entend porter à sa connaissance « *las virtudes del ilustrísimo Bartolomé de Torres Naharro, famosísimo poeta, que habría de ser alabado no por mí, sino[...] por Cicerón*³⁹³ » et dont il dresse le portrait physique et moral.

Ce passage en revue des dramaturges, tels qu'ils se donnent à voir dans les paratextes de leurs œuvres, permet notamment de percevoir l'intégration de ces œuvres dans un contexte de

³⁸⁶ J. SAN JOSÉ LERA, « “Viendo todo el mundo en fiesta de comedias”. Contextos de la *Propalladia*, 1517 », *op. cit.*, analyse les paratextes de l'édition *princeps* de la *Propalladia*, en particulier la page de garde et la *Dedicatoria* et montre en quoi ces éléments témoignent des relations entretenues par le dramaturge avec les cercles de pouvoir romains et napolitains.

³⁸⁷ J. OLEZA SIMÓ, « La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana », *op. cit.*, p. 22.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁸⁹ B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, *op. cit.*, n. 11 p. 964-965.

³⁹⁰ « *Yo, pues, como hijo obediente a la maestra natura [...]* », *Ibid.*, p. 960. L'édition de J. E. Gillet situe ce fragment en milieu de phrase : « *Como verdad sea que todos los hombres naturalmente des sean saber, yo pues, como hijo obediente a la Maestra Natura [...]* », B. de TORRES NAHARRO, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, *op. cit.*, p. 137.

³⁹¹ B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, *op. cit.*, p. 965.

³⁹² J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro, Tome 3*, *op. cit.*, p. 19.

³⁹³ Nous citons à partir de la traduction de la lettre proposée par J. Vélez-Sainz dans B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, *op. cit.*, p. 974-977.

mécénat. Dans le cas de Torres Naharro, qui cultive l'image d'un auteur perpétuellement « *en busca de beneficios y mecenazgo* », nous savons l'importance des relations de mécénat

*fomentadas por la peculiar situación política del país: su atomización en múltiples estados y, por lo tanto, en múltiples cortes, todas ávidas de proyección social y con señores conscientes de la importancia como instrumento político de la fiesta y del teatro*³⁹⁴.

Néanmoins, dans le cas de l'Espagne, l'activité dramatique et son association au monde et aux festivités courtoises apparaît « *a caballo entre la literatura y el espectáculo*³⁹⁵ ». C'est donc à partir des textes mêmes qu'il convient d'élargir notre appréhension de ce théâtre dans son contexte.

II. Du texte à la scène

L'étude des paratextes et les travaux réalisés autour des dramaturges que nous avons retenus permettent d'approcher les conditions de production des pièces et, en particulier, le rôle que peuvent jouer mécénat et patronage dans la genèse de l'écriture et de l'activité dramatique. Ces éléments invitent également à interroger le statut des pièces. En effet, si nous ne conservons que les témoignages imprimés de ces pièces, il convient de reconstruire les modalités de réception des œuvres, en prenant en considération la dimension orale et performative que les textes dévoilent.

2.1. Du monument à l'événement du texte théâtral : temporalité et performativité du théâtre profane et urbain

Les *comedias* que nous conservons de Torres Naharro sont celles qu'il nous livre dans la compilation de la *Propalladia*. La voix narrative du *Prohemio* énonce de façon explicite s'adresser « *a los discretos lectores* » et évoque alors une réception strictement textuelle du paratexte. Néanmoins, au cours du premier XVI^e siècle, les modalités de réception du texte théâtral, une fois l'encre posée sur le papier, ne semblent pas nécessairement se limiter à une activité de lecture solitaire et silencieuse. Dans la *Lozana Andaluza* (1528), Francisco Delicado témoigne de ce phénomène à propos de la *Comedia Tinellaria* ou de la *Célestine*. Lozana, la protagoniste, invite, en effet, son ami Silviano à lui faire lecture de quelques œuvres :

[LOZANA:] *Porque quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia Tinellaria y a Celestina, que huelgo de oír leer estas cosas muncho.*

³⁹⁴ T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana*, op. cit., p. 50.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 77.

SILVANO : ¿Tiénela Vuestra Merced en casa ?

LOZANA: Señor, velda aquí, mas no me la leen a mi modo, como baréis vos. Y traé vuestra vihuela y sonaremos mi pandero³⁹⁶.

Dans cet extrait, outre le contenu érotique, voire obscène, du discours, – à la fois des modalités de l’invitation lancée à Silviano (« *traé vuestra vihuela y sonaremos mi pandero* ») et des lectures proposées (« *las coplas de Farjardo* », ou *Carajicomedia*) –, Lozana évoque une pratique collective, oralisée et mise en musique, de la lecture théâtrale. Ainsi, ce que la prostituée espagnole en terre italienne indique à propos de la *Comedia Tinellaria* coïncide avec une pratique du texte admise par la critique pour des œuvres telles que *Tragicomedia de Calisto y Mélibea* ou la *Comedia Thebayda*. Quant à cette dernière, J. L. Canet Vallés commente d’ailleurs que :

*su autor no ha compuesto su comedia para la representación, sino para la lectura dentro de una sociedad culta y, sobre todo, para consumo de una minoría o élite de carácter aristocrático, de ahí la inclusión de una serie de debates tan del gusto de finales del XV y principios del XVI sobre la Fortuna, Sumo Bien, Justicia, Razón..., que alargan y ralentizan la acción*³⁹⁷.

Dans un autre paratexte, Torres Naharro documente également une autre réception du support écrit de la pièce. Ainsi dans la dédicace qui accompagne l’édition *suelta* de la *Comedia Tinellaria* nous pouvons lire :

*Acuérdome que después de recitada esta Comedia Tinellaria a la Santidad De Nuestro Señor e a monseñor Reverendísimo Médicis patrón mío. Vuestra Señoría Reverendísima quiso verla y, después de vista, me mandó que en todo caso le diese copia d’ella. Tras d’esto me demandó la causa porque no dejaba a estampar lo que escribía*³⁹⁸.

Ces indications révèlent particulièrement la temporalité multiple du processus de production et de réception du texte dramatique. D’une part, ce paratexte permet d’induire une représentation, dans un sens large, de la *comedia* (« *recitada* »³⁹⁹) en présence de quelques-unes des figures les plus influentes de Rome, à la fois le Pape et Jules de Médicis, mécène de l’auteur (« *patrón mío* »). D’autre part, le dramaturge indique, à partir d’un texte original destiné à la *récitation*, la création et la mise en circulation d’une seconde version, destinée à Bernardino de Carvajal, en vue d’une impression. Il ne serait pas improbable que ce procédé puisse être étendu à d’autres *comedias*, ce qui pourrait

³⁹⁶ F. DELICADO, *Retrato de la lozana andaluza*, J. del Val (éd.), Madrid, Taurus, 1967.

³⁹⁷ J. L. CANET VALLÉS, *La Comedia Thebayda, Ypolita y Serafina*, *op. cit.*, p. 211.

³⁹⁸ B. de TORRES NAHARRO, « Introducción a la suelta de la *Tinellaria*, s. f., s. l. », *op. cit.*

³⁹⁹ Le verbe « *recitar* » apparaît également dans l’introïto de la *Comedia Trofea* au terme duquel le personnage annonce : « *una comedia ha de ser / que os vernan a rescitar* ». (v. 214-215) J. E. GILLET analyse cette forme verbale et indique que « [t]he word *recitare*, in the early decades of the sixteenth century and even much later, normally implied acting, although before 1500 there might have been uncertainty on that point » (*Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 431).

indiquer que les témoignages textuels des pièces devaient certainement être bien supérieurs aux traces conservées. En ce sens, J. San José Lera, avance la possible « *existencia de numerosas ediciones sueltas perdidas, así como de manuscritos que debieron recoger las piezas para su traslado a la imprenta o para su empleo en representaciones*⁴⁰⁰. »

En outre, Torres Naharro, dans le *Prohemio*, évoque une circulation de ses textes dont il n'a pas la maîtrise. Ainsi, il déclare préférer éviter « *que por sus pies incorrecta y viciosamente a vuestra noticia veniese* ». Ce souci de diffuser un texte soigné lui permet de justifier l'impression de la *Propalladia*, car « *las más destas obrillas andavan ya fuera de mi obediencia y voluntad* », ajoute-t-il. Par-là, le dramaturge estrémadurien n'innove pas véritablement et déjà pouvait-on lire, ainsi que le relève J. San José Lera⁴⁰¹, une mention similaire dans la dédicace du *Cancionero* de Juan del Encina adressée « *A los yllustres y muy magníficos señores don Fadrique de Toledo y doña Ysabel Pimentel Duques de Alva...* ». Dans celle-ci le dramaturge déclare que

andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mías que como mensageras avía embiado adelante, que ya no mías mas ajenas se podía llamar [...] no me pude sofrir viéndolas tan maltratadas, levantándoles falso testimonio, poniendo en ellas lo que yo nunca dixé ni me pasó por pensamiento[...].

Mais s'il peut s'agir d'un lieu commun des dédicaces théâtrales, dans le cas du *Prohemio* de Torres Naharro, au-delà de la légitimation de la compilation, il nous semble également que cette référence à une diffusion défectueuse de sa production conduit à une forme d'affirmation du rôle et de l'autorité de l'auteur. Celle-ci se situerait, en effet, non seulement du côté de la création, mais aussi dans la révision ou la réélaboration du texte original.

Quant à cette circulation que le dramaturge ne semble ni maîtriser ni vouloir voir se perpétuer, J. San José Lera indique que :

*En el caso de los textos teatrales esa circulación previa puede referirse bien a su recepción por un público lector a través de impresos (o manuscritos), bien por un público espectador; si de la primera no quedan testimonios anteriores a 1517, de la segunda modalidad de circulación podemos suponer la representación de al menos algunas de las obras: la Trophea y quizá la Seraphina, la Tinellaria y la Jacinta*⁴⁰².

Seul le texte conservé de la *Farsa Turquesana* semble échapper à cette tendance et constitue un modèle textuel singulier. En effet, le texte en prose qui précède le début de la pièce décline une série d'indications relatives à la mise en scène et au jeu des comédiens :

⁴⁰⁰ J. SAN JOSÉ LERA, « Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso », *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, n° 7, 2013, p. 307) Rappelons également que dans le cas des *comedias* de Torres Naharro comme dans celui de l'ensemble des œuvres que nous avons réunies, aucun texte manuscrit n'a été conservé.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 304.

⁴⁰² *Ibid.*

El Turco entrará muy soberbio, vestido a la morisca con el brazo derecho desnudo, salvo que tenga manga de camisa, e su espada ceñida, la carta en la mano, hablando a solas; su correo ha de ser negro; los pastores como pastores; el papa como papa; el emperador como emperador; el alférez a la salida quando salgan ha de salir delante con su vandera, según la obra lo dará bien a entender⁴⁰³.

Ces prescriptions quant à l'attitude et aux costumes constituent un exemple original de réflexion autour de la représentation que l'on ne retrouve pas dans le reste du corpus. Si ces didascalies témoignent bien que la *Farsa Turquesana* est pensée pour le jeu d'acteurs sur une scène, il convient de se demander avec J. Espejo Surós « *a quién tenía en mente Yanguas, pues las indicaciones parecen destinarse a regidores y representantes o encargados de una puesta en escena ajena a su supervisión, y no a un público lector*⁴⁰⁴. »

Hormis dans le cas de la *Farsa Turquesana*, la seule matérialité que nous conservons du théâtre profane et urbain repose cependant sur des textes imprimés. Ceux-ci, en tant qu'objets littéraires, semblent en réalité avant tout destinés, plus que pour la scène, à la lecture, silencieuse ou oralisée. Toutefois, si nous désignons ces traces textuelles sous l'appellation d'objets littéraires, il ne s'agit pas de réfuter leur caractère pleinement dramatique, bien au contraire. Quoiqu'ils puissent paraître dépourvus de marqueurs scéniques explicites, ces caractéristiques n'entravent point une appréhension de ce théâtre sous l'angle de la représentabilité. En reprenant avec J. San José Lera la distinction de R. Chartier, les textes semblent mis « en place au terme du parcours qui mène de l'“événement” au “monument”⁴⁰⁵ » et se révèlent ainsi comme des objets littéraires conçus postérieurement à une éventuelle représentation scénique, tel que le paratexte permet de l'induire.

Dans son examen du dialogue entre le texte dramatique, destiné à la représentation, et sa réalisation imprimée, J. San José Lera souligne certaines des lacunes qui caractérisent les éditions dramatiques du premier XVI^e siècle. Il avance alors l'hypothèse que :

la escasez de didascalias explícitas en los impresos teatrales del XVI [...] sería la consecuencia de ese proceso de traslado del teatro al texto, como un resultado, por lo tanto, de las circunstancias de transmisión. El autor del original ofrece al impresor solamente aquello que considera imprescindible para el lector y para la preservación del texto. Y el impresor adopta modelos conocidos de géneros no dramáticos o de textos dramáticos de la tradición clásica en boga⁴⁰⁶.

⁴⁰³ H. LÓPEZ DE YANGUAS, « Farsa Turquesana », *op. cit.*, p. 1.

⁴⁰⁴ J. ESPEJO SURÓS, *La obra dramática de Hernán López de Yanguas*, *op. cit.*, p. 247. Une fois de plus, nous pouvons voir comment la forme théâtrale pour laquelle opte le dramaturge originaire de la province de Soria semble étroitement liée à une réalisation scénique. Elle se distingue d'autres schémas formels (en prose notamment) qui correspondent à d'autres pratiques et justifie notre approche générique d'un théâtre profane et urbain représentable du premier XVI^e siècle.

⁴⁰⁵ R. CHARTIER, « Le monument et l'événement: Parole poétique et figures de l'écriture dans "El espejo y la máscara" de J. L. Borges », *Variaciones Borges*, n° 3, Borges Center, University of Pittsburgh, 1997, p. 116.

⁴⁰⁶ J. SAN JOSÉ LERA, « Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso », *op. cit.*, p. 321.

Néanmoins, en dépit des carences du texte, quant à son oralité ou sa mise en scène, nous avons montré que la formule dramatique sur laquelle reposait le théâtre profane et urbain, ainsi que les discours sur celle-ci (le *Prohemio* notamment) constituaient des indices de la représentabilité de ce théâtre. Ces pièces, telles qu'elles sont conservées, doivent également être considérées à rebours du mouvement événement-monument, depuis leur éventuelle réalisation scénique telle qu'elle peut être reconstruite. Dès lors, nous les approcherons, d'une part, à travers les traces implicites présentes dans les textes et grâce à la documentation critique, d'autre part.

2.2. Les témoignages textuels de la performativité/représentabilité du texte théâtral : L'interaction entre l'*introito* et le spectateur-auditeur

Les recherches autour d'éventuelles représentations de l'œuvre dramatique de Torres Naharro sont nombreuses. J. E. Gillet signale, par exemple, que les mises en scène italiennes de la *Calandria* de Bibbiena⁴⁰⁷, *I Suppositi* ou la *Cassandria* de l'Arioste sont documentées⁴⁰⁸. Sur cette base, il avance par analogie que « [f]here is no reason to doubt that the *Tinellaria* was acted⁴⁰⁹ », de la même façon que la *Calandria* fut jouée, quelques années plus tôt, devant le Pape. Il est également probable que les *comedias Seraphina, Trofea, Soldadesca*, furent représentées.

Néanmoins, en dépit de « *los numerosos y riquísimos diarios, relaciones, crónicas, historias, que en aquella época se redactaron en la corte*⁴¹⁰ », ainsi que le relève J. Oleza, nous ne conservons aucun document qui permette d'attester ces représentations. Malgré l'absence de ces traces documentaires, la formule dramatique que théorise Torres Naharro dans le « *Prohemio* » est bien celle d'un « *artificio [...] por persona disputado*⁴¹¹ », autrement dit, elle implique un jeu d'acteur qui dépasse la lecture ou la récitation⁴¹². Au-delà de ces indications, la formule qu'il exploite dans les *comedias* de sa *Propalladia*, témoigne également du caractère performatif de ces pièces, entendu dans son sens étymologique, de former entièrement. Si le texte publié peut être saisi comme un objet autonome, non seulement son inscription dans la sphère dramatique, mais surtout les spécificités intrinsèques de cette formule exigent aussi de le considérer sous l'angle de la potentialité aristotélicienne. En ce sens, ces textes,

⁴⁰⁷ Voir notamment : A. FONTES-BARATTO, « Les fêtes à Urbino en 1513 et la "Calandria" de Bernardo Dovizi da Bibbiena », dans A. Rochon (éd.), *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance. L'Arioste, Bernardo Dovizi da Bibbiena, Machiavel, l'Académie florentine, Giambattista Giraldi Cinthio*, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1974, p. 45-79.

⁴⁰⁸ À propos des représentations auxquelles Torres Naharro put assister à Rome ou à Naples voir notamment J. OLEZA SIMÓ, « La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana », *op. cit.* ; J. SAN JOSÉ LERA, « "Viendo todo el mundo en fiesta de comedias" . Contextos de la Propalladia, 1517 », *op. cit.*

⁴⁰⁹ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 432.

⁴¹⁰ J. OLEZA SIMÓ, « La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana », *op. cit.*, p. 22.

⁴¹¹ B. de TORRES NAHARRO, « Proemio », *op. cit.*, p. 971.

⁴¹² J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 432.

en puissance, ont vocation à être actualisés, mis en voix. Par performativité, il s'agit donc moins d'envisager dans une dimension pragmatique, des énoncés qui se feraient acte, mais d'appréhender le processus d'actualisation porté par ce genre.

En effet, la présence même de l'*introito*, autant que le choix privilégié du personnage du berger et de son contenu discursif, dévoilent les traces de la performativité d'un texte pensé dans le cadre d'une pratique scénique précise. Elle permet de donner à voir les destinataires des *comedias*, que le texte construit en tant que spectateur-auditoire.

2.2.1. L'introito dans ses dimensions scéniques et performatives

Au-delà des *comedias* de Torres Naharro, dont nous avons pu approcher la représentabilité à plusieurs endroits, les *introitos* que rédigent ses épigones témoignent encore de la dimension éminemment scénique des différentes pièces, constituées en vue d'une communication immédiate et orale. À la suite de l'*introito*, l'*argumento* qui précède le début de la première journée se conclut, dans la plupart des cas, par une invitation au silence qui annonce le début de la représentation. Dans ce cas, ces parties liminaires répondent bien à un enjeu pragmatique et social. L'écrit s'associe ici nécessairement à une parole prononcée et écoutée qui engage une action. Dans la *Comedia Tidea*, le berger insiste en particulier sur la dimension auditive de la pièce. Il indique, non sans grossièreté, l'attitude attendue de son auditoire et lui prodigue quelques recommandations : « *Si escucháis / y los ojos bien cerráis / y ponéis aquí el trasero, / dom'al diablo que riáis / quando os tape el agujero.* » (v. 190-194). De la même façon, la fin de l'*introito* de l'*Auto de Clarindo* annonce le début d'un spectacle, donné à voir et à entendre : « *Ag'os saber / que os vernán a dar placer, / ruegan os que os asentéis, / y sentados, para ver, / que sintáis y que calléis. / Merced os pido / que, con atento y sentido, / escuchéis lo que me vedes / y, con tanto; me despido / de todas vuestras mercedes.* » (v. 163-172).

Parce que le berger assume un rôle de guide, il est possible de relever une forme d'hypostase, dans la mesure où l'auteur transfère à un autre la responsabilité d'inviter le récepteur à pénétrer dans la fiction. Cependant, son rôle dépasse une fonction strictement littéraire. Ces exemples qui concluent les *introitos*, à la manière des annonces présentées dans les œuvres de Torres Naharro, permettent de configurer l'attitude du spectateur à l'égard de la représentation. Au terme du récit fictionnel mis en place par le berger, l'univers dramatique de la pièce est annoncé par la référence à l'arrivée des comédiens – Francisco de las Natas recourt à la forme plurielle « *os vernán a dar placer* ». Dans le même temps, les conditions du passage à l'univers fictif et à sa réception sont exposées grâce à la configuration du statut d'un spectateur-auditeur auquel est assigné un rôle silencieux et immobile. La *Comedia Grassandora* permet également d'entrevoir la configuration de la salle où la pièce est représentée. En effet, les vers finaux invitent les spectateurs qui le souhaitent à quitter la

salle (« *N'os curés de rebollir y quien quisiere salir salga conmigo al presente*⁴¹³. ») et donnent à voir la clôture de l'espace de la représentation. Ainsi, l'*introito*, doublé de l'*argumento*, répond tout particulièrement à un enjeu pragmatique qui dépasse le cadre de la lecture silencieuse. Cette fabrique du spectateur, que nous observons dans les conseils qui lui sont prodigués et le rôle explicite auquel il est astreint, vise à mieux neutraliser le public au profit de l'illusion dramatique.

En effet, à travers ce procédé conclusif, nous constatons que l'*introito* instaure un dialogue direct avec le public, désigné à la deuxième personne. Cette situation de communication, quoique fictive et certainement unilatérale, ne prend sens que dans le contexte d'une réalisation scénique de la pièce. Non sans paradoxe, le rustre locuteur se voit placé dans une posture hybride, entre l'univers du réel et celui de la fiction, et apparaît comme une figure puissante, tout autant d'autorité que d'auteurité. De là découle l'hypothèse émise par la critique selon laquelle l'*introito* put être prononcé par l'auteur en personne⁴¹⁴. Ce postulat ne peut cependant être systématisé, dans la mesure où le texte que nous conservons de la *Farsa Turquesana*, en ce qu'il dévoile des orientations scéniques, laisse supposer que l'auteur fut étranger à la représentation.

Notons également que le caractère foncièrement représentable de ce texte liminaire, au seuil de la fiction et de la réalité, est redoublé par le recours à un référent réel. Dans la *Comedia Serafina*, lorsque le berger s'adresse aux spectateurs et leur demande :

*¿quién habrá n'este lugar
que os sopiese saludar
con tanta pernicotencia?
Nantes con mucha nocencia
hallaréis mil n'esta villa
que os arman la zancadilla
cuidando ber revenencia*⁴¹⁵.

(v. 10-16)

L'utilisation des déictiques, aux vers 10 et 14, induit une relation référentielle uniquement compréhensible dans le contexte d'une mise en scène dramatique. La forte référentialité à la réalité du spectateur peut encore être observée lorsque le berger feint d'oublier la raison de sa venue sur scène. Ici, l'hypostase se dévoile sous l'angle de l'imperfection, de la lacune, mais aussi de la fiction et de l'artificialité. Il s'agit là d'un lieu commun des *introitos*, qui répond à un enjeu comique et trahit la sottise des bergers. Dans la *Farsa Salamantina*, le berger déclare : « *Mas, cuytado, / los otros me han embiado / ha hazeros saber un poco, y estoy me aquí descuidado / contandos cosas de loco* » (v. 150-154). Le personnage fait référence à « *los otros* » (v. 151), ce qui laisse à nouveau transparaître la dimension

⁴¹³ *Grassandora*, v. 159-161.

⁴¹⁴ Rappelons que l'analogie entre le berger et le dramaturge est au cœur de l'image que déploie Torres Naharro de lui-même dans son *Proemio*, se désignant comme un « *pobre Labradorcillo* ».

⁴¹⁵ *Serafina*, nous soulignons.

éminemment hybride de cette partie liminaire. Par la mention de ces autres, le berger semble moins renvoyer aux personnages qu'à ce qu'on pourrait désigner comme des proto-techniciens du spectacle, la troupe d'acteurs ou au metteur en scène. De cette manière et dans cet espace qui configure l'illusion dramatique, il attire toute l'attention vers le caractère fictionnel, par la référence à un hors scène, c'est-à-dire un lieu qui n'est pas celui de la fiction. Dans la *Comedia Tidea*, le berger mentionne son oubli, mais somme le public de ne pas s'en aller :

*Hora andar,
n'os quiero más embargar
son dezĩros a qué vengo,
que, a la fe, con el hablar
muchas vezes me detengo.
Si queréis
escuchar, mirá, veréis:
que, que que, no sé qué diga,
nos' me aliembra lo que es,
¡oh mamorria de boñiga!
Quiero ir
me lo tornen a decir.
No se vaya, hao, ninguno:
Ya deslumbro mi venir,
no quiero ser importuno⁴¹⁶.*

(v. 65-79)

De la même façon que dans la *Farsa Salamantina*, le pluriel de la forme verbale « *me lo tornen a decir* » renvoie également à ce que nous pourrions apparenter aux coulisses, au hors-scène, à ceux qui l'occupent et qui pourront rappeler au berger-acteur sa fonction dramatique. Dans cet exemple encore, la référence à l'espace ne se rapporte pas à l'univers fictionnel du récit. Ici, il s'agit bien de celui partagé avec le public, celui de la scène et de la salle, le plus souvent du palais. De même, la temporalité évoquée dans le salut de l'*introito* de la *Comedia Serafina* (« *Mil buenas pascuas hayáis* » (v. 1) correspond encore à une référence au réel. Dans la *Comedia Vidriana*, encore, le passage de l'*introito* au récit de l'*argumento* est assuré par la référence à la mission dont l'a chargé un homme du palais : « *Muy despacio, / uno d'estos del pallacio / me sopricó quo's dixesse / que os traben un gran solacio / y que presto me volbiesse.* » (*Introito*).

Dans ce jeu entre l'espace scénique et extrascénique se configure un mouvement de franchissement, qui se noue sur le plan de la représentation. Si avant l'arrivée des protagonistes, les frontières entre les espaces de la scène et de la fiction et celles du hors-scène demeurent poreuses, l'*introito* propose un véritable jeu qui s'apparenterait à une transgression d'ordre métaleptique, telle

⁴¹⁶ Nous soulignons.

que la définit G. Genette. En effet, si, pour l'auteur, la figure se place originellement du côté de la narration, dans ces extraits dramatiques, nous voyons bien qu'« un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur », – ajoutons dans ce cas, du spectateur –, et, partant, « de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux⁴¹⁷ ». En effet, le berger exhibe bien dans son discours tout à la fois une alternance et une confrontation, entre espace fictionnel et espace réel, espace dramatique et espace scénique. L'*introito* se configure ainsi comme une composante dramatique éminemment poreuse, un seuil entre fiction et réalité. Engagé dans la mise en place de l'univers fictionnel qui va suivre, le discours s'emploie à en révéler l'artificialité dans un jeu métathéâtral. Le recours au procédé métaleptique et au jeu métathéâtral, qui s'affranchit des frontières de la fiction pour mieux la configurer, témoigne, selon nous, à la fois de toute la dramaticité de ces textes et de leur performativité. L'*introito* et ses procédés récurrents se révèlent donc autant d'outils nécessaires à une formule dramatique pensée pour la scène. Il doit être envisagé comme un outil certainement efficace à l'élaboration d'une illusion dramatique dont il convient d'interroger les effets. Les jeux de franchissement, en particulier métaleptiques, conservent leur vocation à provoquer le rire que mentionnait, du reste, G. Genette, mais visent cependant moins à « produire un effet de bizarrerie⁴¹⁸ » ou de trouble. Au contraire, il s'agit selon nous de produire un effet de réel quant à l'œuvre à venir. En effet, ce va-et-vient entre fiction et réalité inscrit finalement la fiction dans un rapport analogique au réel, et souligne, de fait, le caractère vraisemblable dont se réclame cette formule.

La saynète liminaire de la *Comedia Alarquina* constitue un exemple singulier, dans la mesure où elle alterne monologue et dialogue, joué par deux bergers⁴¹⁹, Corcuera et Penoso. Dans ce cas, la situation d'énonciation s'inscrit surtout dans un contexte fictionnel, car la communication semble avant tout s'établir entre les personnages de la pièce. Lorsqu'entre le personnage de Penoso, après le monologue initial de Corcuera, il commente le bruit produit par ce dernier : « *¿Qué bazías, / que tanta trisca / tenías que te sentí desde el hato?* » (v. 100-102). La référence au hors-scène (« *el hato* ») nous situe, non plus dans un espace hybride ou véritablement référentiel, mais dans une diégèse qui correspond à la fois au statut du personnage (un berger) et à l'univers fictif dans lequel il se meut. Cependant, même lorsque l'espace du dialogue direct avec le public est diminué, comme dans la

⁴¹⁷ G. GENETTE, « Nouveaux discours du récit », dans *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 360-361.

⁴¹⁸ Nous reprenons l'expression de K. MEYER-MINNEMANN, « Un procédé narratif qui “produit un effet de bizarrerie” : la métalepse littéraire », dans *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'ÉHESS, 2005, p. 133-150.

⁴¹⁹ Bien plus tard on retrouve notamment un *introito* prononcé à trois voix dans la *Obra del Santísimo nacimiento de nuestro Señor Jesus Cristo, llamada Peccador* de Bartolomé Aparicio de 1618 dans laquelle interviennent « *el autor y Rodrigo, bovo, y Martín*. » B. APARICIO, « *Obra del peccador* », R. Sanmartín (éd.) *Anexos de la Revista Lemir*, 2003, p. 1-5.

Farsa Alarquina, il n'est pas pour autant nié, mais se réduit à l'annonce du début de la *comedia* : « *Sin remedia, / sepan que una comedia / les traygo pintaparada; / en breve casi la materia / me ha sido relatada.* » (v. 175-179.)

Au-delà de la teneur des discours portés par le berger, l'*introito* répond véritablement à un enjeu poétique. Si pour R. Surtz sa fonction fondamentale est de servir « *as a bridge between the reality of the audience and the reality of the play*⁴²⁰ », nous avons voulu montrer que cette partie liminaire dépassait cette ambition. Par le système de communication dynamique et réciproque qu'elle instaure, elle se révèle un outil éminemment théâtral, constitutif de la fiction. Sa présence répond certes aux conditions de la représentation, ainsi que l'ajoute le critique lorsqu'il déclare que :

*The playwright seeks to mediate the discontinuity between the realities of play and spectators by linking the beginning of the prologue to the audience and the end of the prologue to the play*⁴²¹.

Cependant, moins qu'une simple introduction ou une invitation à pénétrer l'univers fictionnel, l'*introito* doit finalement être envisagé comme la clé de voûte de l'illusion dramatique.

2.2.2. Dire et former le public

La nécessité de l'*introito*, que souligne R. Surtz, crée une communication directe avec le public de la pièce. Les références à une audience, évoquée après les salutations, ne sont pas rares et nous permettent d'approcher une forme de portrait de ces récepteurs. En effet, le public, ou du moins une partie, est par exemple désigné dans la *Comedia Trofea* lorsque le berger s'exclame, à propos de la présence de nombreux dignitaires ecclésiastiques :

*No me daba el corazón,
¡por San Pego!
que vernían a este juego
tanta gente, ¡juri a mí!
Toda'll igreja está aquí,
que no marra sono em crego.*

(v. 5-10)

L'introduction de la *Comedia Tinellaria* indique qu'elle fut jouée en présence du Pape et de Jules de Médicis. Son *introito* multiplie les apostrophes laudatives à l'auditoire désigné comme « *tan alta compañía* » (v. 4), « *tan noble gente* » (v. 6) et le berger se réfère à « *tanta majestad* » (v. 13). Quant à la *Comedia Soldadesca*, l'ouverture fait référence à un public lettré :

cada cual es bachiller

⁴²⁰ R. E. SURTZ, *The birth of a theater*, op. cit., p. 130.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 130-131.

*y preseumen anfenito
después no saben comer
ni desollar un cabrito
los letrados
que enñingen de necenciados.*

(v. 10-16)

Que les *bachilleres* que le personnage désigne ici constituent ou non véritablement le public de la *comedia*, celui-là semble, par cette évocation, chercher à défier l'ensemble de l'auditoire réuni face à lui.

De cette façon, les *introitos* offrent une sorte de galerie de portraits du public qui assiste aux représentations. Cette description des auditeurs-spectateurs des pièces est largement reprise dans les *introitos* composés par les épigones de Torres Naharro.

Ainsi, dans la *Comedia Tesorina* le personnage s'adresse « *a quantos estáis oyendo* » (v. 7), avant de les désigner comme « *[a]bobados / que vivís en mil cuidados* » (v. 10-11)⁴²². L'auteur de la *Comedia Tidea* se contente d'évoquer la présence de la « *buena gente* » (v. 1) alors que dans la *Comedia Rosabella* apparaît une description plus précise de l'assistance de la « *tan noble gente garrida* » :

*Dosme a san, yo no semejo
tanta gente de consejo
ni tan terrible montón.
¿Es bilorio
o quiçás que casposorio
deve ser, por vida mía?
Juro por Sancto Tenorio,
asina qu'es missa cantorio
qu'está [a]llá lla crerezía.*

(v. 3-11)

L'*introito* de l'*Auto de Clarindo* présente quant à lui une situation originale. En effet, les salutations au public, généralement présentées au début du discours du berger, sont retardées et n'arrivent qu'au vers 79. Dans les vers immédiatement antérieurs, la situation spectaculaire paraît inversée et alors que le berger s'exclame « *¡Vera, vera!* », son discours montre que le personnage se place lui-même comme spectateur d'un public qui le regarde et l'écoute. Il nous en livre une description teintée de mépris : « *Y esta gente que aquí está / toda es gente de palacio, / pero ¿a mí que se me da?* » (v. 74-76). Le public, mentionné à la troisième personne, se fait alors personnage et objet de l'imitation du berger:

*Quiéroles hablar despacio
a sus modos:*

⁴²² Les insultes que le berger adresse au public sont fréquentes dans les *introitos* du théâtre profane et urbain. Ainsi, ceux qui le composent sont par exemple désignés comme « *bobarrones* » dans la *Comedia Grassandora*.

*Dios mantenga, digo, a todos;
juntamente os dé victoria
más que a troyanos y godos,
y a la fin os dé la gloria.*

(v. 77-82).

L'illustration qu'il donne est celle du salut typique des bergers du théâtre profane et urbain. À ce propos, M. Á. Pérez Priego rappelle qu'il revêt « *cierto matiz irónico, dado que la fórmula resultaba un tanto irreverente y descortés si se utilizaba indiscriminadamente*⁴²³ ». Dans la logique du personnage, il ne semble pas étonnant que les spectateurs soient par la suite désignés familièrement comme « *compañeros* » (v. 148). Si la mention et la description du public demeurent floues, cet *introito* présente la particularité de désigner spécifiquement les femmes qui composent l'audience (« *señoras* », v. 128) et à qui s'adresse directement le berger.

Ainsi apparaît, au seuil de la représentation, dans l'espace hybride de l'*introito* qui prend en charge un brouillage des frontières entre fiction et monde réel, l'image d'un public – régulièrement malmené par le locuteur initial. Ces spectateurs-auditeurs semblent pouvoir être associés à une élite, nobiliaire ou, certainement, le plus souvent ecclésiastique. La description qui en est donnée et le dialogue établi avec elle a vocation à construire, dans cette perspective et dans celle d'une fabrique du spectateur, le public comme un groupe homogène.

En ce sens, outre les apostrophes directes, le berger met en place une situation communicationnelle, marquée par la défiance. Elle s'installe à travers une série d'interpellations qui permettent d'approfondir ce portrait. Mais l'autre modalité de désignation ou d'identification du spectateur-auditeur passe également par un procédé de contraste avec le locuteur de l'*introito*. Avec un succès tout relatif, il cherche souvent à reproduire et à s'appropriier les codes culturels de cette élite qu'il ne cesse de critiquer. Le personnage du berger, au-delà de sa communication avec le public, semble alors lui tendre un miroir déformant. Ce reflet qu'il projette participe, selon nous, de la formation d'un auditoire élitiste. Ainsi doit-on comprendre les références faites au salut et à la révérence présentes dans l'exemple précédent de la *Comedia Serafina* et que l'on retrouve au début de la *Comedia Himenea* :

*Mía fe, cuanto a lo primero,
yo's recalco un Dios mantenga
más recio que una saeta,*

⁴²³ M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, 1993, *op. cit.*, p. 137, note 1. Un extrait du *Lazarillo de Tormes* rend notamment compte du caractère irrévérencieux de cette formule : « *Acuérdome que un día deshonré en mi tierra a un oficial y quise ponerle las manos, porque cada vez que le topaba me decía: "Mantenga Dios a Vuestra Merced". "Vos, don villano ruin –le dije yo–, ¿por qué no sois bien criado? ¿"Manténgaos Dios" me habéis de decir, como si fuese quienquiera?* » F. RICO (éd.), *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Real Academia Española, 2011.

*y por amor del apero,
la revellada muy luenga
y la mortal zapateta.*

(v. 1-6)

Dans ces vers introductifs, et à grand renfort d'hyperboles, le berger fait la caricature du salut courtisan, au moyen d'une déformation linguistique en *sayagués*. La parole altérée (*revellada*) est, à n'en pas douter, à l'image du geste qui l'accompagne. Dans ce théâtre, la révérence devient, en effet, le symbole d'une mode courtisane que le berger, en tentant de se l'approprier, dénonce et subvertit. Le ridicule exercice qu'entreprend le berger dans la *Comedia Vidriana* de Jaime de Huete en témoigne :

*Pero quiero ensayarme aquí primero
cómo haré la rebelencia,
no piensen soy majadero
que no tengo sofecencia.
¡He, esperá!
Esta pierna puesta allá.
No stá bien; si stá, pardios;
no stá; si stá. Arre aquá,
abun me cayga mala tos.
¡Pese al cielo!
La punta ha de star al suelo,
¿qué diabros hazía yo?
No ha destar son cara el cielo,
aosadas otra le dio.
Bien fue agora.
¡Sus, yo me aburro en bonora!
¡O, cómo la arma tan bien!*

(v. 5-21.)

À travers la construction même du personnage du berger, de son jeu et de son discours, se met en place un mécanisme de contraste qui, en négatif, donne à voir le public à qui ces représentations sont adressées.

En effet, le recours fréquent au ridicule, à la caricature, permet, en creux, de deviner une certaine image du destinataire courtisan et de ses pratiques culturelles. Dans la *Comedia Soldadesca*, le berger interroge par exemple son auditoire sur le mois de la célébration de l'Assomption et y répond dans le même temps : « *Ora ver/ quién me sabrá responder / d'estos que chupan el mosto: / ¿en qué mes suele caer / Sancta María de agosto ? / ¡Juri a san / no sepan cuándo es San Juan / si no jo dijese el crego!* » (v. 25-32).

Mais à l'image de la langue fictive employée par le berger, le reflet du public, que ces textes renvoient en négatif, doit peut-être davantage être perçu comme un portrait idéalisé. Le berger

constitue une sorte d'anti-modèle, sur le plan moral⁴²⁴, linguistique⁴²⁵ ou physique, auquel l'auditoire ne peut s'identifier et dont il est convenu de se moquer. Il permet, en revanche, de sceller une complicité à l'intérieur du public (ou d'une partie de celui-ci) qui s'identifie alors comme contraire. En creux, s'ébauche ainsi un modèle de courtisan raffiné tel qu'il put commencer à se façonner dans les cours italiennes de cette époque. Néanmoins, cette représentation, comme *in absentia*, d'un idéal courtisan, en même temps que sa critique, configure sans doute davantage un horizon, que l'*introito* participe à construire en tant que figure, qu'une réalité pour le public qui assista à ces représentations. Nous y reviendrons.

L'*introito*, à son origine tout au moins, répond donc à un impératif performatif et s'adapte à un contexte scénique. Cet ingrédient de la recette dramatique, pensé pour et depuis la scène italienne, fait l'objet d'une appropriation par la majorité des dramaturges postérieurs à Torres Naharro. Ces pièces postérieures semblent, tout autant que l'œuvre fondatrice, destinées à une représentation scénique. Mais, que l'ensemble des exemples du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle que nous avons réuni, fut ou non joué sur une scène, nous voyons bien qu'il s'agit d'une formule qui porte intrinsèquement les marques d'une réalisation scénique. En outre, le texte lui-même permet d'entrevoir certaines de ses modalités caractéristiques. En effet, à partir des éléments que nous avons relevés, la genèse de cette forme dramatique peut légitimement être inscrite dans un contexte de mécénat ou de patronage littéraire et dans une pratique scénique courtisane.

III. Reconstruction d'une pratique scénique

3.1. Aux origines de la pratique scénique courtisane

À la lumière des éléments observés dans les paratextes et les *introitos*, il semble légitime de situer les origines du théâtre profane et urbain dans un contexte courtisan. Aux sources de la pratique scénique courtisane, correspond une formule dramatique qui, dans le contexte espagnol, « *necesitaba una ficción y unos personajes que se adaptasen a los ejes temáticos que articulaban las celebraciones teatrales gestadas*

⁴²⁴ Nous pensons notamment aux anecdotes obscènes ou immorales dont fait le récit le berger.

⁴²⁵ M. del C. BOBES NAVES, écrit notamment à propos des origines du *sayagués* que « [...] la preocupación por hablar bien aparece como una constante en las obras de autores renacentistas; por otra parte la revalorización de las lenguas vulgares supuso la pérdida de un grado en una escala lingüística: si antes los cultos se distinguían por el uso de una lengua de cultura extraña a éstos, el latín, al utilizar el romance para las manifestaciones literarias y científicas, convenía una lengua más tosca que caracterizase a los rústicos, y se habilitó el sayagués en aquellas convencionales escenas de escuderos-estudiantes y pastores. », dans M. del C. BOBES NAVES, « El sayagués », *Archivos Leoneses*, 22.44, 1968, p. 383-402.

en base a matrimonios, nacimientos o acontecimientos políticos de la nobleza⁴²⁶ ». Cette pratique se distingue notamment par des manifestations d'ordres différents, comme le suggère T. Ferrer Valls :

[d]urante la primera mitad del siglo XVI, aproximadamente, debió pervivir la división entre fasto representacional, básicamente visual y drama pastoril, con una espectacularidad fundamentada en la palabra y/o comicidad.⁴²⁷

À son origine, cette théâtralité est donc profondément marquée par son caractère pastoral, à la fois dans des églogues profanes ou religieuses, et compte parmi ses plus prestigieux représentants Juan del Encina ou Lucas Fernández. En effet, comme l'indique J. Oleza, au début du XVI^e siècle, « las églogas pastoriles [...] se convierten así en el primer signo de identidad del teatro cortesano⁴²⁸ ». C'est à partir de ces cérémonies que se configurent deux modèles dramatiques : l'un symbolique ou allégorique, destiné à des spectacles d'ordre politique, et l'autre, dédié à la célébration des mariages de la noblesse, qui recueille la thématique de la « *recuesta de amores* ».

À travers ces deux ensembles, nous voyons que l'œuvre théâtrale ne se manifeste pas encore comme un élément indépendant de son contexte de représentation, mais paraît toujours une composition de circonstance. En ce sens, les composantes pastorales, qu'il s'agisse des personnages et des lieux, héritées de la bucolique gréco-latine (Théocrite et Virgile⁴²⁹) constituent une matière malléable qui, dans le contexte courtisan, permet à la fois « la *propaganda, la exhibición o la sátira*⁴³⁰ ». Ainsi, R. Rodrigo Mancho ajoute que le recours à une mise en scène du monde rural répondait à la fois « a la moda literaria y a los nuevos intereses socio-económicos » tout en autorisant l'expression d'un mépris « para afirmar de rebote las “excelentes” cualidades espirituales de la nobleza⁴³¹ ».

En ce sens, la rareté des témoignages rend difficile la reconstruction des modalités de ces festivités et des spectacles courtisans, en leurs différents territoires. Cependant, des fictions narratives telles que *El Cortesano* de Luis Milán⁴³² ou encore la *Questión de amor* se révèlent des sources utiles afin d'en esquisser les contours. Ainsi, dans l'anonyme *Questión de amor*, publiée à Valence en

⁴²⁶ R. RODRIGO MANCHO, « La teatralidad pastoril », dans J. Oleza Simó (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 181.

⁴²⁷ T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana*, op. cit., p. 84. La critique voit dans l'œuvre de Gil Vicente le basculement « desde un espectáculo teatral-visual, construido casi en su totalidad en base a sucesivos y poco articulados cuadros, hasta su desarrollo por medio de una acción dramática cohesionada », p. 84.

⁴²⁸ J. OLEZA, « La Corte, el amor, el teatro y la guerra », *Edad de oro*, n° 5, 1986, p. 171.

⁴²⁹ R. Rodrigo Mancho écrit que « Retomar la convencionalidad del pastor virgiliano resultaba imprescindible, ya que éste se había caracterizado por ser un instrumento de reflexión amorosa, sin renunciar, en ocasiones, a representar el disfraz de alguna personalidad política o militar. », R. RODRIGO MANCHO, « La teatralidad pastoril », op. cit., p. 181.

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*, p. 184.

⁴³² Bien que l'œuvre soit plus tardive – elle est publiée à Valence en 1561 –, elle est par exemple étudiée par T. Ferrer Valls comme « un documento único en el panorama del XVI español, [...] que permite formarse una idea exacta del grado de importancia que debieron adquirir fasto y teatro en aquellas cortes que, como la del duque de Calabria y Germana de Foix, descrita por Milán, se concebían a sí mismas como espectáculo ». T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana*, op. cit., p. 46.

1513 par Diego de Gumiel, J. Oleza note que : « *se intercala una Égloga pastoril de las más antiguas, y se intercala justamente en el corazón mismo de la fiesta que es la novela*⁴³³. » Ainsi, dans son examen de l'Égloga de Torino, le critique montre par exemple que

*la representación teatral, [...] es una manifestación más del fasto cortesano, del cual forma parte inseparablemente, y proyecta sobre la corte las formas de vida de la misma corte, depuradas e idealizadas en clave pastoril, ratificando la sensibilidad, los gustos y las ideas de la propia clase cortesana*⁴³⁴.

À propos du statut du spectateur intégré à la pratique scénique courtisane, il correspond à ce qu'A. Hermenegildo définit comme un public « *selecto, cerrado, cautivo* » dont le rôle apparaît

*relativamente ritualizado; posee un papel previsto por la convención que rige el espectáculo. El mensaje le llega condicionado por una finalidad determinada. Al espectador cautivo no se le permite la desviación, la divergencia ideológica. El público cerrado no ejerce el derecho de oposición porque no lo tiene*⁴³⁵.

Ce public se configure donc dans une relation de réciprocité, par le biais des représentations auxquelles il assiste, non seulement dans les palais de la noblesse ou de l'élite ecclésiastique, mais également dans les universités, les collèges ou encore les églises⁴³⁶. Par conséquent, moins que par sa dimension spatiale, la cour – et la pratique qui l'accompagne – « à laquelle le texte poétique [...] donne les contours d'une scène⁴³⁷ » peut davantage être définie par la présence de figures éminentes. C'est la position défendue par Monique de Lope dans son analyse du rapport de l'écriture dramatique à la fête, dans la production de Juan del Encina.

3.2. L'inscription du théâtre profane et urbain dans la pratique scénique courtisane

3.2.1. La circonstance politique

Néanmoins, si « *las obras pastoriles se habían adecuado a la demanda de la nobleza [...] y] respondían al motivo de representación y su ideología*⁴³⁸ » nous avons constaté que Torres Naharro proposait, depuis l'Italie, un changement de paradigme théâtral qui passa, sur le plan thématique, en particulier par une relégation au second plan des éléments pastoraux. Cette évolution n'exclut pas pour autant

⁴³³ J. OLEZA, « La Corte, el amor, el teatro y la guerra », *op. cit.*, p. 171.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁴³⁵ A. HERMENEGILDO, *Texto, escena y público en el Quinientos español*, *op. cit.* chap. 2 « Géneros, autores y textos. Usos y objetivos del teatro ».

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ M. de LOPE, « L'églogue et la cour : essai d'analyse des rapports de l'écriture théâtrale et de la fête chez Juan del Encina », dans *La Fête et l'écriture : théâtre de cour, cour-théâtre en Italie*, 1450-1530, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, p. 135.

⁴³⁸ R. RODRIGO MANCHO, « La teatralidad pastoril », *op. cit.*, p. 180.

l'actualisation de la formule dramatique du contexte courtisan, ainsi que nous avons pu le voir à travers les adresses au public exprimées dans les *introitos* ou dans les paratextes à la *Propalladia*. En ce sens, les deux pôles de célébration dans lesquels s'insère la théâtralité courtisane, comme le signale R. Rodrigo Mancho, se retrouvent également chez Torres Naharro. Ainsi, les *comedias Trofea* et *Jacinta*, qui échappent toutes deux aux catégories de *comedia a fantasía* et *comedia a noticia*, telles qu'elles sont exposées dans l'art poétique du *Proemio*, ont souvent été replacées dans un contexte de festivité politique. Pour M. Bataillon, avec J. E. Gillet, la première serait

la seule comédie facilement datable de la *Propalladia*, la seule qu'on puisse qualifier sans conteste de *pageant* célébrant une « entrée solennelle » [...] écrite en 1514 à l'occasion de l'ambassade de Tristão de Acunha à Rome et pour glorifier la conquête par Emmanuel de Portugal de nombreux royaumes d'Afrique et d'Asie⁴³⁹.

Ainsi, elle met en scène un défilé de personnages, venus présenter leurs offrandes au roi du Portugal. Quant à la seconde, la circonstance à laquelle elle se rapporte paraît plus difficile à reconstruire. J. Vélez-Sainz rapporte également que pour J. Lihani⁴⁴⁰, la *Comedia Jacinta* correspondrait aux festivités qui accompagnèrent le mariage de Vittoria Colonna en 1509⁴⁴¹. J. San José Lera indique que Divina « *es el apelativo con que se conoce en el tiempo, y después, a Vittoria Colonna* ». Toutefois, la matière de la pièce semble moins s'accorder aux « *wedding plays* » tels que les analyse J. P. W. Crawford⁴⁴². En outre, dans l'étude que le critique mène du personnage de Jacinta⁴⁴³, il avance l'hypothèse, reprise par la suite⁴⁴⁴, que la *comedia* fut jouée à l'occasion de la visite d'Isabelle d'Este à Rome en 1514.

⁴³⁹ M. BATAILLON, « Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet », *op. cit.*, p. 152. J. OLEZA SIMO, dans « La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana », *op. cit.*, réaffirme également cette thèse de la représentation dans le cadre de l'ambassade portugaise à Rome en mars 1514. S. Zimic conteste quant à lui ces éléments (voir le chapitre consacré à la pièce dans *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1977, 2 vol., liv. 2). Selon lui, la rédaction de la pièce ne peut être antérieure à la fin de l'année 1515 (p. 6) et la *Comedia Trofea* ne peut être associée à « *un regocijado "pageant" [...] La preocupación por los valores morales en toda situación humana era tan fuerte en Torres Naharro, [...] que hizo del todo imposible la creación de obras frívolas, de mero espectáculo y pasatiempo.* » (p. 11). Le critique ne revient toutefois pas sur le contexte éventuel de représentation de cette *comedia*. À propos de la visite de Tristan d'Acunha à Rome, voir notamment : S. DESWARTE, « Un nouvel âge d'or. La gloire des Portugais à Rome sous Jules II et Léon X », dans *Humanismo Portugués na época dos descobrimentos. Congresso Internacional, Coimbra, 9 a 12 de Outubro de 1991*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1993, p. 143-151.

⁴⁴⁰ J. LIHANI, *Bartolome de Torres Naharro*, *op. cit.*, p. 83-84.

⁴⁴¹ J. SAN JOSÉ LERA, « "Viendo todo el mundo en fiesta de comedia". Contextos de la Propalladia, 1517 », *op. cit.*, p. 253.

⁴⁴² J. P. W. CRAWFORD, « Early Spanish Wedding Plays », *op. cit.*

⁴⁴³ J. P. W. CRAWFORD, « Two Notes on the Plays of Torres Naharro », *op. cit.*

⁴⁴⁴ Notamment par O. H. Green dans J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 524, ou encore J. OLEZA SIMO dans « En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro », *op. cit.*, où il revient sur cette hypothèse et l'élargit en s'interrogeant : « *¿Fue durante la estancia en Roma, esto es, en noviembre-diciembre de 1514 o enero-febrero de 1515, cuando se representó la Jacinta en su honor, como una más de las numerosas representaciones teatrales —entre ellas la de la Calandria— que se le ofrecieron? ¿O tal vez Torres Naharro acompañó a Isabella d'Este a Nápoles, donde fue "molto carezata da quelle ruine et da tutti"?* Lo cierto es que Isabella d'Este relató a

Nous reviendrons sur la contextualisation de ces pièces lors de leur étude, néanmoins, notons d'emblée leur singularité et leur hybridité à l'échelle du corpus réuni. La *Comedia Trofea* fait intervenir des figures allégoriques comme celle de Fama tandis que quatre autres protagonistes sont des bergers ; l'action de la *Comedia Jacinta* ne se situe pas à la ville, que fuit le personnage de Jacinto, mais dans un espace intermédiaire. Ainsi, sans rompre tout à fait avec la théâtralité pastorale, cet échantillon des œuvres de circonstance politique reprend les aspects formels de la *comedia* que Torres Naharro définit dans le *Proemio*. Néanmoins, nous avons vu que la *Comedia Trofea* et la *Comedia Jacinta* échappaient à la classification *a noticia / a fantasía* proposée par le dramaturge. En réalité, ces deux pièces ne semblent pas parvenir à faire modèle et ne connaissent pas, dans les champs profane et urbain, de véritable descendance directe, à l'exception de la *Farsa Turquesana*.

Cette *farsa*, adressée à Don Diego de la Cueva y Toledo, que le dramaturge présente comme « *muy bien ordenada e muy aplazible para representar*⁴⁴⁵ » paraît également s'inscrire dans le modèle de la pratique scénique courtisane. Tout comme les deux *comedias* de Torres Naharro, la *Farsa Turquesana* se soustrait aux catégories comiques du *Proemio*. En effet, elle propose une dramatisation autour de « *la carta que escrivió el sobervio Turco a nuestro muy sancto padre Clemente séptimo* » ainsi que l'indique la première page de la pièce, et convoque les figures de Charles Quint, Clément VII et Soliman. Néanmoins, tout en inscrivant sa diégèse dans un contexte contemporain, elle ne saurait correspondre à la définition de la *comedia a noticia* (« *de cosa nota y vista en realidad de verdad* ») comme le rappelle J. Espejo Surós⁴⁴⁶, mais s'apparente plutôt à une pièce de propagande politique. C'est en ce sens que nous pouvons lire l'intentionnalité de la *farsa*, dont la « *materia es burlar de la soberbia del Turco e alabar a la discreción del Papa e sublimar nuestra fe y ensalçar el ánimo del Emperador nuestro señor*⁴⁴⁷ ». Hernán López de Yanguas semble moins chercher à convaincre qu'à véritablement promouvoir, auprès d'un public captif, « *sometido ya de antemano al discurso vigente*⁴⁴⁸ »,

*la propaganda de las líneas maestras de la política imperial, las cuales en vano se buscarán sistematizadas y, no obstante, se ven proyectadas y sublimadas en el imaginario colectivo como aspiraciones propias y legítimas –justas– de una sociedad cristiana*⁴⁴⁹.

Bernardo Capiluppo, en carta escrita desde Nápoles y a 8 de diciembre de 1514, que fue invitada por el conde de Claramonte, [...], a su casa, donde [...] «*si recito una certa Farsetta alla spagnola, qui bebbe assai dil galante, duro circa una hora e meza*».

⁴⁴⁵ H. LÓPEZ DE YANGUAS, « Farsa Turquesana », *op. cit.*, p. 1.

⁴⁴⁶ « Resulta complejo decantarse por unas categorías propuestas por Torres Naharro (“a comedia”, “a noticia”). No consta que Solimán escribiera una carta al Papa en la que amenazara con invadir la ciudad eterna, tal y como ocurre en la pieza », J. ESPEJO SURÓS, *La obra dramática de Hernán López de Yanguas*, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁴⁷ H. LÓPEZ DE YANGUAS, « Farsa Turquesana », *op. cit.*, p. 1.

⁴⁴⁸ A. HERMENEGILDO, *Texto, escena y público en el Quinientos español: modelos encadenados, Anejos de TeaPal*, *op. cit.*

⁴⁴⁹ J. ESPEJO SURÓS, *La obra dramática de Hernán López de Yanguas*, *op. cit.*, p. 422.

Ces pièces, difficilement classables, ne parviennent à faire modèle et échappent la plupart du temps à une considération d'ensemble. Elles apparaissent avant tout comme des œuvres hybrides, à différents niveaux, et particulièrement quant à leur rapport à la référentialité.

3.2.2. *Les comedias a fantasía et la circonstance nuptiale*

En parallèle de ces pièces de circonstance d'ordre politique, le goût pour la thématique amoureuse, que signale J. Oleza Simó⁴⁵⁰ comme une des caractéristiques du public courtois, se retrouve particulièrement exploité dans la production profane et urbaine du premier XVI^e siècle.

Cette thématique, largement cultivée dans les œuvres que nous avons retenues, peut notamment trouver son origine dans les célébrations royales ou nobiliaires qui accompagnaient les mariages, comme l'a montré J. P. Crawford⁴⁵¹. En ce sens, l'indication « *para representar en bodas* », qui apparaît dans la *Farsa del matrimonio* de Diego Sánchez de Badajoz, témoigne de l'adéquation de la thématique au contexte de représentation. Elle justifie donc, pour le critique, la désignation d'une sous-catégorie dramatique, en même temps qu'elle précise la vocation de cette pièce, singulière à bien des égards⁴⁵². Il s'agit de « transmettre (ou rappeler) aux spectateurs un contenu doctrinal (ici, tout ce qui a trait au Sacrement du mariage [*sic*]), mais aussi un contenu moral et pratique destiné à guider les paroissiens dans leur comportement au sein de l'institution du mariage⁴⁵³ ».

Le contexte de représentation permet, selon J. P. W. Crawford, d'expliquer les mises en scène de mariage que nous retrouvons notamment dans la *Comedia Tesorina* et la *Comedia Radiana*. Ces deux pièces s'inscrivent dans la tradition des *comedias a fantasía* de Torres Naharro mais le critique ne les inclut toutefois pas dans son analyse. Dans son étude des relations de Torres Naharro au contexte festif, J. San José Lera, reprend et étend cependant cette hypothèse. Ainsi, les quatre pièces qui se rapportent directement à cette catégorie peuvent avoir été écrites pour des célébrations de mariages⁴⁵⁴. En effet, J. E. Gillet et O. H. Green avaient déjà relevé, dans leur étude de la *Propalladia*, que le berger de l'*introito* de la *Comedia Aquilana* s'adressait à de futurs époux en les saluant : « *Novio y novia, sálveos Dios; / que biváis hasta hartar, / y vos dé hijos dos a dos / y vos los dexé perlograr.* » Par ailleurs,

⁴⁵⁰ J. OLEZA SIMÓ, « La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia : el universo de la égloga », dans J. Oleza Simó (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 217.

⁴⁵¹ « *While documents attesting the presence of minstrels, musicians players, mountebanks and actors at weddings are more plentiful in France and England than in Spain, there is sufficient evidence to show that the marriages of kings and noblemen were almost invariably accompanied by some form of entertainment.* », J. P. W. CRAWFORD, « Early Spanish Wedding Plays », *op. cit.*

⁴⁵² En effet, F. Cazal note à partir de l'indication initiale que la *Farsa del matrimonio* « se caractérise par la persistance et la fréquence de son réemploi : utilisable pour toute fête de mariage, cette *Farsa* a connu un destin éditorial remarquable, sous forme de nombreuses éditions en *pliegos sueltos* », F. CAZAL, « Transmettre par le théâtre le savoir licite et illicite sur le mariage : la *Farsa del matrimonio* de Diego Sánchez de Badajoz », dans T. Rodríguez et L. González Fernández (éd.), *La transmission de savoirs licites et illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XII^e au XVII^e siècles) : Hommage à André Gallego*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2020, § 5.

⁴⁵³ *Ibid.*, § 1.

⁴⁵⁴ J. SAN JOSÉ LERA, « “Viendo todo el mundo en fiesta de comedias”. Contextos de la Propalladia, 1517 », *op. cit.*, p. 257.

les dénouements heureux marqués par la célébration du mariage des protagonistes⁴⁵⁵, ou l'annonce d'une cérémonie à venir⁴⁵⁶ peuvent tout à fait, dans cette perspective, suggérer l'intégration dans le contexte des noces, de ces *comedias*, où le dramaturge convertit « *el amor cortés en proyecto de matrimonio cristiano [que] responde a una nueva concepción del mundo en la que el amor y el matrimonio no aparecen como conceptos disociados, y se corresponde con un nuevo sentido social -o civil- de la pareja*⁴⁵⁷ ».

À propos du statut des pièces pastorales destinées aux célébrations nuptiales, R. Rodrigo Mancho indique que :

*Como las oportunidades para la representación de este teatro estaban ligadas a determinados acontecimientos importantes de la nobleza o de la corte, se imponía el carácter de irrepetibilidad del hecho escénico. Cada obra estaba pensada para representarse una sola vez, porque el conjunto de presuposiciones teatrales así lo imponía: se escribía para una celebración determinada y no pretendía ser sino un elemento más de la fiesta palaciega.*⁴⁵⁸

Mais à propos de l'événement unique pour lequel ses pièces, urbaines ou pastorales, seraient conçues ou commandées, nous constatons que les textes ne nous livrent que peu d'informations. En effet, le contexte original se fond jusqu'à disparaître dans des fictions doublement *a fantasía* (« *de cosa fantástica o fingida* »), qui mêlent « *universo grotesco, ficción sentimental, comedia humanística*⁴⁵⁹ ». L'inscription des intrigues dans un univers urbain donne, sans doute mieux que la matière pastorale, cette « *color de verdad aunque no lo sea* » qui définit la catégorie dramatique selon Torres Naharro. Par conséquent, il convient d'interroger le statut et la fonction de ces pièces dans le contexte de la célébration, en particulier en ce qu'elles permettraient de justifier le mariage des nobles, comme l'avance R. Rodrigo Mancho⁴⁶⁰. Toutefois, il nous semble que l'insertion dans les festivités nuptiales de la mise en scène de ces conquêtes amoureuses clandestines, selon les modalités que propose le théâtre profane et urbain, n'a pas vocation à légitimer ces mariages, et n'en a pas la capacité pour ainsi dire. La mise en scène de la thématique amoureuse ne saurait éclairer à elle seule, la circonstance nuptiale. Dès lors, certaines de ces pièces méritent sans doute d'être intégrées à un contexte de représentation plus large. Ainsi, en tant qu'élément du dispositif festif, la représentation scénique, aux côtés des éléments musicaux, des danses ou des mascarades, répond avant tout à un

⁴⁵⁵ Annoncé par exemple dès la présentation de l'argumento de la *Comedia Serafina* : « *Serafina quedará / con Floristán bien casada, / y Ofea, la fatigada, de Policiano será.* », *Serafina*, v. 249-252.

⁴⁵⁶ « *Las bodas serán mañana / id con la gracia de Dios* » (*Calamita*, v. 2798-2799) ou « *Buena gente, / díz que allá secretamente / serán las bodas mañana* » (*Aquilana*, v. 3110-3112).

⁴⁵⁷ J. OLEZA SIMÓ, « *Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio* », *op. cit.*, p. 619.

⁴⁵⁸ R. RODRIGO MANCHO, « *La teatralidad pastoril* », *op. cit.*, p. 178-179.

⁴⁵⁹ L. PUERTO MORO, « *En la fragua del teatro renacentista* », dans J. M. Díez Borque, S. Arredondo Sirodey, A. Martínez Pereira et G. Fernández San Emeterio (éd.), *Teatro español de los Siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, Madrid, Visor, 2013, p. 31.

⁴⁶⁰ R. RODRIGO MANCHO, « *La teatralidad pastoril* », *op. cit.*, p. 177.

enjeu de mise en valeur de la fête et, par extension, de son hôte. Par ailleurs, la matière chevaleresque, qui se dévoile avec force dans la *Comedia Aquilana*, peut également permettre d'établir les liens entre ce théâtre et la pratique des tournois qui se maintiennent tout au long du XVI^e siècle en Espagne :

Si por un lado los torneos, en sus diferentes modalidades, pervinieron con características similares más allá del siglo XVI, también es cierto que la dramatización de materia caballerescas que se produjo en aquellos torneos más evolucionados teatralmente, debió de contribuir no poco a la conformación de un tipo de comedia cortesana, también de materia caballerescas, que comparte con el torneo dramatizado un signo de identidad fundamental: la aparatosidad, el gusto por la espectacularidad visual, en definitiva, la utilización de una elaborada y costosa escenografía⁴⁶¹.

C'est pourquoi il conviendra d'interroger la nature de l'interaction qu'établissent ces œuvres avec cet éventuel contexte scénique. Au-delà de la célébration nuptiale, et afin d'approcher le statut de la pièce théâtrale dans le dispositif de représentation, rappelons qu'une partie de l'œuvre de Torres Naharro fut produite pour de prestigieux cardinaux. Massimo Firpo indique, à propos de ces figures éminentes, que c'est notamment à travers la culture qu'ils cherchaient à démontrer

[le] poids de [leur] propre influence, de [leur] "réputation" personnelle et familiale, de la dignité supérieure de [leur] rôle, avec toute la symbolique du pouvoir et de la grandeur que cela comportait⁴⁶².

Par ailleurs, relevons également que cette formule thématique fortement marquée par la *Célestine* coïncide avec

la nueva cultura humanística, que afecta de lleno a la clase nobiliaria y eclesiástica, cuyos miembros pugnarán por incorporar a su séquito aquellos intelectuales más reconocidos para que les escriban sus cartas latinas, pero también para que compitan organizando espectáculos, entre ellos los teatrales, dándoles cuantos recursos necesiten para conseguir al mejor pintor y/o arquitecto para que diseñe los escenarios en perspectiva, la compra de atrezzo, etc⁴⁶³.

À la suite de Torres Naharro, la *comedia a fantasía* devient un modèle thématique imité en Espagne, à différents degrés, par de nombreux dramaturges, qui diversifient les variations autour de ces conquêtes amoureuses urbaines, toujours résolues par le mariage. Dans certaines œuvres de ses épigones, les *introitos* ne manquent pas d'évoquer les festivités nuptiales dans lesquelles ces représentations s'intègrent. Ainsi, L. Puerto Moro relève par exemple que « *el rústico que introduce Grassandora sale a "desposorio", mientras que el pastor que prepara la representación en Rosabella se pregunta si*

⁴⁶¹ T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana*, *op. cit.*, p. 27-28.

⁴⁶² M. FIRPO, « Le cardinal », en *L'homme de la Renaissance*, Eugenio Garin (dir.), Paris, Seuil, 1990, p. 79-141, p. 101.

⁴⁶³ J. L. CANET VALLÉS, « El teatro en tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517 », *op. cit.*, p. 109.

se encuentra en medio de un “bilorio” [= velorio] o “casposorio” [= desposorio]⁴⁶⁴ ». Mais si cette reprise des thématiques et lieux communs de la *comedia a fantasía* témoigne du succès de la formule, la dissolution de la dimension référentielle interroge le statut de cet objet dramatique stéréotypé dans son contexte scénique. Par conséquent, peut-être plus qu'en lien avec la circonstance nuptiale, cette lignée *a fantasía* entend répondre au goût d'un public nouvellement formé, tel que le décrit J. L. Canet Vallés :

*nacido en el seno de la universidad y en las cortes humanísticas, conocedor de las obras terencianas y plautinas, de la comedia humanística, pero sobre todo de la Celestina, de I suppositi y la Cassaria de Ariosto, de la Calandria del cardenal Bernardo Dovizi de Bibbiena, etc., todas ellas escritas en prosa [...], en las que se dan temáticas y enredos que satisfacen al nuevo público polivalente ciudadano*⁴⁶⁵.

3.2.3. *L'image de la cour et de la fête dans les comedia a noticia*

À partir du postulat d'un écho thématique entre l'œuvre et la circonstance, tel que le défend J. P. W. Crawford, il semble que les *comedias a noticia* composées par Torres Naharro constituent un cas à part dans la pratique courtisane. Dans cette perspective, les *comedias Tinellaria* et *Soldadesca* ne peuvent en effet s'inscrire dans un dispositif de célébration nuptiale ou politique. Cependant à propos de ces deux pièces J. Oleza écrit que :

*se corresponden también –más la primera que la segunda– con unas de las líneas de actuación de la teatralidad cortesana, la de la representación en clave realista y satírica de las costumbres cortesanas, tal como se muestra en las obras de Fernández de Heredia, Luis Milán o el propio Gil Vicente, aunque Torres Naharro las lleva mucho más allá de sus circunstancias de representación y de su inicial caracterización hasta el punto de dejar abierta la puerta a una dramaturgia realista, carnavalescante, de perspectiva popular [...]*⁴⁶⁶.

Pour L. Aliprandini, la *Comedia Tinellaria*, dont nous avons conservé une *dedicatoria*, dut être jouée dans le cadre d'une

*fiesta estrictamente privada: si la fiesta hubiera sido un acontecimiento importante, el autor no lo hubiera silenciado, como no silenció la presencia del pontífice: es pues un banquete que acaba con la representación de una comedia, según difundida costumbre en la época*⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ L. PUERTO MORO, « La comedia urbana de corte celestinesco », *op. cit.*, § 16.

⁴⁶⁵ J. L. CANET VALLÉS, « El teatro en tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517 », *op. cit.*, p. 111.

⁴⁶⁶ J. OLEZA SIMÓ, « La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana », *op. cit.*, p. 27.

⁴⁶⁷ L. de ALIPRANDINI, « La representación en Roma de la Tinellaria de Torres Naharro », *op. cit.*, p. 128.

À partir des éléments textuels de la *comedia*, qui situe son action au cœur d'un *tinello*, elle avance l'hypothèse que la pièce fut représentée après un banquet, dans le palais de Jules de Médicis, en l'honneur du pape Léon X, cousin de l'hôte⁴⁶⁸.

Néanmoins, il conviendrait certainement de nuancer ou de compléter l'image de l'assistance que cet examen des pièces, dans leur contexte courtisan, élabore. En effet, avec la *Tinellaria* et la mention de son éminent auditoire, se révèle une représentation du public que nous avons associée à une élite nobiliaire ou ecclésiastique, particulièrement érudite. Relevons dans cette *comedia* le recours à six langues différentes (castillan, italien, portugais, catalan, français et latin) dans le discours des vingt-et-un personnages. Cette polyglossie n'est pas un cas unique, puisqu'on la retrouve par exemple dans la *Comedia Serafina*, où se mêlent castillan, italien, latin et valencien. Cette caractéristique peut signaler un certain cosmopolitisme de l'auditoire. En effet, Rome représentait un centre d'attraction pour toute l'Europe et tout en particulier pour l'élite qui assistait à de prestigieux banquets. À l'aide des outils scéniques et du jeu comique, cet auditoire était alors parfaitement à même de saisir ces interactions polyglottes. En outre, ce mélange linguistique, que Torres Naharro donna à entendre et à voir permettait, sans doute aucun, et de la même manière que l'*introito*, de sceller la complicité d'un public. Cependant, cette communion semble davantage prendre sens si l'on considère cette assistance comme un ensemble plus hétérogène. De fait, ce jeu linguistique, et la connivence qu'il implique, produisent également un phénomène d'exclusion, qui repose sur l'éventuelle participation, en marge de la représentation, d'un groupe plus populaire. La présence d'un auditoire plus disparate est notamment soutenue par J. Lihani, qui affirme que « *here were in the audience, in addition to nobles, many chance visitors such as soldiers, merchants, foreigners, newly acquired servants, and others drawn from different walks of life*⁴⁶⁹ ».

Ainsi se configure à travers ces pièces *a noticia*, un troisième pan de la production dramatique profane et urbaine dont le contenu interroge la nature du dispositif scénique dans lequel elles s'intègrent. Tout en laissant entrevoir la présence d'un public divers, la teneur de ces *comedias* et les thématiques qu'elles abordent fondent à envisager des représentations à caractère privé.

⁴⁶⁸ Pour J. Vélez-Sainz : « *La Tinellaria se ejecutó en la grande, el sancto tinello, entre otras cosas porque para su correcta ejecución la obra tiene que tener espacio suficiente para las entradas y salidas de 21 personajes distintos y a todos los comensales que conforman el público. Podemos, pues, encontrar que el espacio teatral coincida con el escénico y que la obra tenga lugar en el tinello de los sirvientes, o que el espacio escénico y el teatral sean distintos y que se modifique el salón de comedor de los señores para mostrar cómo comen los sirvientes.* », J. VÉLEZ-SAINZ, « Construcción escénica y público en la *Comedia Tinellaria* de Torres Naharro », *Revista de estudios extremeños*, vol. 74, n° 1, 2018, p. 310-311.

⁴⁶⁹ J. LIHANI, « Play-Audience Relationship in Bartolome de Torres Naharro », *Bulletin of the Comediantes*, vol. 31, n° 2, 2014, p. 96. S'appuyant notamment sur le constat du mélange des classes sociales à Rome tel que le montre P. PARTNER, *Renaissance Rome 1500-1559: A Portrait of a Society*, Berkeley, University of California Press, 1976, p. 84, J. Lihani assure plus loin, à propos de cette hétérogénéité de l'auditoire devant qui furent jouées les *comedias* du dramaturge que « *Torres Naharro had to contend with a sophisticated, demanding public which was accustomed to a long theatrical and dramatic tradition in Italy. There were, of course, in the general audience also some unrefined, earthy types of individuals who were not averse to enjoying scatological or sexual jokes in mixed company. Thus the dramatist availed himself of the relative freedom tendered to him by such a diversified playgoing crowd.* » J. LIHANI, « Play-Audience Relationship in Bartolome de Torres Naharro », *op. cit.*, p. 101.

Chapitre III

Un genre aux abois

Dans les chapitres précédents, nous nous sommes attaché à signaler la double matérialité qui caractérise le théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle. Des répliques prononcées sur une scène aux vers figés sur le papier, ce genre dramatique se révèle un instrument théâtral particulièrement malléable et apte à s'intégrer dans des pratiques collectives de natures diverses. Du jeu à la lecture, de la cérémonie politique à la fête privée, cette formule dramatique fait preuve, pendant quarante ans, d'une grande adéquation à des contextes divers, mais aussi aux goûts des différents auditoires et lectorats qui se configurent au cours de la première moitié du XVI^e siècle. Tel que le théâtre profane et urbain évolue durant cette période, on constate que le genre et les variations qu'il autorise parviennent à s'assurer une certaine longévité. Celle-ci découle tout à la fois du succès d'une formule qui se révèle, à première vue, comme un divertissement comique largement accepté et promu. Néanmoins, le déclin puis la disparition de ce premier théâtre profane interrogent. La vigilance croissante des organes du pouvoir à l'égard de l'imprimé conduit à la mise à l'Index d'une partie de ce corpus à partir de 1559. Cette date, charnière à bien des égards, cristallise ainsi un changement de perception de cette production théâtrale en particulier, mais de façon plus générale, des œuvres de fiction.

C'est pourquoi, en retraçant la réception du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle dans une perspective diachronique, nous proposons d'examiner les fluctuations de l'acceptation de ce genre. En raison des contraintes spécifiques à cet ensemble dramatique, l'étude de sa réception ne peut être appréhendée qu'à partir des traces que nous lèguent les textes imprimés. Cependant, notre démarche privilégiera une approche large, afin de dessiner les contours de cet objet théâtral complexe, des formes et des discours qui s'y font jour. Par-là, nous interrogerons la définition du statut de ce divertissement dramatique, compris dans toutes ses matérialités, en vue d'y

appréhender le caractère éminemment politique que son traitement, inquisitorial, notamment, laisse supposer.

I. Vers une saisie censoriale et inquisitoriale pour le théâtre

Nous avons vu que le contexte de production et de réalisation scénique de ces pièces configurait la nature du théâtre profane et urbain comme divertissement comique. Cette caractéristique, d'abord liée à la représentation scénique, semble naturellement se prolonger une fois les œuvres imprimées. Il paraît néanmoins pertinent d'interroger cette continuité, et en particulier ses implications, quant à la réception de l'œuvre. En effet, à l'aune de la fortune éditoriale singulière de certains des textes que nous avons réunis, la perception de leur statut, en tant que divertissement littéraire, évolue au cours de la première moitié du XVI^e siècle et, à partir de la fin des années 1550, prend un virage radical. De cette façon, la littérature de fiction finit par être l'objet de vives préoccupations en Espagne, ainsi qu'en témoigne l'attention nouvelle que lui prêtent les censeurs et l'Inquisition. Nous reviendrons sur l'inscription de la littérature dramatique dans l'Index de 1559 de Fernando de Valdés en ce qu'elle implique un contrôle nouveau du répertoire théâtral. Ce faisant, il s'agira d'approcher les éventuelles conséquences contraignantes, non seulement sur les œuvres interdites, mais aussi sur le genre que nous étudions.

1.1. Les conditions de la circulation des textes avant 1559

Avant la publication de l'Index de 1559, les textes dramatiques ne circulent pas sans contraintes. Les éditions conservées portent notamment les traces d'une surveillance de l'imprimé, qui se met en place dès le début du siècle.

Comme le rappelle J. Martínez de Bujanda dans son étude des premiers index de l'Inquisition espagnole⁴⁷⁰, la censure préalable à l'impression est instaurée en Europe dès le dernier quart du XV^e siècle. Dans les royaumes d'Espagne, il s'agit d'abord d'une censure d'État, instaurée à partir de 1502 par la Loi pragmatique des Rois Catholiques. Cependant, en 1515, Léon X étend à toute la chrétienté la supervision *a priori* de l'impression, déjà en place dans certaines localités allemandes. La licence d'impression devient alors obligatoire et sa délivrance est assurée par les autorités ecclésiastiques. Comme le souligne J. Martínez de Bujanda, « bien qu'en principe l'Espagne aurait dû être soumise aux dispositions des conciles et des papes, elle a eu une politique indépendante et

⁴⁷⁰ J. MARTINEZ DE BUJANDA, R. DAVIGNON et E. STANEK, *Index des livres interdits : 1551, 1554, 1559*, Sherbrooke, Centre d'études de la Renaissance : Éd. de l'Université de Sherbrooke, 1984, vol. V.

différente de celle de Rome en matière de contrôle de l'imprimerie⁴⁷¹ ». De fait la loi de 1502 charge notamment les institutions civiles et parfois ecclésiastiques de l'examen des textes et de la concession des permissions désormais indispensables à toute impression⁴⁷². Ces dispositions encadrent pendant un demi-siècle la surveillance de l'édition et régulent le commerce des livres.

Pour le corpus que nous étudions, nous conservons peu de traces de cette inspection *a priori* des imprimés. L'absence de documentation des autorisations, associée à l'anonymat de certaines publications, comme pour l'*Auto de Clarindo* ou la *Farsa Rosiela*, tout en n'étant pas encore proscrite ou condamnée, peut conduire à questionner les modalités du contrôle préalable exercé par les censeurs. Par ailleurs, il peut certainement illustrer une forme de permissivité, dont jouissent pendant un temps, les auteurs et les imprimeurs de théâtre. Au cours du siècle, néanmoins, celle-ci paraît se restreindre peu à peu et les années 1550 marquent un tournant radical dans la surveillance de l'écrit.

La Disposition de 1554 sur la licence d'impression interroge les modalités du contrôle préalable de l'écrit en place jusqu'alors et dont l'exercice revenait tout à la fois aux autorités civiles et à l'Inquisition ainsi que le prévoyait le droit ecclésiastique⁴⁷³. À cette date, le Conseil Royal « déplore le fait que la licence ou les permis d'impression aient été accordés à la légère et qu'on ait imprimé des livres inutiles et inconvenants⁴⁷⁴ ». En conséquence, en 1558, l'autorité politique impose un durcissement de la surveillance de l'activité de l'imprimerie et de la circulation des livres. C'est alors qu'est instaurée une censure répressive, c'est-à-dire postérieure à la publication, confiée au Conseil général de l'Inquisition.

Pour l'Inquisition espagnole, la répression des écrits n'est pas nouvelle. Elle surveille frontières, librairies et bibliothèques⁴⁷⁵ et se livre, dès 1521, à des condamnations publiques d'ouvrages, au moyen d'édits ou d'ordonnances « lues au cours de la messe dominicale ou conventuelle et [...] affichées par la suite sur les portes des églises⁴⁷⁶ ». Dès lors, la lecture, la possession ou la vente de ces ouvrages interdits se fait délit. Au-delà des dispositions prises par les autorités politiques et

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁷² Le texte précise que « *las [obras] que fueren apócrifas y supersticiosas, y reprobadas, y cosas vanas y sin provecho, defiendan que no se impriman* ». Nous citons à partir du texte de la « Loi de Rois Catholiques du 8 juillet 1502 établissant la censure littéraire » à partir de la reproduction J. Martínez de Bujanda (*Ibid.*, p. 121-122).

⁴⁷³ En ce sens R. GARCÍA CARCEL et J. BURGOS RINCÓN indiquent dans « Los criterios inquisitoriales en la censura de libros en los siglos XVI y XVII », *Historia Social*, 1992, que « *De 1520 a 1550 según la tesis de licenciatura de Martínez Millán la Inquisition intervino conjuntamente con la jurisdicción real en el otorgamiento de las licencias previas, aunque, de hecho no figure nominalmente.* » p. 97.

⁴⁷⁴ J. MARTINEZ DE BUJANDA, R. DAVIGNON et E. STANEK, *Index des livres interdits*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

religieuses autour de la diffusion des écrits, les fidèles sont eux-mêmes sollicités et engagés à dénoncer aux inquisiteurs tout ouvrage interdit ou suspect⁴⁷⁷.

Mais avant de se porter vers la littérature de fiction, la vigilance et l'interdiction concernent, avant tout, les ouvrages luthériens. À partir de 1530, vient le tour des livres illuminés ou « *dejados* » et ceux contenant des « erreurs contre la foi catholique ou le Saint Siège⁴⁷⁸ ». À partir de 1532 au moins, J. Martínez de Bujanda indique que les registres dans lesquels les livres ou les catégories d'ouvrages interdits sont consignés constituent les prémices des index de l'Inquisition, publiés à partir de 1551⁴⁷⁹ et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle⁴⁸⁰. Cependant, aucune œuvre de fiction en langue vernaculaire n'est mentionnée, ni dans le premier catalogue espagnol des livres interdits de 1551, ni dans celui de 1554, consacré à la censure générale des Bibles. Le premier reproduit et complète, en effet, les interdictions prescrites par l'Index de Louvain de 1550. Il comprend, selon les éditions, jusqu'à cent neuf références « dont la présence dans le catalogue s'explique peut-être par le fait qu'ils avaient déjà été interdits par d'autres autorités ecclésiastiques, universitaires ou civiles⁴⁸¹ » et compte vingt-six condamnations originales. Ce premier catalogue s'attaque surtout aux écrits et traductions bibliques et aux œuvres d'auteurs réformés ainsi qu'à certains textes d'Érasme, de Pedro de Urrea ou de Juan de Valdés.

En général, la littérature de fiction ne paraît pas particulièrement attirer l'attention des censeurs. De fait, à la suite de la publication de 1551, le Conseil général de l'Inquisition indique que seuls les livres suspects « publiés depuis l'année 1519, sans nom d'auteur, ni lieu d'impression, ni d'imprimeur [...] doivent être saisis⁴⁸² ». Néanmoins, en parallèle de la formation de ces « anti-bibliothèques⁴⁸³ » officielles que constituent les Index de 1551 et 1554, certains ouvrages de fiction font l'objet d'interdictions, comme le relève J. Martínez de Bujanda. Il évoque, par exemple, la censure des œuvres de Polydoro Virgilio en 1554 ou, l'année suivante, du *Libro de Caballería Celestial* de Jerónimo de San Pedro.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 47-48 et 51-53. R. GARCÍA CÁRCCEL et J. BURGOS RINCÓN, « Los criterios inquisitoriales en la censura de libros en los siglos XVI y XVII », *op. cit.*, résumant à partir des travaux de V. PINTO CRESPO, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983, les différentes étapes du processus de surveillance du livre imprimé : « *la delación, la interceptación, la calificación y la provisión final* » (p. 98).

⁴⁷⁸ J. MARTÍNEZ DE BUJANDA, R. DAVIGNON et E. STANEK, *Index des livres interdits*, *op. cit.*, p. 47-48.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁸⁰ Dans A. VIAN HERRERO *et al.* (éd.), *Diálogo y censura en el siglo XVI: España y Portugal*, Madrid : Frankfurt am Main, Iberoamericana ; Vervuert, 2016, p. 11, les auteurs définissent l'index comme un « *instrumento de ordenación del libro y de preservación de la ortodoxia, [que] nació en los años cuarenta del siglo XVI. Es una obra colegiada que tiene, a la vez, valor crítico, doctrinal y jurídico, y que instaaura muy pronto su propio régimen sancionador, y es también, en su origen, un producto netamente universitario, o una de las derivaciones del ejercicio de control de la enseñanza y de la predicación que se encomendaba a las facultades de teología y que se amplió después a la vigilancia del impreso* ».

⁴⁸¹ J. MARTÍNEZ DE BUJANDA, R. DAVIGNON et E. STANEK, *Index des livres interdits*, *op. cit.*, p. 134-137.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 75-76.

⁴⁸³ F. GEAL, dans *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du siècle d'or*, Paris, Honoré Champion, 1999, écrit que « La première bibliothèque avec laquelle il faut compter, non seulement dans les pratiques, mais surtout dans les imaginaires de l'époque, c'est l'anti-bibliothèque qu'incarnent les *index* successifs qui ponctuent son histoire. » (p. 57).

1.2. Un changement de paradigme à l'égard du contrôle de la littérature

Au cours du premier XVI^e siècle, la littérature de fiction, en général, et la production théâtrale, en particulier, semblent donc préservées de la censure répressive entreprise par les agents de l'Inquisition. C'est la thèse que défend I. S. Revah lorsqu'il affirme que,

jusqu'à la fin de 1551, la censure inquisitoriale est restée très modérée. Le libre développement de la spiritualité (même érasmiste ou érasmisante) et de la littérature de fiction pouvait difficilement être gêné par les prohibitions que nous avons étudiées. L'Index de 1559 marquera, à ce regard, un changement radical. [...] ⁴⁸⁴.

En effet, hormis une œuvre dramatique, inscrite dans l'Index de 1551, le genre ne paraît pas attirer l'attention de l'Inquisition. Pourtant, nombreux sont les moralistes qui réclament un contrôle plus grand des œuvres de divertissement :

El grito de alarma lanzado desde Lovaina por Juan Luis Vives en 1523 ante la irrefrenable difusión, en su España natal, de libros vanos e inmorales, corrió de boca en boca entre preceptistas y religiosos del siglo XVI, haciendo que las voces de éstos se levantasen al unísono como un eco. Reclamaban un edicto público que prohibiera cierta literatura de entretenimiento [...] ⁴⁸⁵.

À la suite de la publication de la *Censura generalis bibliorum*, cependant, Donatella Gagliardi signale que la « *petición, presentada a la Corona por las Cortes reunidas en Valladolid en 1555 [para desterrar de España los textos de mentiras y vanidades], no surtió el efecto esperado ⁴⁸⁶* ». Pourtant, un véritable changement dans l'appréhension de cette littérature s'instaure et cristallise autour de la publication de l'Index de 1559.

Selon J. M. Alegre Peyron, l'Index de 1554 représentait « *la intransigencia y la evolución hacia la formación de una ideología "ortodoxa" ⁴⁸⁷* ». Le nouveau catalogue constitue un tournant dans la « *configuración del cuerpo de lo ilegible ⁴⁸⁸* ». Il s'organise à la façon des index de Louvain et du Portugal, et regroupe les condamnations par langue. Bien que la majorité des ouvrages condamnés soient écrits en latin (quatre cent trente-et-une références) ⁴⁸⁹, les œuvres en castillan représentent également une part conséquente (cent soixante-quinze), dont la plupart sont des condamnations

⁴⁸⁴ I. S. REVAH, « Un index espagnol inconnu : celui édicté par l'Inquisition de Séville en novembre 1551 », *Studia Philológica, Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, vol. III, Madrid, 1963, p. 146.

⁴⁸⁵ D. GAGLIARDI, « La "Celestina" en el Índice: argumentos de una censura », *Celestinesca*, n° 31, 2007, p. 59.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁸⁷ J. M. ALEGRE PEYRON, « La censura literaria en España en el siglo XVI », *Revue Romane*, vol. 25, n° 2, 1990, p. 429.

⁴⁸⁸ R. GARCÍA CÁRCEL et J. BURGOS RINCÓN, « Los criterios inquisitoriales en la censura de libros en los siglos XVI y XVII », *op. cit.*, p. 99.

⁴⁸⁹ Une analyse des condamnations des œuvres écrites en latin est présentée dans J. MARTINEZ DE BUJANDA, R. DAVIGNON et E. STANEK, *Index des livres interdits, op. cit.*, p. 164-190. Il conclut, pour ce qui concerne les condamnations originales de l'Index de 1559, que « la préoccupation de ses auteurs porte non pas sur les ouvrages exposant la doctrine des réformés, mais sur les dangers de la superstition et d'une spiritualité trop personnelle » (p. 170).

originales (cent quarante-deux). Parmi celles-ci, le catalogue intègre, aux côtés des quatorze œuvres d'Érasme, une liste de dix-neuf condamnations d'œuvres littéraires castillanes et autant d'œuvres italiennes⁴⁹⁰. Si les condamnations d'œuvres castillanes à caractère littéraire sont, somme toute, peu nombreuses, l'attention des censeurs porte principalement sur le genre dramatique, et tout particulièrement sur la forme profane et représentable.

Nous reviendrons plus loin sur les éventuelles raisons qui ont motivé ces condamnations à l'encontre du théâtre d'expression castillane. Cependant, notons, d'abord, que la liste d'interdictions mentionne la *Caballería Celestial*, déjà interdite depuis 1555⁴⁹¹, ainsi qu'une série d'œuvres en prose telles que le *Lazarillo de Tormes* ou le *Diálogo de Mercurio y Carón*, entre autres. Néanmoins, ce sont bien les œuvres dramatiques qui occupent, numériquement, la première place. En effet, comme le signale A. Márquez⁴⁹², au cours de cette première époque, l'activité des censures semble dévoiler une inclination singulière pour le théâtre. Plus précisément, ce sont les œuvres qualifiées de profanes et représentables qui sont les plus nombreuses. Ainsi, l'Index interdit l'ensemble de la *Propalladia* de Torres Naharro⁴⁹³, l'*Amadís de Gaula* de Gil Vicente⁴⁹⁴, l'*Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Encina, la *Comedia Tesorina* de Jaime de Huete et la *Comedia Tidea* de Francisco de las Natas. Parmi les œuvres conservées⁴⁹⁵, la pièce dramatique en prose de Feliciano de Silva, qui inaugure le cycle célestinesque, la *Segunda Comedia de Celestina*, est également interdite, tout comme, dans le champ du théâtre religieux, la *Tragedia Josefina* de Miguel de Carvajal et la *Farsa de la Custodia* de Bartolomé Palau.

En ce que la préoccupation des censeurs ne se limite plus seulement aux écrits d'ordre religieux ou spirituel, dans un sens large, cette liste constitue une étape supérieure dans le processus de

⁴⁹⁰ Dix-neuf références italiennes sont listées : « neuf écrits de spiritualité [...], sept écrits à caractère littéraire ou humaniste [...], une traduction du texte biblique [...], un ouvrage polémique [...] et une satire contre la papauté [...] » (*Ibid.*, p. 204). L'auteur signale également la proximité entre « les censeurs romains et espagnols à l'égard des écrits à caractère littéraire et de leurs auteurs comme Pietro Aretino, Giovanni Boccaccio et Giovanni Battista Geli ».

⁴⁹¹ À propos du parcours éditorial et censorial de l'œuvre voir notamment A. BEGUE et E. HERRAN-ALONSO, « La figure de David dans la prose espagnole du XVI^e siècle : l'exemple du *Libro de Cavallería Celestial* de Jerónimo de Sampedro », dans Elise Boillet, Sonia Cavicchioli et Paul-Alexis Mellet (éd.), *Les figures de David à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015, p. 157-182 et E. HERRAN ALONSO, « Tras las huellas de una obra prohibida: El Libro de Cavallería Celestial de Jerónimo de Sampedro », dans *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. 2, p. 1029-1044 (en ligne : https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_007.pdf ; consulté le 3 mai 2022).

⁴⁹² A. MÁRQUEZ, « La censura inquisitorial del teatro renacentista (1514-1551) », dans J. Pérez Villanueva (éd.), *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, Siglo XXI, 1980, p. 593-604.

⁴⁹³ Dans la liste figure la *Propalladia* associée au nom de Bartolomé de Torres Naharro, mais sont également désignées dans des items distincts la *Comedia Aquilana* et la *Comedia Jacinta* (celle-ci sans nom d'auteur).

⁴⁹⁴ Il s'agit d'une condamnation originale. Par ailleurs, la section portugaise de l'Index condamne également, en reprenant la liste de l'Index portugais de 1551, sept de ses œuvres dramatiques : *O auto de Dom Duardos*, *O Auto de Lusitania*, *O Auto de Pedreanes*, *O Auto do Jubileu de Amores*, *O auto da Aderencia do Paço*, *O auto da Vida do Paço* et *O auto dos Phisicos*.

⁴⁹⁵ Quatre œuvres ont aujourd'hui disparu, il s'agit de la *Glosa* de Baltasar Díaz, de la *Peregrinación de Hierusalem* de Pedro Urrea et de deux ouvrages dramatiques anonymes : la *Farsa de dos enamorados* et *Acaecimiento o comedia Orfea*.

contrôle des idées, tel qu'il s'est développé tout au long de la première moitié du XVI^e siècle. M. García-Bermejo Giner indique que la préoccupation de l'Inquisition pour le maintien de l'orthodoxie ne repose pas uniquement sur une vigilance théologique ou intellectuelle. Elle revêt aussi, écrit-il, « *una faceta moral práctica* » qui s'accommodait peu et mal aux modèles représentés dans le répertoire dramatique notamment⁴⁹⁶. Ainsi, la censure des œuvres relevant de la littérature profane, dont on considère alors que « *en ellas aparecían errores contra la fe o el dogma, y [...] se criticaban las instituciones de la Iglesia, las prácticas religiosas y a los eclesiásticos o religiosos* »⁴⁹⁷ marque un changement de paradigme. Pour M. J. Vega Ramos cette évolution impliquerait « *el reconocimiento explícito de la relevancia de las ficciones para la vida religiosa y política europea, y evidencia que las proposiciones suspectas lo son tanto en el ámbito doctrinal cuanto en el espacio imaginario de la invención literaria* »⁴⁹⁸. Cette évolution marque une forme de point d'acmé⁴⁹⁹ au climat d'inquiétude grandissante qui anime les autorités inquisitoriales et politiques et se diffuse dans la société.

1.2.1. *De l'intérêt politico-religieux du contrôle de la littérature de fiction en Espagne*

Si les premières listes de livres interdits voient le jour dès 1523 dans différentes villes d'Europe et se développent à Paris (dès 1544⁵⁰⁰), Louvain (dès 1546⁵⁰¹), Venise⁵⁰², ou Lisbonne⁵⁰³, si l'intensification du contrôle de l'écrit que nous avons signalée en Espagne s'inscrit dans un mouvement européen, ce changement coïncide également avec un resserrement idéologique caractéristique de l'Espagne. En effet, il incarne cette « réaction simple, massive, dynamique et déséquilibrante de refus total, schématique, donc distordant et perturbateur, de refus panique » dont parle P. Chaunu, telle qu'elle se met en place « face au phénomène nouveau [...] de la Réforme de l'Église »⁵⁰⁴.

⁴⁹⁶ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega », dans E. Fosalba et M. J. Vega Ramos, *Textos castigados: la censura literaria en el siglo de oro*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 24-25.

⁴⁹⁷ J. M. ALEGRE PEYRON, « La censura literaria en España en el siglo XVI », *op. cit.*, p. 431.

⁴⁹⁸ M. J. VEGA, « Los pecados del lector. Delectación morosa y lecturas culpables en la teología moral del siglo XVI », dans E. Fosalba et M. J. Vega Ramos (éd.), *Textos castigados: la censura literaria en el siglo de oro*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁹⁹ Notons cependant que cette évolution n'est pas aussi radicale que certains le souhaitent, comme l'indique D. Gagliardi pour qui « *los inquisidores, dando prueba de notable permisividad, más bien hicieron oídos sordos a cuantos invocaban una rigurosa criba de la literatura profana.* » Et la critique d'ajouter que « *[e]l índice de Valdés de 1559 no prestó acogida a las inquietudes señaladas, limitándose a prohibir las obras ofensivas para con la religión y la iglesia, sin poner "estorbo alguno a los libros de caballerías [...] ni a poesía lírica secular de cualquier tipo".* » D. GAGLIARDI, « La "Celestina" en el Índice », *op. cit.*, p. 60.

⁵⁰⁰ L'Index des œuvres condamnées par les théologiens de la Sorbonne servit par la suite de modèle aux catalogues ultérieurs de 1545, 1547, 1549, 1551 et 1556, qui le complétèrent.

⁵⁰¹ Les Index suivants sont publiés en 1550 et 1556.

⁵⁰² Le premier Index remonte à 1549, le suivant date de 1554.

⁵⁰³ Le Portugal promulgue ses Index en 1551 et 1561.

⁵⁰⁴ CHAUNU PIERRE, *L'Espagne de Charles Quint. Tome 1*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973, p. 38.

Si l'Espagne des refus se cristallise tout particulièrement à la fin du règne de Charles Quint et durant les premières années de Philippe II, elle est l'aboutissement d'un processus long qui se joue à plusieurs niveaux. P. Chaunu montre, avec A. Sicroff⁵⁰⁵, comment l'adoption et la généralisation des statuts de « pureté de sang » constituent un tournant où « la société espagnole bascule tout entière » et se fractionne « en une infinité de corps repliés, dans une forme pernicieuse de méfiance qui implique le refus de la communication⁵⁰⁶ ». Ce mouvement trouve son origine dans des événements lointains. Cette « fermeture par l'intérieur de l'Espagne, son cloisonnement, son refus⁵⁰⁷ » se configurent sur plusieurs plans. En effet, le débordement du contrôle littéraire vers les textes de divertissement s'inscrit aussi dans ce mouvement de « refus panique [...] systématique et appliqué de toute Réforme⁵⁰⁸ ». Il apparaît notamment après un temps de

tentation si forte, au niveau d'une toute petite élite, devant les courants les plus profonds et les plus authentiques d'une grande Réforme de l'Église qui s'accompagnerait nécessairement d'une modernisation des structures de la pensée⁵⁰⁹.

La surveillance de la littérature et son institutionnalisation répondent pleinement à des enjeux politiques. Si, comme l'affirme J. Martínez Millán : « *la complejidad y eficacia del sistema de censura era fiel baremo donde se reflejaba la madurez de organización del Estado*⁵¹⁰ », F. Géral souligne que :

[...] l'imprimerie procure à l'écrit des moyens sans précédent. Par ses facultés de multiplication, par la multiplicité d'ouvrages qu'elle implique [...] elle constitue un contre-pouvoir redoutable ; mais devient simultanément un outil primordial de gouvernement, aussi bien en termes de propagande que d'un point de vue technique [...] entraînant la systématisation d'une vigilante politique de contrôle destinée à conjurer les menaces dont le livre est le véhicule potentiel⁵¹¹.

En outre, l'analyse menée par Ó. Pereira Zalo⁵¹² à propos du champ littéraire dans lequel s'inscrit le *Lazarillo de Tormes*, expose bien la dépendance des sphères du pouvoir vis-à-vis de la création

⁵⁰⁵ A. A. SICROFF, *Les controverses des statuts de pureté de sang en Espagne du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1960.

⁵⁰⁶ CHAUNU PIERRE, *L'Espagne de Charles Quint. Tome 2*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973, p. 518.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 467.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 465.

⁵⁰⁹ *Ibid.* .

⁵¹⁰ J. MARTÍNEZ MILLÁN, « En torno al nacimiento de la Inquisición medieval a través de la censura de libros en los reinos de Castilla y Aragón (1232-1480) », dans *Hispania*, CXXXIV, 1980, p. 6, cité dans F. GÉRAL, « Pages arrachées du livre de Satan... Quelques réflexions sur le combat des bibliophobes et des bibliophiles dans l'Espagne du XVI^e siècle », *Histoire et civilisation du livre*, 6, 2010, p. 217.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 217-218.

⁵¹² Ó. PEREIRA ZALO, « *La vida de Lazarillo de Tormes: Publicity and Fictionality* », dans R. Coll-Tellechea et S. McDaniel, *The Lazarillo Phenomenon. Essays on the Adventures of a Classic Text*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2010, p. 21-47.

littéraire. Ces travaux, que prolongent ceux de R. Coll-Tellechea⁵¹³, reviennent sur le processus de configuration du champ politique. Elle passerait par l'instrumentalisation et la supervision des formes de représentation, en particulier de la littérature. Cette analyse résonne avec les propos de M. J. Vega lorsqu'elle affirme que

[L]a censura de libros en el siglo XVI habría de entenderse, in primis, como una forma de limitar y eliminar el disenso, como un instrumento de control social y de creación de convicciones, y como un medio de acceder a las conciencias de los individuos a través de la intervención en la textualidad⁵¹⁴.

Du reste, partant des censures classiques du théâtre que rappelle M. Wilson⁵¹⁵, l'intérêt des censeurs du XVI^e siècle pour le genre théâtral se justifie, selon A. Márquez, par son importance sociale :

Teólogos y moralistas eran ciertamente los censores que confeccionaron los Índices inquisitoriales (Arias Montano, Juan de Mariana, Juan de Pineda etc.), y en cuanto a la importancia del teatro, a mediados del siglo, ésta no podía ser escasa, dado que la mayoría del pueblo no sabía leer, y es al pueblo a quienes los moralistas y teólogos le tienen un pánico cerval, como consta por todos los documentos de la época⁵¹⁶.

1.2.2. De la censure diffuse à la lecture coupable

Si, comme nous l'avons vu, les modalités du contrôle évoluent et se rigidifient au cours du premier XVI^e siècle, R. Coll-Tellechea souligne que « *la actuación de la censura sobre el campo literario no puede reducirse a la intervención directa del Estado [...] ni de la Iglesia⁵¹⁷* ». En effet, comme l'indique l'introduction de *Diálogo y censura en el siglo XVI* :

[s]on muchos los instrumentos de control de la textualidad y del impreso en la primera era de la imprenta. Los índices de libros prohibidos no son, ciertamente, ni el único ni el más sutil, pero sí el más exhaustivo y visible, por su inmediato efecto y su poder regulador⁵¹⁸.

Ainsi, parallèlement à la double intervention sur le texte, la censure s'exerce encore à différents niveaux et selon différentes modalités. M. J. Vega, rappelle d'ailleurs, qu'au cours du XVI^e siècle,

el control del libro y la lectura se ejerce de forma fuerte, penal e institucional, con instrumentos legales de coerción, que lograron modificar de forma perdurable la conducta de los lectores y de los autores, de

⁵¹³ R. COLL-TELLECHEA, « Los límites de la representación: picaresca, censura e historia », *Studia Aurea*, vol. 9, 22 décembre 2015, p. 147.

⁵¹⁴ M. J. VEGA RAMOS, « Leer no es de cristianos: lectura, culpa y miedo en el siglo XVI », dans M. J. Vega Ramos et I. Nakládalová (éd.), *Lectura y culpa en el siglo XVI*, Barcelone, Studia Aurea Monográfica, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 10.

⁵¹⁵ M. WILSON, *Spanish drama of the Golden Age*, Oxford, Pergamon Press, 1969, p. 26.

⁵¹⁶ A. MÁRQUEZ, *Literatura e inquisición en España*, *op. cit.*, p. 200.

⁵¹⁷ R. COLL-TELLECHEA, « Los límites de la representación », *op. cit.*, p. 158.

⁵¹⁸ A. VIAN HERRERO *et al.* (éd.), *Diálogo y censura en el siglo XVI*, *op. cit.*, p. 11.

*impresores y libreros y de quienes poseían libros por razones profesionales, como los juristas, los profesores o los médicos*⁵¹⁹.

La critique montre dans différents travaux que ce contrôle va de pair avec la mise en place de ce qu'elle désigne comme des formes diffuses de censure, « *que no se fundan en la prohibición o en la actuación penal sobre el libro, y que carecen, en consecuencia, de un aparato jurídico de sanción* ». En effet, celles-ci s'exercent

*mediante instrumentos de consenso, de regulación de la conducta y de creación de convicciones y actitudes; operan con categorías morales más que legales; no convierten la lectura en una actividad ilícita, pero sí en una actividad culpable; propician el recelo y la sospecha ante la textualidad y sus peligros, y suelen ocuparse especialmente de aquellos textos de ficción que, sin ser objeto de prohibición fuerte, son considerados desaconsejables o peligrosos*⁵²⁰.

Cette inquiétude ou ce refus à l'égard de la production littéraire ne se limite pas seulement à la supervision de la création et de la diffusion des œuvres, mais passe également par la configuration d'un statut nouveau, adossé à la lecture. En tant qu'activité coupable, elle conduirait alors au vice et au péché de la « *morosa delectatio* ⁵²¹ ». M. J. Vega Ramos mentionne comment cette question fait son entrée au cours du XVI^e siècle dans les traités de théologie morale. Concomitamment au développement et à la généralisation de l'imprimerie, les moralistes tendent alors à pointer « *[la] influencia [de la lectura] en el pensamiento y la imaginación y, por ende, su importancia para el escrutinio de las conciencias*⁵²². » En ce sens, les témoignages que compile A. Márquez dans la section consacrée à la « *inquisición inmanente* » illustrent justement le développement de ce phénomène en Espagne, de même que, selon R. Coll Tellecha, les condamnations à l'égard de la littérature de divertissement émises par des moralistes tels que Juan Luis Vives, Alejo Venegas ou Zurita « *sobre la base de la aparente confusión que los libros de entretenimiento causaban y podían causar en sus lectores, incapaces, al decir de los moralistas, de discernir las diferencias entre verdad y verosimilitud*⁵²³ ».

Ainsi, au cours du premier XVI^e siècle, la vigilance à l'égard de l'imprimé et du théâtre va s'accroissant. Les organes étatiques et religieux se saisissent de la production écrite. Si la censure se

⁵¹⁹ M. J. VEGA RAMOS, « Los pecados del lector. Delectación morosa y lecturas culpables en la teología moral del siglo XVI », *op. cit.*, p. 222.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 222-223.

⁵²¹ À ce propos, M. J. Vega Ramos rappelle que « *para juzgar cabalmente el alcance de los males de la imaginación, que no sólo es pecado mortal la transgresión efectiva de un precepto, sino también el propósito o el deseo deliberado de hacerlo, y que lo es igualmente el placer que procura la sola voluntad de transgresión, incluso en ausencia de deseo y de propósito efectivo. No es menos grave un pecado porque se ejecute en un espacio imaginario, o en una dimensión (digamos) ficticia de la conciencia de sí.* », *Ibid.*, p. 207.

⁵²² *Ibid.*, p. 206. Elle ajoute également que dans la plupart des traités espagnols de la fin du XVI^e et du début de XVII^e, « *la lectura de la ficción sentimental y de la lírica amorosa aparece como una de las causas capitales de la delectatio.* » (p. 207).

⁵²³ « *la demanda de obras de entretenimiento no pasaba desapercibida para los guardianes de la moral que registraron una y otra vez su oposición y pidieron que la Inquisición interviniera en el asunto* » R. COLL-TELLECHEA, « Los límites de la representación », *op. cit.*, p. 158.

manifeste d'abord par un contrôle a priori, ce n'est que plus tard qu'elle s'applique à des textes déjà imprimés. De cette seconde modalité, la littérature de divertissement paraît initialement épargnée. Néanmoins, nous avons vu que les moyens déployés par les institutions de surveillance vont de pair avec la mise en place d'un phénomène de censure diffuse qui sert tout à la fois le contrôle des idées et des esprits. Ainsi, l'évolution de l'appréhension du genre dramatique s'inscrit dans le climat d'inquiétude grandissante qui traverse le XVI^e siècle. Il s'exprime à la fois par les listes d'ouvrages interdits, qui s'avèrent être la face la plus visible des mesures de censure, mais aussi de façon plus diffuse. En effet, pour ce qui concerne le théâtre profane et urbain, la méfiance et l'hostilité à l'égard des dangers de la *Propalladia*, par exemple, semblent poindre au moins à partir des années 1557-1558. En effet, les archives du procès inquisitorial de Cuenca contre Esteban Jamete peuvent nous guider en ce sens. Comme le rappelle J. M. de Bujanda, au cours du procès, le sculpteur français fit plusieurs fois allusion, aux côtés d'ouvrages qu'il attribue à Clément Marot et à Luther⁵²⁴, « à Torres Naharro et à sa *Propaladia* comme étant la source de plusieurs de ses propos anticléricaux et hérétiques [et] va même jusqu'à affirmer qu'il pensait que la *Propaladia* était un livre interdit⁵²⁵. » En ce sens, l'inscription de la compilation dramatique de Torres Naharro notamment, dans l'Index de 1559, constitue bien à la fois un jalon supplémentaire dans le contrôle et aussi une forme d'aboutissement à ce mouvement d'opposition au genre dramatique.

Tel que nous le voyons, cette formule dramatique et littéraire suscite une attention particulière des institutions chargées de la surveillance de l'écrit. Dès lors, cette vigilance et les mesures prises à l'encontre de certaines œuvres témoignent de l'évolution de son appréhension d'une part et, de l'autre, d'une reconnaissance *a posteriori* du caractère dangereux et ainsi éminemment politique de certaines œuvres de cette production. Ainsi, il convient désormais de pénétrer les reproches qu'on lui adresse.

II. Le bon grain et l'ivraie

Les raisons de l'interdiction des ouvrages ne sont pas toujours claires et d'aucuns ne manquent de relever ce qui émerge comme des incohérences dans les listes inquisitoriales. En ce sens, R. García Cárcel et J. Burgos Rincón présentent une série de remarques et de questions qui interrogent la logique des critères d'interdiction :

⁵²⁴ B. de TORRES NAHARRO, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Philadelphia, 1943, vol. 1, p. 66.

⁵²⁵ J. MARTINEZ DE BUJANDA, R. DAVIGNON et E. STANEK, *Index des livres interdits, op. cit.*, p. 206.

La *Celestina* no fue prohibida en el siglo XVI, se expurgarán unas cincuenta líneas en 1632 y se acaba prohibiendo en el último Índice de 1790, pese a que no se había publicado desde 1633 y no se volverá a publicar hasta 1822. ¿Por qué la novela de caballerías no tuvo problemas? ¿Por qué la novela picaresca tuvo muy pocos: solo el *Lazarillo* y el *Marcos Obregón* fueron expurgados? ¿Por qué el teatro en el siglo XVI fue tan implacablemente perseguido, en particular Torres Naharro, y no en el XVII, salvo algunas muestras puntuales de Guevara, Tirso o Calderón⁵²⁶?

Ces nombreuses interrogations reposent, d'un côté, sur les incohérences supposées que l'on voit poindre à la lecture des listes des œuvres censurées. De l'autre, le flou qui entoure les motifs de l'inscription est également dû à l'absence de documentation encadrant les titres proscrits. Dans l'Index de 1584 de Quiroga sont présentées les quatorze règles générales et l'ouvrage est accompagné du *Dictamen acerca de la prohibición de obras literarias por el Santo Oficio*. Or, dans les premiers catalogues, la situation est différente et les reproches faits aux œuvres ne sont pas directement exposés. En ce sens, il peut s'avérer utile de recourir à une documentation périphérique et indirecte afin de déceler les modalités et la teneur du contrôle idéologique⁵²⁷.

Pour entreprendre ce travail d'identification des motivations possibles à la mise à l'Index du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle, nous suivrons notamment les travaux de M. García-Bermejo Giner. Il y offre, sur ces sujets, une actualisation féconde de ceux menés avant lui, par J. P. Crawford⁵²⁸, J. E. Gillet⁵²⁹, A. Márquez⁵³⁰ ou J. M. de Bujanda⁵³¹, entre autres. Son projet est d'évaluer ce qui, nécessairement, apparaît comme de « *frágiles hipótesis sobre el porqué exacto de la actuación censoria inquisitorial*⁵³² » dont parle M. Vitse à propos de la censure du théâtre religieux inscrit dans l'*Index librorum prohibitorum*. Par ailleurs, nous nous appuyons également sur les apports de M. Á. Pérez Priego⁵³³ et de J. Vélez-Sainz⁵³⁴ pour l'œuvre de Torres Naharro. À travers l'analyse de

⁵²⁶ R. GARCÍA CÁRCEL et J. BURGOS RINCÓN, « Los criterios inquisitoriales en la censura de libros en los siglos XVI y XVII », *op. cit.*, p. 98.

⁵²⁷ C'est ce que rappelle M. García-Bermejo Giner : « *Juntos a [las] formas más explícitas y directas de intervención, de control ideológico, se encuentran otras menos cuantificables, menos precisamente delimitadas, de igual o superior influencia, por indirectas que fueran y de alcance impreciso pero omnipresentes y reiteradas. Me refiero a las prohibiciones y execraciones de carácter moral contra ciertos comportamientos o profesiones que periódicamente se reiteran a la población por los más diversos canales, desde los simple pliegos poéticos a los tratados de confesores, pasando por los sermones explicativos de los índices o la literatura edificante en sus diversas formas.* », « Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega », dans E. Fosalba et M. J. Vega, *Textos castigados: la censura literaria en el siglo de oro*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 21.

⁵²⁸ J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, *op. cit.*

⁵²⁹ J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro, Tome 3*, *op. cit.*

⁵³⁰ A. MÁRQUEZ, *Literatura e inquisición en España*, *op. cit.* et A. MÁRQUEZ, « La censura inquisitorial del teatro renacentista (1514-1551) », *op. cit.*

⁵³¹ J. MARTÍNEZ DE BUJANDA, R. DAVIGNON et E. STANEK, *Index des livres interdits*, *op. cit.*, et J. MARTÍNEZ DE BUJANDA, « Literatura e Inquisición en el siglo XVI » dans J. PÉREZ VILLANUEVA, *La Inquisición española : Nueva visión, nuevos, op. cit.*, 579-592.

⁵³² M. VITSE, « El teatro religioso del Quinientos », *op. cit.*, p. 99.

⁵³³ M. Á. PÉREZ PRIEGO, « Publicación y censura de la *Propalladia* », *Revista de estudios extremeños*, vol. 74, n° 1, Centro de Estudios Extremeños, 2018, p. 145-160 et M. Á. PÉREZ PRIEGO, « Las variantes textuales en la *Propaladia* de 1573 », dans J. Vélez Sáinz (éd.), *Bartolomé de Torres Naharro: un extremeño en el Renacimiento europeo*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2018, pp. 77-93.

⁵³⁴ B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, *op. cit.* ; J. VÉLEZ-SAINZ, « Un teatro "castigado": las ediciones censuradas de la "Comedia Aquilana" de Bartolomé de Torres Naharro », *Criticón*, n° 126, 2016, p. 79-96.

la révision du texte de la *Propalladia*, entreprise par J. López de Velasco et publiée par Pierres Cosin en 1573, ces travaux ont conduit à identifier une partie de la matière sensible qui fut jugée bonne à proscrire quinze années après l'interdiction originale de l'ouvrage de Torres Naharro. Cette réédition du théâtre naharresque, aux côtés du *Lazarillo de Tormes* et du *cancionero* de Cristóbal de Castillejo, constitua, dès lors, la seule édition en circulation. Elle est aussi celle dont on conserve le plus grand nombre d'exemplaires et se présente comme un texte « *reformado y limpiado de todo lo que pareció ser de inconveniente* », ainsi que l'affirme le censeur dans son introduction à l'ouvrage.

L'analyse comparative des versions de la *Propalladia* justifie d'observer que le censeur « *nos devolvió un texto profundamente alterado y manipulado, nada auténtico ni verdadero, hábilmente destruido en su riqueza y variedad literaria y en sus ideas más modernas y avanzadas* », selon les termes de M. Á. Pérez Priego. Nous reviendrons sur certaines des altérations et des suppressions que le censeur appliqua au texte original, plus d'un demi-siècle après sa publication originale. Ces modifications rendent selon nous tangibles les probables points de crispation au lendemain du Concile de Trente et peuvent permettre d'approcher les raisons de la mise à l'Index de l'œuvre.

Avant tout, au regard des pièces censurées en 1559 et de l'analyse particulière qu'il fait de chacune d'entre elles, il semble raisonnable d'avancer avec M. García-Bermejo Giner que

*se puede comprender la doble motivación que tiene la inquisición española para proceder contra el teatro renacentista: las faltas contra el decoro en el tratamiento de la materia religiosa y, en menor medida, contra la honestidad por exhibición impúdica en cuestiones amorosas*⁵³⁵.

Il paraît en effet que la condamnation des pièces profanes que nous étudions porte, avant tout, sur la présence de références irrévérencieuses à l'égard de la religion. Le critique relève, avec J. Vélez-Sainz⁵³⁶ notamment, que la révision de la *Propalladia* porte particulièrement sur l'expression de la thématique religieuse. En outre, comme le rappelle M. Á. Pérez Priego, nous savons à partir des archives du procès d'E. Jamete que :

*Uno de los testigos, Giraldo de Holanda, le acusa de poseer un libro en romance, titulado Propaladia, con muchas maneras de coplas, en una de las cuales se dice "Roma es un gran jardín adonde blasfeman y reniegan por un quatrín", y "se halla en cada rincón una descomunió", y se nombra a "un puto viejo" referido al papa, y otras palabras injuriosas; y en otra copla se decía "Judas que das jubeleo penitentes genimundo tú serás según que veo condenatus in profundo", que también se refería al papa. En otro momento se alude a que en ciertas preguntas y respuestas trata de la Trinidad*⁵³⁷.

⁵³⁵ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega », *op. cit.*, p. 29.

⁵³⁶ J. VÉLEZ-SAINZ, « Un teatro "castigado" », *op. cit.*

⁵³⁷ M. Á. PÉREZ PRIEGO, « Publicación y censura de la *Propalladia* », *op. cit.*, p. 150.

Toutefois, le critique montre que les passages évoqués « [con] bastante confusión y malicia » par ce témoignage correspondent surtout à l'œuvre lyrique de Torres Naharro (le *Capítulo III*, la *Sátira*⁵³⁸ et la *Canción V*) ou bien à son théâtre religieux, c'est-à-dire au *Diálogo del Nacimiento*. En ce sens, le texte de la *Propalladia* par J. López de Velasco élimine de la compilation le *Capítulo III*, la *Sátira* et la *Canción V* aux côtés de dix autres poèmes⁵³⁹ ainsi que le *Diálogo del Nacimiento* et son *Adición*. Si comme le rappelle M. Vitse, J. E. Gillet attribue la suppression de la pièce « *al lado licencioso del Introito de la primera y a las pullas "burlescorreligiosas" de la segunda*⁵⁴⁰ », pour l'hispaniste français :

*es probable que también condujera a esta exclusión la crítica que el protagonista serio de estas obritas hace de las transgresiones anticristianas de la alta jerarquía eclesiástica, así como ciertos aspectos teológicos, no tanto en sí mismos, sino por el lamentable efecto que tuvieron en algunos lectores [...]*⁵⁴¹.

Néanmoins, dans les pièces profanes qui constituent, à la fois la plus grande part d'œuvres dramatiques censurées et le pan majoritaire de la production de Torres Naharro, où se situent ces offenses « *contra el decoro religioso* » dont parle M. García-Bermejo Giner ?

2.1. La censure des irrévérences religieuses

Dans les œuvres proscrites, elle pourrait se matérialiser aux yeux des censeurs par le traitement parodique ou satirique du dogme ou des Écritures. Ainsi, les différents travaux critiques sur la question relèvent, d'une part, le recours à des intertextualités religieuses parodiques. Il peut s'agir par exemple de la reprise de l'Office Divin par le personnage de fray Vegeçio dans la *Comedia Tesorina*⁵⁴² ou bien de la parodie de *l'Ave Maria* dans la première intervention de la vieille entremetteuse Beroe de la *Comedia Tidea*⁵⁴³. En outre, dans l'ultime *jornada* de la *Comedia Himenea*, la confession du personnage de Febea face à son frère le Marquis, résolu à lui donner la mort, peut

⁵³⁸ Dans ces deux premiers textes, Torres Naharro développe une satire contre Rome étudiée par J. MONTERO et F. J. ESCOBAR, « La sátira antirromana en la obra poética de Bartolomé de Torres Naharro », dans J. Gómez-Montero et F. Gernert, *Nápoles ~ Roma 1504: cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica*, Salamanque, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005, p. 387-398 : « El *Capítulo III* [...] se centra completamente en Roma, y desarrolla una visión de la ciudad formulada sobre la base de la experiencia personal. Por contraste, en la *Sátira* el tratamiento del tema romano está determinado por un enfoque más abstracto de tipo moral. » (p. 390-391).

⁵³⁹ À propos de la suppression de ceux-ci, M. Á. PÉREZ PRIEGO dans « Publicación y censura de la *Propalladia* », *op. cit.*, p. 154, indique la préoccupation dévotionnelle du censeur qui « *suprime completo el grupo de poemas religiosos, constituido por la Contemplación al Crucifijo, la Exclamatio de Nuestra Señora Contra los Iudíos, y las composiciones Al hierro de la lanza y A la Verónica. Son poemas más propios de una religiosidad intimista y contemplativa, propia de los movimientos espirituales de fines de s. XV y comienzos del XVI, pero alejados del culto y las devociones tridentinas.* » À propos de ces variations, voir également M. Á. PÉREZ PRIEGO, « Las variantes textuales en la *Propaladia* de 1573 », dans *Bartolomé de Torres Naharro: un extremeño en el Renacimiento europeo*, ed. J. VÉLEZ-SAINZ, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2018, p. 77-93.

⁵⁴⁰ M. VITSE, « El teatro religioso del Quinientos », *op. cit.*, p. 99.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Tesorina*, v. 619-675.

⁵⁴³ *Tidea*, v. 552-565.

être analysée d'une manière analogue. En effet, Febea subvertit le sacrement religieux pour se livrer à la confession de sa passion pour Himeneo. Si le Marquis objecte que « *No es essa la confissión / que vuestra alma ha menester*⁵⁴⁴ », J. López de Velasco supprime l'ensemble du passage. De la même façon, au terme de la dernière journée de la *Comedia Soldadesca*, le dramaturge met également en scène « *una parodia de la consagración y comunión*⁵⁴⁵ » à travers les personnages de Canavario et Barrabás, bien décidés à joyeusement s'enivrer. Comme l'indique J. E. Gillet, « *the pursuit of everything that could be construed as touching dogma, or the Scriptures, was as petty as it was zealous*⁵⁴⁶. » Ainsi, le critique ajoute que la tâche du correcteur s'est particulièrement concentrée sur les expressions blasphématoires :

*No oath is forgiven: every Voto a Dios is turned into O gran Dios, si plazę a Dios, y sabe Dios, guarde os Dios, juriaños, voto a tal or, at least, into the dissimilated pardiez; references to the Father, the Son or the Holy Ghost, to the Virgin, the Church, the saints and martyrs, the Pope, the Mass, the frailes, even the Cruzada, are carefully sterilized*⁵⁴⁷.

En outre, ce qui s'avère inconvenant à l'égard de l'Église et de la foi peut également se nicher dans la critique ou la satire anticléricale, également très présentes dans les œuvres interdites. En effet, on les retrouve tout particulièrement à travers le traitement éminemment comique réservé aux personnages religieux tels que fray Vegeçio dans la *Comedia Tesorina* ou fray Teodoro dans la *Comedia Serafina*. À propos du premier, M. García-Bermejo Giner relève à propos de sa caractérisation que :

*[...] la combinación de un personaje sospechosamente ceceante —aunque le falten otros atributos lingüísticos del morisco, en cuanto personaje teatro [...]— con una actitud tan separada de lo espiritual y la reducción del rezo del oficio divino [...] a una simple recitación, abreviada para no emplear demasiado tiempo en ella, explicaría la inclusión en el índice de la Thesorina, dada su manifiesta irreverencia*⁵⁴⁸.

Quant au second, notons que l'*ermitaño* Teodoro est désigné dans la première *jornada* par le valet Lenicio comme l'incarnation parfaite des « *estos putos de padres*⁵⁴⁹ » qu'il critique avec la plus grande véhémence. En effet, au-delà de l'accusation conventionnelle contre l'hypocrisie des ermites que « *Véndense por inocentes* », le valet les taxe, dans sa diatribe, d'être « *pestilencia donde llegan, / sanidad do son absentes, / disimuladas serpientes, / sacos llenos de placeres / salvación de las mujeres, / mal francés entre las*

⁵⁴⁴ *Himenea*, v. 1532-1533.

⁵⁴⁵ M. Á. PÉREZ PRIEGO, « Publicación y censura de la *Propalladia* », *op. cit.*, p. 155.

⁵⁴⁶ J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Narbarro*, Menasha, Wis., Printed by George Banta publishing company, 1943, vol. 1/4, p. 70.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega », *op. cit.*, p. 36-37.

⁵⁴⁹ *Serafina*, v. 410.

*gentes*⁵⁵⁰ ». Le passage est supprimé dans l'édition de 1573. M. Á. Pérez Priego remarque également que dans la *Comedia Soldadesca*, les références au passé religieux du personnage de Liaño, à la fois son évocation dans l'*argumento* et au cœur de la pièce, sont supprimées dans sa version *castigada*. En effet, Liaño apparaît pour la première fois dans la deuxième *jornada* sous les traits d'un *fraile* qui renonce à l'habit – désigné non sans mépris tantôt comme « *famolario*⁵⁵¹ », tantôt comme « *haldas de panadera*⁵⁵² » – pour les armes. Dans la *Propalladia*, la satire anticléricale se traduit souvent par un discours critique qui associe Rome et le Pape⁵⁵³. Ainsi, dans la cinquième *jornada* de la *Comedia Jacinta*, lorsque Precioso énonce que « *La corte tiene fatiga, / y el Papa s'está a sus vicios*⁵⁵⁴ », le correcteur substitue par exemple à la référence à la cour « *el pobre* » et au Pape « *el rico* ». De la même façon, comme le relève M. Á. Pérez Priego, le correcteur supprime la référence au Pape dans la réplique de Jusquino à la fin de la deuxième *jornada* de la *Comedia Calamita* : « *no temo cosa ninguna. / Sé que el Papa, voto a Dios, / no está tan rico con dos / como Jusquino con una*⁵⁵⁵ ».

Parmi les possibles causes de censure, figure également la présence d'éléments relatifs « *al mundo de la magia, la necromancia y la astrología* ». Dans ses études de l'édition expurgée de la *Propalladia*, J. Vélez-Sainz revient sur l'intérêt grandissant des censeurs pour « *las derivaciones populares pseudocientíficas de la quiromancia, la piromancia, la onomancia, la adivinación, etc.*⁵⁵⁶ ». Il rappelle ainsi, avec J. Martínez de Bujanda, que dans le *Librorum prohibitorum Cathalogus* de Fernando de Valdés, apparaît « *en la entrada 595 [...] una condena de los "libros de nigromancia o para hazer cercos y invocaciones de demonios"*⁵⁵⁷ ». Si le critique montre que dans le théâtre du premier XVI^e siècle, cette matière est utilisée à des fins érotiques, théologiques ou critiques⁵⁵⁸, chez Torres Naharro, « *las referencias a la Astrología [...] en su mayor parte se refieren al aspecto natural de la ciencia y la unen principalmente con la tradición popular y folclórica e, incluso, con usos de magia rural*⁵⁵⁹ ». On retrouve ces éléments spécialement dans la *Comedia Jacinta*, où le personnage de Pagano prodigue ses conseils pour préparer une potion magique. Dans

⁵⁵⁰ *Seraphina*, v. 417-424.

⁵⁵¹ *Soldadesca*, v. 627. Une analyse du terme est présentée dans J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Tome 3, *op. cit.*, p. 423-424, note au vers 169. Il montre la proximité avec *fandulario* que Covarrubias explique « *as quasi faldularios, de falda, las ropas que desproporcionadamente cuelgan al suelo.* ».

⁵⁵² *Soldadesca*, v. 675.

⁵⁵³ C'est le cas non seulement dans la *Comedia Tinellaria* et la *Comedia Jacinta*, mais également dans sa production lyrique.

⁵⁵⁴ *Jacinta*, v. 1049-1050.

⁵⁵⁵ *Calamita* v. 788-790. La correction de J. López de Velasco citée par M. Á. Pérez Priego est « *no temo cosa ninguna, / ni hambre ni enfermedad, / deshonra ni enemistad / ni otra adversidad alguna* ».

⁵⁵⁶ J. VÉLEZ-SAINZ, « Un teatro "castigado" », *op. cit.*, p. 85.

⁵⁵⁷ J. VÉLEZ-SAINZ, « De lo científico a lo folclórico: Astrólogos y Astrología en el teatro renacentista », *Bulletin of the comediantes*, vol. 66, n° 1, 2014, p. 13.

⁵⁵⁸ Dans J. VÉLEZ-SAINZ, « De lo científico a lo folclórico », *op. cit.*, l'auteur analyse l'utilisation de la thématique astrologique pour montrer ces différentes finalités respectivement dans la *Comedia Thebayda*, la *Farsa teologal* de López de Yanguas et dans la *Farsa Turquesana* de López de Yanguas.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

la *Trofea*, figure un astrologue nommé Ptolomée, revenu de l'enfer. Dans la *Aquilana*, Galterio prononce un sortilège burlesque particulièrement amendé dans la version de 1573.

2.2. La censure de la thématique amoureuse

Le second versant des causes des condamnations inquisitoriales intéresse ce qui constitue la thématique privilégiée de la comédie depuis l'antiquité, autrement dit les différentes représentations de la thématique amoureuse, dans un sens large.

Nous incluons dans cet ensemble thématique la forme qu'elle revêt lorsqu'elle est mise en voix par les personnages des bergers. En effet, dans la version expurgée de la *Propalladia*, J. López de Velasco, prend grand soin de réviser les interventions du personnage rustique des *introitos* dont le discours, nous l'avons vu, narre fréquemment, de façon grossière et obscène, des tentatives de séduction ou des projets de relations charnelles. Les descriptions des corps féminins, entre animalisation et sexualisation, les suggestions et les comportements sexuels, qu'ils soient concrets ou non, ont bien souvent été rectifiés ou supprimés et « *the editor is downright squeamish about such words as empreñar, desvirgar, mear, regar, berraco, garañón etc.*⁵⁶⁰ » Citons par exemple l'*introito* de la *Comedia Aquilana* dans lequel le berger relate une relation sexuelle avec Lucía. Loin du récit de doux ébats, la scène prend la tournure d'une violente lutte animale de laquelle le personnage féminin, décrit comme « *perraza* », tente de se défaire (v. 60-84) ; ces vers sont supprimés dans l'édition de J. López de Velasco). Nous pensons également à l'*introito*, supprimé de la version de 1573, dans lequel le berger vante, de façon très imagée et à grand renfort d'hyperbole, un plaisir sexuel partagé : « *Al demoño do el garzón/ qu'en topando con la moza/ no s'aburre y la retoza / como rocín garañón./ Todas ellas cuantas son / m'an dicho dicho qu'esto les prace / y al hombre que no lo hace / lo tienen por maricón* » (Serafina, v. 25-32).

En ce sens, les répliques des bergers, non seulement à l'intérieur de l'*introito*, mais aussi dans les différentes *jornadas* – par exemple dans les nombreux échanges de *pullas* – font l'objet d'une attention toute particulière dans l'édition de 1573, même si l'*introito* de la *Comedia Trofea* « *is left almost intact, and so much else remains untouched that the lusty naturalism of the plays is not essentially altered*⁵⁶¹ » ainsi que l'avance de façon charitable⁵⁶², J. E. Gillet.

Néanmoins, si la brutalité et la grossièreté des discours et de l'attitude du rustre berger est matière à censure, on retrouve aussi des éléments répréhensibles chez les personnages principaux et aux valets. En effet, J. Vélez signale à propos de la *Comedia Aquilana* « *tendencia [...] de omitir*

⁵⁶⁰ J. E. Gillet, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro, op. cit.*, p. 70.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² Nous le verrons plus loin, les évaluations critiques du travail de révision entrepris par J. López de Velasco ne font pas consensus.

*parlamentos de carácter erótico*⁵⁶³ » comme dans la troisième journée, les conseils amoureux que prodigue Dileta à sa maîtresse Felicina⁵⁶⁴. Bien que cette tendance ne porte pas majoritairement sur cet aspect, il n'est pas à exclure qu'elle constituât, au moins en partie, une matière également condamnable. Par ailleurs, il convient de relever dans la *Comedia Aquilana* comment l'éditeur de 1573 s'emploie, par exemple, à réviser l'image du buisson ardent, utilisée par Aquilano pour exprimer sa passion pour Felicina⁵⁶⁵ en lui substituant un traitement profane. Sans doute est-ce encore cet enchevêtrement du profane et du sacré dans l'expression des sentiments amoureux qui motive tout particulièrement la révision de la *Propalladia*, comme le montre encore M. Á. Pérez Priego dans son analyse des modifications apportées à la *Lamentación I* ou de la *Epístola VI* par J. López de Velasco⁵⁶⁶. C'est d'ailleurs bien cette hybridité que M. García-Bermejo Giner constate dans la *Comedia Tideia* et qui put conduire à la censure de la pièce. En effet, nous dit-il, la caractérisation du protagoniste masculin fait de lui un « *amante enloquecido, en plena sintonía con Calisto y su hipóbole sacroprofana, empleando un contrafactum para dar cuenta del alcance de su amor* ». À propos de la *Comedia Tesorina*, le critique signale avec A. Errazu Colas⁵⁶⁷ que « *la atención dedicada por la Inquisición se debió a la peculiar idea del matrimonio que presenta esta comedia, en la que la pasión se presenta como el acicate para la realización del enlace*⁵⁶⁸ ». Ainsi, au-delà du recours à l'obscénité c'est aussi « *la incitación a la lujuria*⁵⁶⁹ » qui peut être réprochée dans ces textes. Car, comme le relève T. Ferrer Valls,

*[U]o que ocurre es que la parte más realista y carnal late en las comedias de manera tan rotunda, ocupa un lugar tan importante que aunque finalmente se reconduzca el placer hacia el matrimonio, incluso aunque se corrijan los defectos en que habían incurrido los personajes de La Celestina (así en la Comedia Vidriana, de Jaime de Güete), lo que debía quedar en el público o en el lector asiduo de piezas teatrales era más el cuadro de costumbres que la finalidad moral*⁵⁷⁰.

En ce sens, vers le milieu du siècle, puis après le Concile de Trente, le traitement oscillant de l'Église à l'égard de la représentation des amours lascifs finit par condamner le danger que perçoit déjà

⁵⁶³ J. VÉLEZ-SAINZ, « Un teatro "castigado" », *op. cit.*, p. 84.

⁵⁶⁴ Les vers 1457-1481 au cours desquels la servante indique par exemple « *Haríame de rogar, / aunque no mucho con todo.* » sont supprimés.

⁵⁶⁵ « *¡Valme la Virgen María! / Soy la çarça de Moisés / qu'estaba verde y ardía.* », (*Aquilana*, v. 581-583) devient alors « *y con estarlo m'abraso / de la cabeça a los pies / sin poder huir un paso* ».

⁵⁶⁶ « [...] en la *Lamentación I*, introduce su bisturí de censor eliminando palabras y versos. Son palabras con resonancias religiosas, sagradas, que, combinadas ahora en el poema con conceptos amorosos, le resultarían inadmisibles. En la estrofa tercera, aparte de alterar la métrica reduciendo a cinco los siete versos y cambiar la rima, transforma el sentido del texto [...]. El resultado es una transformación radical de la estrofa, podada de todo su espíritu sacroprofano, que era el que justificaba el género poético de la "lamentación amorosa", contra el que atenta severamente el censor [...] » M. Á. PÉREZ PRIEGO, « Publicación y censura de la *Propalladia* », *op. cit.*, p. 153.

⁵⁶⁷ J. de HUETE, *Tesorina. Vidriana*, M. Á. Errazu Colás (éd.), Saragosse, Universidad de Zaragoza, 2002.

⁵⁶⁸ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega », *op. cit.*, p. 34.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁷⁰ T. FERRER VALLS, « El erotismo en el teatro del primer Renacimiento », *Edad de oro*, n° 9, 1990, p. 66.

Juan Luis Vives (c'est-à-dire que cette littérature conduise « *al lector/espectador no advertido la incitación e imitación de sus protagonistas*⁵⁷¹») et qu'il retranscrit notamment dans la *Instrucción de la mujer cristiana*.

2.3. Conclusion générale

Ainsi, si nous avons distingué deux aspects qui purent motiver la mise à l'index de ces œuvres, nous voyons que les deux pans de l'activité censoriale sont intimement liés et dévoilent les inquiétudes inquisitoriales que l'on observe ailleurs. En ce sens, cette vigilance religieuse, selon les divers aspects que nous avons décrits, ne concerne pas seulement la création littéraire, mais s'étend, au cours XVI^e siècle, bien au-delà. Nous avons pu le mesurer à partir des analyses de M. J. Vega Ramos quant à la configuration de la lecture comme activité coupable pouvant mener à la « *delectación morosa* ». En outre, il nous semble que, de même que pour les productions lyriques, l'ancrage générique du théâtre, et notamment des *comedias*⁵⁷², peut mener, par son double statut, à la fois écrit et oral, au redoublement de la condamnation. En effet, la critique rappelle que

*[L]a delectación morosa es, como decía, pecado de la imaginación, pero la lectura de libros, sonetos, canciones y cartas es, o puede figurar, en los confesionales, como pecado de palabra. La frontera entre ambos es tenue, pues peca quien dice palabras que suscitan la delectación, y peca también quien las lee y quien la escucha*⁵⁷³.

Néanmoins, sans doute convient-il de nuancer l'importance de la matière lascive dans la mise à l'index de certaines œuvres du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle. En effet, l'étude réalisée par M. J. Vega Ramos du *Tratado de la castidad* de fray José de Jesús publié en 1601, montre que l'auteur « *procura una descripción extrema de los males de la delectatio*⁵⁷⁴ ». Elle viserait, en quelque sorte, écrit-elle, à

*sacar la lectura profana del ámbito de la confesión y la moralidad (y por tanto, de cuanto concierne a las costumbres y a la esfera de lo privado) para convertirla en objeto de una política prohibitoria, o de censura fuerte, extendiendo los males de la delectatio hasta la esfera de la herejía*⁵⁷⁵.

Ce faisant, la position de l'auteur du *Traité* traduit, selon l'historienne, l'échec de la politique censoriale espagnole du XVI^e siècle. En comparaison avec les inquisiteurs romains et au regard des

⁵⁷¹ Nous reprenons ici les termes de J. L. CANET VALLÉS, « Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar », *Celestinesca*, vol. 20, 1996, p. 19.

⁵⁷² Traditionnellement dédiée à la représentation amoureuse.

⁵⁷³ M. J. VEGA RAMOS, « Los pecados del lector. Delectación morosa y lecturas culpables en la teología moral del siglo XVI », *op. cit.*, p. 210-211.

⁵⁷⁴ En effet, la *delectatio morosa* constitue une étape intermédiaire qui mène « *del pecado a la herejía, de la esfera de los mores a la de la fides, del ámbito penitencial al inquisitorial, de la offensio al error* » *Ibid.*, p. 215.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 216.

ouvrages censurés par les Index de Valdés et de Quiroga, l'Inquisition se révèle relativement peu sévère à l'encontre de la littérature de divertissement⁵⁷⁶.

Nous l'avons vu, dans l'Index de Valdés, les ouvrages de divertissement d'expression castillane sont peu nombreux. Par ailleurs, les pièces proscrites ne représentent qu'un maigre échantillon de la production dramatique profane, alors même que la matière répréhensible ne paraît pas toujours présentée de façon moins criante. Il conviendra donc de s'interroger sur la présence thématique de la matière censurable pour mieux saisir les raisons de l'absence d'un nombre plus important de références dramatiques et ainsi éclairer, par ricochet, l'attention particulière portée sur celles interdites.

Mais, de façon plus générale, si fray José de Jesús comme d'autres moralistes dénoncent la permissivité de l'Inquisition à l'égard des œuvres de divertissement, nous reviendrons sur les effets de la mise à l'index sur le répertoire dramatique postérieur.

III. Contrôler l'œuvre, réprimer le genre

3.1. La fin d'un certain théâtre profane et urbain

Nous avons évoqué le virage que prend, vers le milieu du XVI^e siècle, l'itinéraire de la production théâtrale espagnole. La formule du théâtre profane et urbain, telle que nous l'avons décrite, semble peu à peu arriver en bout de course et de nouvelles modalités dramatiques et scéniques voient le jour. L'arrivée en Espagne de compagnies italiennes d'acteurs depuis les années 1540 et l'impulsion nouvelle que donnent au genre des dramaturges comme Juan Timoneda ou Lope de Rueda, pour ne citer que quelques grands noms, est fondamentale. Ils ouvrent la voie à une nouvelle génération, celle des *autores-actores*, perpétuellement au contact de la scène, qui réforme en profondeur les propositions dramatiques. Amplement inspiré par les œuvres dramatiques italiennes, où les dramaturges puisent tout autant leurs recours formels que nombre d'intrigues, le courant théâtral qui se fait jour au milieu du siècle paraît répondre aux goûts nouveaux des publics espagnols⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ De façon analogue, la critique évoque que « *Los inquisidores romanos, en cambio, a diferencia de los españoles, acogieron la offensio in moribus como causa mayor de la prohibición de libros desde los años cincuenta. La regla VII del Índice de los padres conciliares de Trento prohibía las materias lascivas y obscenas, así como todas las proposiciones que pudieran acogerse a la imprecisa categoría de pias aures offendentis. Los índices españoles del siglo XVI, sin embargo, nunca adoptaron esta regla ni aplicaron el criterio de la moralidad.* » *Ibid.*, p. 215-216.

⁵⁷⁷ M. García-Bermejo Giner met en lien les évolutions des goûts des publics avec les transformations thématiques de ce théâtre lorsqu'il conclut que « *Aquel teatro[...] abandonó esa senda para probar con otros caminos que, también es cierto, comenzaban a resultar de mayor interés para los espectadores.* » M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega », *op. cit.*, p. 45.

Par conséquent, les œuvres de cette période conservées marquent également un tournant, en ce qu'elles font montre d'une moralité plus accusée, comme le remarque J. L. Canet Vallés lorsqu'il signale la disparition de

*una serie de personajes-tipo característicos del teatro anterior (clérigo lujurioso, prostitutas, rufianes, etc.), así como de situaciones (amancebamientos, adulterios, descripciones lúbricas del acto sexual, lenguaje marginal y lupanario, etc.)*⁵⁷⁸.

En outre, ce n'est pas seulement la dimension obscène de certains personnages ou de certaines intrigues, ni uniquement la combinaison d'éléments profanes et sacrés dans l'expression des sentiments amoureux qui disparaissent du théâtre. Peut-être, s'agit-il plutôt d'une sorte de coup d'arrêt à tout un théâtre, résolument critique et réaliste, « *perfectamente a tono con las circunstancias de la época* », comme le suggère A. Márquez⁵⁷⁹. Cette évolution dramatique, à la fois formelle et thématique, qu'entreprit la génération suivante – à qui fut épargnée la mise à l'index de ses œuvres – consomme ainsi une véritable rupture avec le théâtre précédent. Celle-ci mérite sans doute d'être lue à la lumière du changement de la politique inquisitoriale à l'égard de la littérature de fiction dans ces années-là.

En ce sens, l'élimination de bon nombre de recours thématiques et dramatiques correspond, en grande partie, à la matière censurable des œuvres interdites en 1559 ainsi qu'à celle censurée dans l'édition expurgée de la *Propalladia* de 1573. La distance que prend ce théâtre nouveau vis-à-vis des manifestations antérieures du théâtre profane et urbain fournit, selon nous, un premier élément d'explication à l'absence des pièces postérieures à 1559 dans l'Index de Quiroga. En somme, à l'aune de ces remarques, cette évolution du répertoire théâtral peut bien être considérée comme la conséquence des interdictions d'ouvrages dramatiques à partir de 1559, en ce qu'elles conduisent à une « *ruptura o discontinuidad en el desarrollo del teatro nacional*⁵⁸⁰ », ainsi que l'affirme A. Márquez.

La rupture n'est peut-être pas aussi radicale que la thèse d'A. Márquez ou certaines chronologies des histoires du théâtre ne le laissent entendre⁵⁸¹. Néanmoins le critique avance ainsi que la censure du premier théâtre espagnol, qui s'appliqua, selon lui, aux œuvres des meilleurs dramaturges de leur temps, dût se révéler particulièrement efficace. Même si l'Inquisition se contenta de la mise à l'index

⁵⁷⁸ J. L. CANET VALLÉS, « La evolución de la comedia urbana hasta el "Index prohibitorum" de 1559 », *op. cit.*, p. 23.

⁵⁷⁹ A. MÁRQUEZ, *Literatura e inquisición en España*, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁵⁸¹ J. L. Canet Vallés indique que : « *Ello no significa que no se siguieran representando otras fórmulas teatrales continuadoras de la tradición anterior; sin embargo, dichos textos no han llegado hasta nosotros, de ahí que tengamos, por razones prácticas, que trabajar mediante hipótesis teóricas y sobre los propios textos conservado* » J. L. CANET VALLÉS, « La evolución de la comedia urbana hasta el "Index prohibitorum" de 1559 », *op. cit.*, p. 23.

des ouvrages et n'engagea jamais de poursuites à l'encontre de ces dramaturges⁵⁸², la disparition complète de certaines éditions ou leur conservation uniquement en dehors du territoire espagnol – comme J. E. Gillet l'a bien montré à propos de l'œuvre dramatique et poétique de Torres Naharro⁵⁸³ – rendent compte de cette efficacité. En effet, H. Urzáiz Tortajada évoque également l'influence sur le temps long de la censure lorsqu'il signale que ces Index eurent pour conséquence sur les œuvres dramatiques de la Renaissance « *que desapareciera la primera edición de algunas y que de otras no se hicieran nuevas ediciones hasta dos siglos y medio después*⁵⁸⁴ ». Si M. García-Bermejo Giner nuance l'efficacité de l'action inquisitoriale⁵⁸⁵, la diffusion de la *Propalladia* persista pourtant, après sa mise à l'index, mais uniquement au moyen de la version corrigée par J. López de Velasco. Cette réception altérée put parfois conduire à considérer chronologiquement Torres Naharro comme contemporain ou successeur de Lope de Rueda. En outre, dans sa Préface de la *Parte XIII*, Lope de Vega entreprend de répondre aux critiques qu'on oppose à ses *comedias* et déclare que « *Otros se les oponen con razones frías, y válense de las que algunos Padres de la antigüedad escriben dellas, como si fueran de aquel tiempo las de España, no siendo más antiguas que Rueda, a quien oyeron muchos que hoy viven* ». Notons comment ici, le maître de la *comedia nueva* omet de citer Torres Naharro et présente Lope de Rueda comme le père du théâtre espagnol dont il est le continuateur.

Par conséquent, s'il est tout à fait exagéré d'affirmer, comme F. Martínez de la Rosa, que l'action de l'Inquisition « *atrasó por espacio de medio siglo nuestra dramática*⁵⁸⁶ », la thèse de M. Menéndez Pelayo, mérite également d'être amplement nuancée. En effet, l'analyse qu'il mène paraît véritablement négliger l'influence de l'interdiction de la *Propalladia* en affirmant que « *esta prohibición no estuvo en vigor más que trece años* » et que l'action de l'Inquisition « *no pudo estorbar en manera alguna el desarrollo de la forma más nacional de nuestro arte literario*⁵⁸⁷ ».

⁵⁸² Le critique indique que « *la Inquisición, a lo menos la de esta época, no está tan interesada en el autor como en su obra. [...] L]a obra se juzga más en relación con la época en que se censura que con la calidad personal del autor.* » Ce n'est plus le cas au XVII^e siècle comme le montrent les procès de Felipe Godínez et d'Enríquez Gómez. Au sujet du procès de ce-dernier voir A. MARQUEZ, *Literatura e inquisición en España*, *op. cit.*, p. 113-120.

⁵⁸³ En ce sens, J. E. Gillet affirme que : « *There can be no doubt that the action of the Inquisition against all the editions but its own, was effective. Of this the scarcity of the copies described in this bibliography should be sufficient proof. Two collected editions have disappeared entirely; of the five others, in all, less than a dozen complete copies have come down to us – and there is no perfect copy of the princeps outside of Denmark. Of the eight recorded sueltas one vanished completely and of the seven others only one survived in Spain. Were it not for the libraries of Italy, France, England and Germany, we should know nothing of them but that they once existed, and sometimes not even that* » J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁸⁴ H. URZÁIZ TORTAJADA, « Noticia que no es bien que se toque: El teatro del Siglo de Oro frente a la censura », dans *Dramaturgia y espectáculo teatral en la poca de los Austrias*, 2009, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, p. 158.

⁵⁸⁵ M. García-Bermejo Giner nuance avec Pinto Crespo le terme d'efficacité en ce que l'élimination des ouvrages traduit davantage « *la eficacia del procedimiento de control* » que celle de la censure inquisitoriale. Il évoque également le rôle des bibliothèques privées, en ce qu'elles échappèrent, au moins partiellement à ce contrôle. M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega », *op. cit.*, p. 43, note 36.

⁵⁸⁶ F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras literarias*, Tome II, Paris, Julio Didot, 1827, p. 382.

⁵⁸⁷ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia : Estudio crítico*, *op. cit.*, p. 76.

L'efficacité du contrôle du livre et des idées par la politique prohibitive peut être interrogée car les livres proscrits en 1559 sont déjà anciens. Dans le cas de Torres Naharro, l'interdiction survient plus de quarante années après la publication originale. En outre, l'influence de ces œuvres, tout particulièrement, sur le plan dramatique, s'avère solidement ancrée jusque dans les productions théâtrales des années 1550. Par ailleurs, le fait même de publier une nouvelle version de la *Propalladia* en 1573 peut témoigner d'une forme de distance quant à la logique uniquement prohibitive de l'Inquisition. En ce sens, en 1584, l'archevêque de Tolède et Inquisiteur général, Gaspar de Quiroga ne publie plus comme en 1559 un *Index librorum prohibitorum*, mais désormais *expurgatorum*.

3.2. La *Propalladia* de 1573 : une réédition nécessaire

D'une certaine façon, le passage à une politique expurgatoire à l'égard de la littérature de divertissement⁵⁸⁸ signifie une adaptation des modalités de contrôle du livre⁵⁸⁹. Dans le même temps, nous voyons apparaître une forme d'impossibilité à appliquer pleinement une logique strictement prohibitive en Espagne. À court terme, peut-être pouvait-il s'agir d'une politique vouée à l'échec⁵⁹⁰, invariablement amenée à évoluer. Cette façon d'instaurer un contrôle différent put se révéler d'une plus grande efficacité face à des œuvres dont l'influence semblait encore particulièrement palpable, au moins sur le plan littéraire. Par ailleurs, sans doute s'agissait-il d'œuvres dont il pouvait paraître plus avisé de ne point se passer totalement⁵⁹¹. À titre d'exemple, rappelons les fameuses lignes⁵⁹² que Juan de Valdés dans son *Diálogo de la lengua* consacre en 1535 à l'œuvre de Torres Naharro :

*El estilo que tiene Torres Naharro en su Propaladia, aunque peca algo en las comedias, no guardando bien el decoro de las personas, me satisfaze mucho, porque es muy llano y sin afectación ninguna, mayormente en las comedias de Calamita y Aquilana, y aun en éstas ay algunas cosas que se podrían decir mejor, más casta, más clara y más llanamente*⁵⁹³.

Juan de Valdés propose une lecture à la fois critique et précise de l'œuvre de dramaturge estrémadurien. À quelques réserves près, elle se révèle, finalement, assez favorable, en particulier pour ce qui concerne l'écriture de « *aquellas cosas baxas y plebeyas que passavan entre gente con quien él más*

⁵⁸⁸ Elle concerne également, comme nous l'avons indiqué, le *Lazarillo de Tormes*, publié aux côtés de la *Propalladia*, mais aussi avec les œuvres de Cristóbal de Castillejo.

⁵⁸⁹ Cette adaptation passa également par un contrôle plus important des bibliothèques privées. Voir à ce propos M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega », *op. cit.*, p. 36.

⁵⁹⁰ J. López de Velasco témoigne lui-même de l'échec de la politique prohibitive contre la *Propalladia* lorsqu'il écrit que « *la Propaladia de Torres Naharro [...] aunque estava prohibida en estos reynos años avía, se leía e imprimía de ordinario en los estrangeros* ».

⁵⁹¹ Peut-être est-ce la raison pour laquelle la *Célestine* n'est expurgée qu'au milieu du XVII^e siècle et véritablement interdite en 1790. À propos de l'itinéraire censorial de la *Tragicomedia* voir notamment D. GAGLIARDI, « La "Celestina" en el Índice », *op. cit.*

⁵⁹² J. Vélez-Sáinz souligne que parmi les auteurs dramatiques que l'humaniste espagnol évoque dans son dialogue, Torres Naharro est celui à qui il dédie le plus d'espace. B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁹³ J. de VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, *op. cit.*, p. 241.

*ordinariamente trava*⁵⁹⁴ ». Cet extrait témoigne non seulement de la diffusion de son œuvre au moment de l'écriture du dialogue⁵⁹⁵, mais aussi de l'intérêt que porte l'auteur à la compilation. Plus particulièrement, son attention se porte sur la *Comedia Aquilana*, qui fut particulièrement réprimée – dans l'Index de 1559, l'édition *suelta* est proscrite comme titre indépendant de la *Propalladia*.

Ainsi, la réédition de la *Propalladia* « *todo corregido y emendado por mandado del consejo de la Santa y General Inquisición* » répond, on peut l'avancer, à un enjeu de nécessité. C'est en tout cas ce que l'on peut également déduire de la lecture du prologue de J. López de Velasco, dans lequel désigne la *Propalladia* comme une « *obra singular y estremada en el donaire y gracia de la lengua* ».

Toutefois, la révision de la *Propalladia*, qui s'impose comme l'unique édition de référence à partir de sa publication, ne semble en rien traduire l'indifférence ou la tolérance qui caractériserait la politique de l'Inquisition en matière de censure du théâtre au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, comme l'avance M. Méndendez Pelayo.

Si celui-ci parle d'une édition qui honore son éditeur, J. López de Velasco, J. E. Gillet, sans aller jusqu'à partager cet avis, affirme quant à lui que l'érudit espagnol « *comes nearer to the truth than some of the more violent objectors*⁵⁹⁶ ». En réalité, J. E. Gillet propose une analyse particulièrement généreuse et indulgente du travail réalisé par J. López de Velasco, lorsqu'il indique « *It might be said that altogether the Inquisitor's attitude has been characterized by generally good-natured indifference, occasional moments of interest and sustained dogmatic concern*⁵⁹⁷ ». Quand bien même il ne se référerait ici qu'à la matière religieuse, il ajoute plus loin que : « *It may be said for the whole volume, that generally suppressions and changes are made such manner as to leave the context intelligible and the pattern unbroken*⁵⁹⁸ ». Cette thèse a depuis été nuancée grâce aux analyses comparatives des éléments supprimés ou corrigés dans la version de 1573, par J. Vélez-Sainz ou M. Á. Pérez Priego. Pour ne citer qu'un exemple, celui-ci recourt à de nombreuses reprises au champ sémantique de la violence et de l'amputation pour qualifier l'action du censeur⁵⁹⁹. À propos des modifications relatives à l'organisation formelle de l'ouvrage – la disparition des

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 242.

⁵⁹⁵ « [...] es de destacar que Valdés mencione el título de dos obras y dé a entender que conoce el resto. En la mayoría de los autores incluidos en el Diálogo, se menciona por título tan solo una obra de estos autores, incluso en el caso de autores ya canónicos como Juan de Mena, Jorge Manrique y Juan del Encina. Esto indica por un lado el interés de Valdés en lo "llano" del estilo de Torres y, además, atestigua la amplísima difusión de las obras de éste para el momento de composición del Diálogo » B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁹⁶ J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁹⁹ « *La fina tarea censora de destrucción no sólo textual sino literaria [...]* » (p. 153), « *El censor destruye así no sólo el atrevimiento del poeta de ironizar o burlar de lo sagrado, sino su propia creación poética, la de un género [...]* » (p. 155), « *el censor lo desarticula y destruye así su capacidad mágica [...]* », (p. 159) « *Hasta aquí hemos hecho un recuento de las más importantes variantes y mutilaciones que López de Velasco introdujo en la Propalladia de Torres [...]* » (p. 159) M. Á. PÉREZ PRIEGO, « *Publicación y censura de la Propalladia* », *op. cit.*

sections *antipasto* et *postpaso* – il déclare que « *Velasco destruye la idea del libro como alimento espiritual, con la imagen de banquete o comida espiritual, que para él sólo correspondería a Cristo y a la iglesia*⁶⁰⁰ ».

Ainsi, il ne nous semble pas que cette évolution dans l'exercice inquisitorial du contrôle de la littérature à travers l'expurgation ou la correction d'ouvrages puisse être considérée comme le gage d'une forme de tolérance ou de négligence à l'égard de cette littérature. Au contraire, les outils employés par le Saint Office lui permettent d'exercer une surveillance qui se manifeste avec plus de force et certainement d'efficacité à l'égard du texte que la simple interdiction des ouvrages. Cette tournure nouvelle que prit le contrôle du livre doit être considérée parmi l'ensemble des causes qui conduisirent au coup d'arrêt brutal mis à l'évolution du théâtre profane et urbain tel que le fonda Torres Naharro. Finalement, à partir du constat des transformations du répertoire dramatique espagnol au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle et l'avènement de la *comedia nueva*, A. Márquez suggère la disparition de ce théâtre résolument réaliste et critique. Cette hypothèse mérite d'être abordée à l'aune du constat que font A. Vian Herrero, R. Friedlein et M. J. Vega Ramos à propos de l'efficacité de la censure et pour qui :

*[...] la censura más eficaz es, precisamente, la que sienta los modelos y las reglas, aquella cuyos criterios se interiorizan o se adoptan estratégicamente y, por ende, la que opera a futuro y actúa anticipadamente sobre los textos que muy bien podrían llegar a escribirse. En este sentido, la función primordial de la censura es la de moldear el discurso, reconfigurar la tradición y encauzar o dirigir la escritura*⁶⁰¹.

À la lumière de la rigidification de la politique inquisitoriale à l'égard de la littérature de fiction, il conviendra de revenir, à partir du corpus dramatique que nous avons réuni, sur les évolutions thématiques et formelles du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle. Ce faisant, il s'agira de chercher à situer la posture de l'auteur face à la configuration d'une matière littéraire de plus en plus contrôlée. J. Vélez-Sainz a d'ailleurs ouvert la voie à cet examen en montrant, notamment dans l'examen des réélaborations de la *Comedia Aquilana* à la suite de la promulgation de la bulle *Inter sollicitudines* en 1515, la présence d'un procédé d'écriture qui s'apparentait à une forme d'autocensure⁶⁰².

3.3. Le théâtre est-il un cas à part ?

Nous avons relevé la vigueur inédite et la particulière efficacité des attaques menées à l'encontre des œuvres dramatiques censurées par l'Inquisition à partir de 1559 et dont les conséquences s'étendirent également sur l'ensemble de la production dramatique profane du XVI^e siècle. Pour

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁰¹ A. VIAN HERRERO *et al.* (éd.), *Diálogo y censura en el siglo XVI*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰² J. VÉLEZ-SAINZ, « Un teatro "castigado" », *op. cit.*

autant, le traitement réservé à ce genre constitue-t-il un cas à part ? Sans doute mériterait-il d'être considéré à une échelle plus large afin de réévaluer les contraintes qui pèsent sur l'écriture dramatique ainsi que le statut de ces pièces, considérées comme de la littérature strictement de divertissement.

La publication en 1573 de la *Propalladia* aux côtés du *Lazarillo de Tormes* paraît bien révélatrice de la perception des similitudes qui réunissent les deux œuvres, en dépit de leur différence formelle. L'association des deux œuvres dans un même ouvrage invite, en effet, à leur appréhension au-delà de la considération générique. En ce sens, elle autorise l'approche de F. Márquez Villanueva à propos du *Lazarillo de Tormes*⁶⁰³ qui conduit à définir, indépendamment de la dimension formelle, le corpus d'une première picaresque. Celle-ci se manifesterait par un ensemble d'œuvres, depuis la *Propalladia* jusqu'au *Lazarillo*, qui partageraient, entre autres, des préoccupations spirituelles communes et qui, en définitive, « *se vuelven mutuamente más comprensible al ser estudiadas en bloques, desde dicho punto de vista*⁶⁰⁴ ». Il ne s'agit pas pour nous d'évaluer la pertinence du concept de « première picaresque » que fonde le critique, mais bien de relever la fécondité d'une approche transgénérique pour mieux saisir le statut et la réception du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle.

En outre, les similitudes entre la production dramatique et le dialogue humaniste, leurs évolutions au cours du XVI^e siècle ainsi que le traitement qui leur est réservé par les autorités inquisitoriales, en particulier, mais pas uniquement, invitent, à la suite des travaux menés par S. Zimic⁶⁰⁵, à une appréhension plus large du genre et de son contenu.

L'étude des huit pièces de la *Propalladia* – dans lesquelles il détecte « *un sabor inequívocamente erasmista*⁶⁰⁶ » – entend montrer que la formule dramatique que fonde Torres Naharro est entièrement tournée vers des préoccupations qui dépassent celles attribuées au champ théâtral et à la fonction récréative qu'on lui attribue traditionnellement. En ce sens, il va à l'encontre de la thèse de M. Bataillon qui exclut, notamment en raison de son genre, le théâtre profane du sillage érasmiste. Pour M. Bataillon, il ne serait guère envisageable de considérer les œuvres de Torres Naharro, de de Gil Vicente ou encore le *Lazarillo de Tormes* autrement qu'en tant que « pure littérature, [...] littérature qui trouverait sa fin dans l'accomplissement d'une œuvre belle ou dans le plaisir du public⁶⁰⁷ ». Or, la thèse de S. Zimic invite à penser que l'activité de Torres Naharro en particulier – mais peut-être faudrait-il l'étendre à d'autres auteurs dramatiques – ne fut pas

⁶⁰³ F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, « La actitud espiritual del Lazarillo de Tormes », *op. cit.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁰⁵ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, *op. cit.*

⁶⁰⁶ Il l'écrit à propos du *Diálogo del Nacimiento*, mais l'idée, réitérée par la suite à propos du théâtre profane, peut être généralisée à l'ensemble de l'ouvrage. *Ibid.*

⁶⁰⁷ M. BATAILLON, *Érasme et l'Espagne*. *op. cit.*, p. 655.

seulement celle d' « écrire pour amuser⁶⁰⁸ ». Au contraire, il détecte et défend, à l'instar d'Allen à propos de l'œuvre d'Érasme, la présence dans la *Propalladia* d'un « dessein bien défini – moral, social ou politique – [qui] traverse tout ce qu'il a écrit, et à ce dessein les considérations d'art sont toujours subordonnées⁶⁰⁹ ».

Dans son analyse de S. Zimic propose de dépasser la perspective strictement générique de la *Propalladia*, sans doute plus conformément aux indications qu'en donne le dramaturge lui-même dans le *Prohemio* lorsqu'il évoque la dimension éminemment spirituelle de son ouvrage⁶¹⁰. Dans le même temps, le critique permet aussi d'ouvrir la voie à une éventuelle herméneutique du texte qui se distancierait de celle de la représentation, et qui envisagerait les vers, une fois figés sur le papier, de façon bien éloignée du simple divertissement. Finalement, il s'avèrerait pertinent d'étendre à l'ensemble du théâtre profane et urbain l'examen d'une intentionnalité morale ou spirituelle. À l'instar de l'étude réalisée par S. Zimic, un examen diachronique de la matière satirique et humaniste, qu'elle soit issue de l'érasmisme ou influencée par d'autres courants, permettrait d'éclairer les évolutions du genre et de son statut au cours de la période. En outre, l'analyse de ces modalités d'expression en lien avec les évolutions de la politique censoriale, notamment à l'égard de l'érasmisme en Espagne, pourrait également se révéler signifiante des variantes qui s'appliquent aux modalités d'écriture.

⁶⁰⁸ *Ibid.* p. 655.

⁶⁰⁹ Nous reprenons ici les mots de P. S. ALLEN, *Erasmus: Lectures and Wayfaring Sketches*, Oxford, Clarendon press, 1934 cités dans M. BATAILLON, *Érasme et l'Espagne*, *op. cit.*, p. 655.

⁶¹⁰ « *La orden del libro, pues que ha de ser pasto espiritual, me pareció que se debía ordenar a la usanza de los corporales pastos* » (*Proemio*).

DEUXIÈME PARTIE

La complaisance et ses déclinaisons :

approche typologique du théâtre

profane et urbain du premier

XVI^e siècle

Les rapports entre le théâtre profane et urbain et la censure, ainsi que nous les avons étudiés, et la mise à l'index d'une partie de ses œuvres coïncident avec le déclin de la formule dramatique fondée par Torres Naharro. Vers le milieu du siècle, des dramaturges tels que Juan Timoneda, Alonso de Vega ou Lope de Rueda donnent alors une impulsion nouvelle au genre. Avec eux, un théâtre commercial voit le jour en Espagne, suivant le modèle des compagnies italiennes de la *commedia dell'arte* qui avaient rejoint la péninsule. Adressé à un public plus large et populaire, il prend une forme dramatique différente et repose sur un rire qui se révèle moins critique et dut paraître moins hardi au regard des censeurs. Les traces laissées par l'activité inquisitoriale attestent, en effet, une forme de désintérêt de l'institution envers cette production. À une sévère surveillance, qui se manifeste avec le plus de force à la fin des années 1550, une forme d'indifférence, face à un théâtre qui abandonne ses éléments apparemment les plus intolérables. Ceux-là mêmes qui avaient pleinement motivé un contrôle drastique, entre interdiction et mutilation des textes, semblent alors disparaître et le genre rentrer dans le rang.

Cette réaction, d'une grande brutalité, que provoqua la production du premier XVI^e siècle, témoigne pleinement d'une perception politisée du genre. Nous entendons, par là, une appréhension de l'objet dramatique, non plus seulement poétique, mais institutionnalisée, qui passe par des organes politiques. Ce saisissement institutionnel nous dévoile qu'il y a bien, dans ce genre, une matière qui peut se révéler politique et subversive. En effet, les mesures qu'on appliqua au théâtre profane et urbain censuré rendent compte d'une perception qui, loin d'un divertissement frivole, le fait apparaître comme un objet dangereux qu'il convient de contenir. Par ce traitement, qui trahit une perception nouvelle de l'œuvre, qui n'est plus vue comme une proposition esthétique ou poétique (ou récréative), mais pleinement politique, s'affirme le statut nouveau que semble revêtir ce genre. Dans la projection ou les discours proposés, sa teneur permettrait que ceux qui la reçoivent fassent corps, autour d'un axe idéologique qu'il conviendra de définir. Ce statut qu'on lui concède alors, à la fois par la forme que ce théâtre revêt et les discours qu'il porte, l'institue bien comme un genre aux potentialités éminemment politiques, ce qui justifie les moyens employés pour le contrôler.

Mais, si l'action du Saint-Office, dès lors qu'elle acte la subversivité d'un théâtre à contrôler, marque, comme nous l'avons vu, un tournant dans l'itinéraire du genre, le caractère politique du genre n'est-il que la conséquence de cette perception nouvelle ? Dans une perspective diachronique, nous souhaitons interroger comment évolue la réception de ce genre et comment se modifie son statut pour faire passer ces pièces de divertissements inoffensifs, dans le contexte premier de leur production nobiliaire, à celui d'objets subversifs qu'il convient de contrôler. Autrement dit, est-ce

seulement au tournant des années 1550, à l'heure où l'Espagne rendit plus criante sa lutte pour le maintien de son orthodoxie, que le genre abandonna toute son apparente inoffensivité pour se révéler, finalement, en tant que genre éminemment discordant et donc politique ?

La longévité de ce genre, que l'on observe dans le maintien de la formule sur un temps long, ainsi que dans les nombreuses rééditions de la *Propalladia*, témoigne d'une apparente acceptation de ces œuvres jusqu'en 1559. Pourtant, cette donnée ne saurait à elle seule fournir une réponse satisfaisante. Il s'agira donc d'apprécier ce processus de transition, d'un modèle qui fait florès auprès des élites à un genre qui semble soudainement intolérable.

Nous l'avons vu, deux raisons s'imposent d'emblée pour comprendre le contrôle de cette production : d'une part, le renouvellement des préoccupations idéologiques, l'intolérance à l'égard de toute forme de discordance et l'élargissement du champ d'action du Saint-Office expliquent une appréhension nouvelle de la littérature. De l'autre, c'est aussi la matérialité nouvelle et la diffusion des œuvres permise par l'imprimerie qui permettent de donner une actualité nouvelle à ces textes et font de ce théâtre un objet particulièrement dangereux. Mais avant cela, la matière théâtrale visée par la censure ne constitue-t-elle pas déjà l'essence de cette écriture plutôt qu'un élément latent ? Si la fortune éditoriale de ces pièces met en lumière toute la dimension subversive et politique de ce genre, celle-ci pourrait bien davantage être aux origines de l'écriture dramatique et constituer l'un des critères définitionnels de la formule.

Avant même sa mise à l'index, on ne saurait envisager ce théâtre comme une production culturelle, exempte de toute contrainte, au sein de laquelle tout discours pourrait être proféré. Ainsi, nous reviendrons, d'abord, sur le cadre dans lequel ces pièces voient le jour, en ce qu'il pourrait permettre d'accueillir une forme dramatique hybride où le divertissement se mêle éventuellement à la hardiesse, voire à la subversion. Cet examen nous permettra d'approcher les contraintes du discours théâtral conçu par les dramaturges. En ce sens, la subversion n'est peut-être pas seulement recherchée par les auteurs, mais elle s'inscrit régulièrement au cœur de la formule dramatique. Nous verrons, *in fine*, que la dimension critique et politique de cette formule tient peut-être moins au discours proféré qu'à la poétique du genre.

Chapitre IV

Un théâtre de circonstance : entre complaisance et contrainte

La reconstruction générale des conditions de production du théâtre profane et urbain nous a montré que l'écriture théâtrale se situait au croisement d'enjeux pluriels. La pratique dramatique est d'abord contrainte par les modalités du mécénat, qu'il soit nobiliaire ou ecclésiastique. En effet, la production et la représentation de ces œuvres octroient au dramaturge protection et bénéfices. En outre, les commandes permettent le développement de ce que nous pourrions appeler un pouvoir culturel courtisan⁶¹¹ qui se décline, en particulier, par les festivités, assujetties aux intérêts du mécène. Dans son étude des liens entre le mécénat artistique et l'influence politique, Cédric Michon souligne que le premier est un véritable outil, mis au service de l'accroissement du second. Si son propos porte spécifiquement sur les prélats anglais et français, les enjeux du mécénat en tant que « voie pour renforcer sa position à la cour⁶¹² » peuvent s'appliquer à d'autres catégories. Ainsi, il indique deux options :

La première consiste à se positionner sur le champ des aristocrates ou des très riches techniciens des finances ou du droit, et il consiste à patronner la réalisation d'œuvres somptueuses à la pointe de la nouveauté, notamment dans le domaine architectural ou décoratif. La seconde consiste également à promouvoir la nouveauté, mais dans un autre domaine, celui de l'esprit. Pour ce faire, les prélats constituent des réseaux d'humanistes,

⁶¹¹ Nous reprenons l'expression que Nicolas Lemaître associe à la figure du cardinal à la Renaissance (N. LEMAITRE, « Quand les cardinaux inventent le pouvoir culturel », dans *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique. Nouvelle édition*, Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2009, p. 289-301). En outre, le critique souligne que c'est sur le plan culturel que se joue une partie de son influence : « si le pouvoir politique [du Sacré Collège] décline face au pouvoir pontifical réaffirmé, la puissance cardinalice s'exprime dans un pouvoir social et culturel grandissant désormais. » (*Ibid.*, § 3).

⁶¹² C. MICHON, « Mécénat et politique. Le cas des prélats français et anglais à la Renaissance », dans F. Lemerle, Y. Pauwels et G. Toscano (éd.), *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2012, § 7.

de poètes et de théologiens qu'ils n'hésitent pas ensuite à instrumentaliser à des fins politiques.

L'œuvre de théâtre et la représentation qui l'accompagne se manifestent alors comme le produit de la relation qui se noue entre le mécène et le dramaturge. Celle-ci paraît revêtir une forme d'interdépendance, où les intérêts de l'un serviraient ceux de l'autre.

S'il s'agit d'un divertissement motivé par la circonstance festive et destiné en premier lieu à satisfaire le commanditaire et son assistance, les contraintes de l'écriture se révèlent donc d'abord sur un plan pragmatique. Elles invitent, dès lors, à penser l'écriture de ce théâtre dans une pratique qui, loin de la subversivité qu'on lui reconnut quelques années plus tard, se dévoilerait plutôt tournée vers une sorte de complaisance ou de consensus généralisé. En outre, l'accès à la publication de ces textes paraît l'indiquer. Il ne dévoile pas seulement une forme de tolérance à l'égard de l'œuvre, mais bien davantage son approbation initiale.

Le corpus verse, à certains endroits, toutefois, dans une forme de hardiesse, d'audace ou de provocation tout particulièrement manifeste lorsqu'elle s'exprime à l'égard de l'auditoire. Oscillant entre subversion et adéquation au contexte, cette formule dramatique semble pourtant parvenir à concilier, selon des modalités diverses, ces deux pôles apparemment contradictoires. Par conséquent, il s'agira d'évaluer cette tension entre la tolérance d'une forme de *dissensus* et le rejet de ce qui devient subversif, dès lors que ces éléments sont extraits du cadre clos et rigide de la représentation.

I. Un théâtre de circonstance : de l'influence à la contrainte dramatique

Aux origines de l'écriture se trouve donc la circonstance qui motive la représentation. La circonstance dramatique, qui fonde et accueille la mise en scène ou la lecture collective de ce théâtre, est saisissable à des degrés divers. Elle peut être approchée selon qu'elle conditionne l'argument et la proposition formelle de la pièce ou qu'elle est rendue plus ou moins ostensible ou, au contraire, qu'elle est effacée par l'auteur ou l'éditeur au moment de la publication. Elle recouvre, encore, nous l'avons relevé, des réalités parfois très différentes. Le projet que nous poursuivons est celui d'étudier comment chacune des propositions théâtrales rend compte d'une sorte de conciliation poétique et politique et détermine des espaces de liberté, tant sur le plan de la forme que du discours. Autrement dit, il s'agit d'analyser comment chaque circonstance contextuelle, tel qu'on peut l'entrevoir à partir du sous-genre auquel on l'associe, permet d'approcher le projet poétique

et politique des dramaturges ; celui-ci étant entendu comme l'intention, ou ce qui peut être identifié comme tel.

1.1. Un théâtre inscrit dans la politique : l'écriture de l'éloge et du consensus

Si, au début du siècle, le champ pastoral s'avère constituer la voie dramatique la plus adaptée au contexte des festivités politiques, la dramaturgie de Torres Naharro instaure un déplacement thématique qui favorise des intrigues plus ancrées dans un environnement urbain. Les pièces du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle, que nous avons désignées comme des œuvres de circonstance politique, sont d'abord des œuvres auxquelles il est possible d'associer un contexte de représentation précis, tourné vers la célébration de figures éminentes ou d'événements glorieux. Les protagonistes, identifiables implicitement ou explicitement, se caractérisent par une référentialité aussi directe qu'évidente et l'intrigue repose, selon des modalités diverses, sur une mise en scène encomiastique ou hagiographique. Ces pièces, particulièrement sur le plan formel, sont conçues sur le modèle de *comedia* que définit Torres Naharro dans son *Prohemio*, bien qu'elles échappent à la double distinction *a noticia/a fantasía*⁶¹³. Elles semblent, à première vue, constituer un ensemble qui paraît, non seulement éliminer toute sorte de dissensus idéologique, mais encore viser une forme de propagande.

La configuration du divertissement de cour est, à son origine, toute entière tournée vers cette fin. Dans son étude des conventions dramatiques et des origines du théâtre espagnol, R. E. Surtz⁶¹⁴ signale ainsi que « *[t]he show may praise a certain spectator directly or indirectly, or may serve as a general exhortation to bring all the spectators to a certain persuasion*⁶¹⁵ ». Pour ce faire, la construction scénique repose quant à elle sur une répartition poreuse des instances dramatiques. Partant du constat du brouillage de la frontière entre le spectateur et l'acteur⁶¹⁶ auquel recourt Juan del Encina, mais aussi Torres Naharro, il remarque notamment que :

⁶¹³ En effet, il s'agit d'abord d'un théâtre qui, comme nous le verrons, ne parvient pas véritablement à faire modèle, en ce que le canevas dramatique semble avant tout éminemment déterminé par les conditions et les enjeux de la représentation. En ce sens, il apparaît comme une forme tout à fait à cheval entre les deux modalités dramatiques qu'expose le dramaturge estrémadurien. Nous le verrons, à bien des égards, cette modalité dramatique reprend le caractère éminemment référentiel de la *comedia a noticia*.

⁶¹⁴ R. E. SURTZ, *The birth of a theater*, *op. cit.* Nous recourrons aux conclusions qu'il tire à propos de la dramaturgie du XV^e siècle dans la mesure où le critique indique que « *The development of the entertainment in the sixteenth century is almost completely restricted to its external manifestations. Such festivities become more elaborate and more sumptuous and expand into the area of the civic celebration, but internally they retain the characteristics of the fifteenth-century pageants [...]* » (p. 83-84). Il ajoute, plus loin : « *The influence of the court entertainment is particularly evident in the very first efforts of the nascent peninsular theater, when many plays adopt the function, form, or content of such pageantry.* » (p. 85).

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶¹⁶ « *in most entertainments of this type, the distinction between "actor" and "spectator" is blurred*⁶¹⁶. » *Ibid.*, p. 74.

*It is this very porosity of the dramatic court entertainment, this invisible line between "actors" and "spectators" that connects as much as it separates, that enables the person who is to be honored to step quite literally into the entertainment's most flattering role at the required moment*⁶¹⁷.

Ainsi, R. E. Surtz affirme que ces représentations « [...] are tied so closely to the circumstances of their performance enables them to bear directly on their spectators and on their historical moment ». À partir de l'étude des pièces de circonstance politique, nous verrons que les textes présentés et le dispositif dans lequel ils s'intègrent ne visent ni à interroger le spectateur ni à malmenager les personnages auxquels il pourrait chercher à s'identifier. Moins que de l'inviter à s'interroger, ce genre paraît bien davantage enclin à conforter son spectateur dans son statut. En définitive, la configuration de ce théâtre est, avant tout, celle d'un divertissement entre servilité et complaisance à l'égard des inclinations de l'élite qui constitue le public-récepteur de ces pièces.

1.2. La *Farsa Turquesana*

La *Farsa Turquesana* de Hernán López de Yanguas fut certainement écrite au lendemain de la signature du traité de Barcelone (1529) entre le Pape Clément VII et Charles Quint. Deux ans après le Sac de Rome (1527) et la constitution de la Ligue de Cognac entre la Papauté et François I^{er} notamment, la pièce met en scène la concorde retrouvée entre l'Empire et Clément VII, après les revers français face à Charles Quint. Mais cette réconciliation, qui conduisit à l'absolution de tous les participants au Sac de Rome, scelle également une union stratégique commune, autour de l'opposition aux avancées des ottomans en Hongrie. Car, avant cela, alors que les princes chrétiens se déchiraient, Soliman I^{er} avait cherché à tirer avantage de cette situation en attaquant la Hongrie (1521) et se préparait à prendre Vienne (1529), la capitale de l'Archiduché d'Autriche, à la tête duquel se trouvait le frère de l'Empereur, Ferdinand. La pièce est très probablement antérieure à l'assaut qui se conclut par la défaite ottomane, mais, en recourant aux figures de l'Empereur (CARLO) et du Pape (CLEMENTE) unis contre le sultan Soliman (TURCO), la *Farsa* constitue un exemple hautement significatif de l'utilisation de référents connus et de la fiction dramatique à des fins de propagande politique et militaire.

Dès le titre la « *Farsa dicha Turquesana contra el turco muy galana* » donne le ton de cette pièce. Dans le paratexte initial, l'auteur décline cette intention lorsqu'il réaffirme que « *la materia desta obra es burlar de la soberbia del Turco* ». Le premier acte, et en particulier l'entrée sur scène de Turco décrit comme « *muy sobervio* » (p. 1) et parlant « *a solas* » (v. 20+), poursuit ce projet. Le personnage de

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 74-75.

Turco, seul, au demeurant, à n'être jamais désigné par un nom⁶¹⁸, entreprend alors un soliloque où s'exprime toute l'ampleur de son orgueil, de sa démesure et de sa brutalité. Ainsi, l'évocation de ses « *grandes fuerças e mañas [...] / sublimadas hazañas, / [...] infinidadas victorias* » (v. 21-24) sert moins un quelconque hommage au souverain glorieux que la mise en place d'un auto-portrait à charge. La teneur de celui-ci résonne avec les implications idéologiques qui sous-tendent l'union scellée par le Traité de Barcelone.

Le discours hyperbolique et présomptueux des forces dont dispose le sultan « *para entrar / batir y desportillar / todo el cielo por combate, / quanto más a subjectar / diez mil mundos a remate* » (v. 45-49) exprime toute l'hybris du personnage. Pris d'une passion violente, il se targue de parvenir, sans la moindre peine, à mettre Rome et la Chrétienté tout entière à sac. Alors que le souvenir du Sac de Rome reste vif, on mesure ici le terrible retentissement d'une pareille menace. La foi chrétienne n'est pour lui que « *burla* » (v. 53) et « *berregía* » (v. 59) et son dessein, annoncé plus tard dans sa lettre au Pape, de détruire « *vuestros templos y hermitas* » (v. 177) pour y ériger au nom du « *profeta que adoramos / [...] ricas mezquitas* » (v. 178-179) ne peut que provoquer l'effroi. Cette réaction est d'ailleurs directement montrée sur scène, incarnée par le Pape Clément VII qui vient de lire la lettre de Turco :

CLEMENTE	<i>Digo que está congoxado con mucha infelicidad.</i>
ESFUERÇO	<i>Dí por qué.</i>
CLEMENTE	<i>Eso yo lo callaré, pero lee esa cartilla e sabrás de nuestra fe el Turco cómo la trilla.</i>
ESFUERÇO	<i>Ya la he visto. ¡Esfuerçate en Jesuchristo!</i>
CLEMENTE	<i>¿No vees qué blasfemias éstas?</i>

(v. 423-434)

Néanmoins, à l'heure où les voix de l'irénisme résonnent tout particulièrement en Espagne, la présomption du Turc et l'inquiétude qu'il suscite ne peuvent que justifier, dans le même temps, la réplique militaire. La guerre défensive n'est, au reste, pas proscrite par Érasme. Celle-ci paraît, par ailleurs, d'autant plus souhaitable que les références à un théâtre de guerre qui ne saurait être circonscrit à un territoire lointain – « *pues ya soy puesto en Ungría / y en tierra de venecianos* » (v. 51-52) –, associent à la peur une forme d'urgence.

La démesure et la provocation ressortent, encore, de sa comparaison à la généalogie des Espagnols et des Français :

⁶¹⁸ J. F. Hernando et J. Espejo dans l'introduction de H. LÓPEZ DE YANGUAS, « Farsa Turquesana », *op. cit.* indiquent que « *López de Yanguas le niega el nombre puesto que es encarnación del mal y es, por tanto, innombrable* ».

[TURCO] *Otbomano
Amurates e Solmano
Calpino e Mahometo,
de cuya casta yo mano
tuvieron este respecto ;
destos todos,
por mil maneras e modos
puedo yo tener jatanca
más que España de sus godos
ni de su Carlos la Francia.*

(v. 60-69)

Néanmoins, le discours du Turc, prenant la forme d'une paralipse inversée qui laisse entrevoir par la voix de l'instance énonciative, l'intention auctoriale, annule lui-même la valeur de l'argument final en concluant : « *muy ruyn cosa es estribar / en hecho de antecessores, / sino siempre procurar / de los hacer muy mayores* » (v. 70-73). Dès lors, cette forme de paradoxe discursif et de provocation trahissent l'intention véritable, vouée non seulement à dénoncer les vices du Turc, mais bien à le tourner en dérision.

Ce procédé s'épanouit avec d'autant plus de force avec l'arrivée du messager Mahometo. En effet, dans cette interaction, se configure une caractérisation ambiguë du personnage de Turco. La violence du dialogue et de la lettre adressée au Pape, dont le valet est sommé de donner lecture, est contrebalancée par un procédé de disqualification du Sultan. La déférence du valet face à son maître, au même titre que la longue et pompeuse énumération des conquêtes territoriales et des hauts faits d'armes du Sultan, tendent à exprimer la puissance de ce dernier. Sûr de sa victoire, le Sultan décline, dans sa missive, une fois de plus, toute sa superbe et nargue son adversaire en l'avertissant de sa décision d'attaquer :

[MAHOMETO] *[...]pensamos, por vuestro mal,
ser con vos muy presto en Roma,
a quitaros
de la silla e despojaros
del mando e boz que tenéys,
e quise en ésta avisaros
porque después nos quexéis ;
que, en verdad,
mi sobrada potestad
no os quiere tomar de salto,
sino daros facultad
para que no quedéis falto.
Quiero ver quán grande es vuestro poder,
e de vuestros valedores,
e para qué pueden ser
vuestros reyes y emperadores.*

(v. 148-164)

Néanmoins, la grandiloquence et la provocation du discours tournent par endroit au grotesque, dans une forme de fanfaronnade qui n'est pas sans rappeler celle du *miles gloriosus* des pièces du théâtre de Plaute. Si le personnage prive, non sans défiance, Clément VII de son titre de Pape pour y substituer celui de « *gran alfaquí christiano* » (v. 99 puis 141), cette transposition dévoile surtout l'ignorance du Turc. L'incongruité de l'association remplit alors dans ce contexte une fonction particulièrement comique, en ce qu'il se retourne contre son émetteur, ce qui n'est pas sans rappeler le procédé analogue de déformation linguistique et sémantique qui caractérise les bergers des *introitos* naharresques. Dans la caractérisation de Turco apparaît bien un traitement qui vise une ridiculisation et une disqualification, toutes propres à un art de propagande, visant à désigner un ennemi commun.

Cependant, si la dérision que nous observons permet d'établir une analogie avec l'*introito*, le discours ottoman ne parvient pas à lui seul à disqualifier totalement le personnage. Au contraire, la lettre entreprend de railler Turco, tout en composant également le personnage comme une figure hostile et menaçante. Le passage repose sur une tension entre, d'une part, un traitement partisan de la ridiculisation de l'opposant et, d'autre part, la formation d'un adversaire qui ne saurait être totalement méprisé.

Cependant, si les paroles du Sultan se révèlent belliqueuses, la force et la puissance qu'on lui prête doivent être nuancées. Entre la menace nécessaire à la tension dramatique et le ridicule qu'imposent les contraintes idéologiques, le dramaturge résout cette opposition par une disqualification de Turco. Le danger qu'il incarne tient moins à une attaque potentielle et concrète qu'aux virtualités du langage. Ainsi, si le Sultan apparaît redoutable sur scène, l'épée à la ceinture, les menaces qu'il profère à l'encontre de Clément VII reposent surtout sur un verbe, dont Mahometo indique la faillibilité lorsqu'il interroge : « *¿Ay falta en el escrevir ?* » (v. 197). Il convient également d'observer dans l'orthographe de la forme « *escrevir* » une déformation vocalique qui implique l'ouverture du phonème /i/ et caractérise les personnages de Turco et de Mahometo⁶¹⁹. Comme on peut l'observer avec les personnages de bergers des *introitos*, il n'est pas impossible d'associer, dans cette pièce, une dimension dépréciative à cette variation puisque hormis Turco et Mahometo, tous utilisent la forme « *escrivir* ».

En dépit des réalités géopolitiques sur lesquelles se fonde la pièce, le dramaturge s'emploie à faire de la menace ottomane un péril entaché du discrédit de celui qui l'incarne. Son pouvoir ne tient en réalité que dans les virtualités d'un discours que l'émetteur original est incapable de porter.

⁶¹⁹ La forme apparaît à nouveau au quatrième acte : « *¿Escriviste / como, señor, prometiste ?* » v. 165-166.

Enfin, quel ennemi López de Yanguas nous donne-t-il à voir ? Incarnation du vice, allégorie de la superbe, si Turco est un souverain qui abandonne ses décisions aux signes des astres⁶²⁰, il est surtout un être réduit à une parole dont il est finalement privé. La construction dramatique, en effet, s'attache à médiatiser doublement cette parole, par la lettre et son courrier. La force de la parole et, partant, celle de Turco, est désamorcée par sa mise en discours ou en texte.

En fin de compte, la dérision à l'égard du Sultan ne constitue pas simplement une fin, mais bien plutôt un moyen de promotion de la politique du Pape et de l'Empereur. La caractérisation initiale de Turco met en place une *dramatis personae* structurée autour d'un axe manichéen. En toute logique, la caractérisation de Clément VII, associée à la description des merveilles de Rome, joue pleinement son rôle axiologique⁶²¹. Pour le dramaturge soriano que J. F. Hernando et J. Espejo décrivent comme « *uno de tantos autores a los que se ha dado acertadamente en llamar "funcionarios", siempre al servicio de las axiologías religiosa y política dominante* »⁶²², la mise en scène de la *Farsa Turquesana* semble en réalité inscrite dans la croisade contre les Ottomans. Après la faillite de la Ligue de Cognac, la *Farsa* s'emploie à redorer l'image de Clément VII et constitue une œuvre entièrement dévouée à la diffusion et à la justification de la défense de la chrétienté.

Dans la *Farsa Turquesana*, l'accueil réservé au courrier Mahometo par les bergers Pelayo et Silvano, s'oppose à celui du Pape. Après la rencontre, au deuxième acte, du messager avec les deux personnages rustiques, laquelle se solde par un échange d'insultes et de menaces, le troisième acte met en scène l'hospitalité du Pape qui déclare à Mahometo : « *Seas venido en buen hora;/vete a reposar agora, / dente posada dispuesta;/ la buelta sea de aquí un hora, / darte he della la respuesta.* » (v. 410-414). Face au trouble et aux dangers que provoquent la lettre de Soliman, López de Yanguas dresse le portrait d'un souverain à l'exemplarité outrancière, avisé des conseils non pas des astres, mais de l'expérience de son *alférez*. Contraint à s'engager dans la guerre, dans la lettre adressée à Charles Quint, le Pape paraît dévoiler une forme d'aspiration à l'irénisme :

[CLEMENTE] "Hijo mío,
 porque veas el desvarío
 quel Turco malsín ordena,
 su carta e la mía te embío,
 puesto que recibas pena;

⁶²⁰ « *Mis letrados / en esto están concertados/ por arte de astrología / que los planetas e hados / me ofrecen la monarchía.* » (v. 210-214). Sur l'astrologie et sa condamnation voir notamment : J. VÉLEZ-SAINZ, « De lo científico a lo folclórico », *op. cit.* ; Á. ALCALÁ, *Literatura y ciencia ante la inquisición española*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001.

⁶²¹ La description de Rome mise en voix du courrier de Turco fait directement écho, dans la quatrième *jornada*, à celle que donne Diligente, le messager de Clemente à l'Espagne décrite comme « *muy florida* » (v. 691).

⁶²² H. LÓPEZ DE YANGUAS, « *Farsa Turquesana* », *op. cit.*

*que, en verdad,
de mi propia voluntad
tal carta no te escribiera
si extrema necesidad
en ello no me pusiera.*

(v. 465-474)

On constate ici une incarnation du pouvoir radicalement opposée à celle de Turco. L'acte central offre une place de choix à cette mise en scène de Clément VII. Son portrait moral compose une image de vertu toute conforme à l'esprit de réconciliation vers laquelle s'acheminent l'Empereur et le Pape et qui culminera, en 1530, avec le couronnement de celui-là à Bologne.

Le traitement favorable du Pape se voit renforcé par le soliloque de l'*alférez* Esfuerço qui ouvre le quatrième acte. Il fait part des tourments du Pape : « *Muy penoso / queda el Papa e congoxoso, respondiendo aquella bestia, / bruto sobervio, enojoso, / que le da pena e molestia* » (v. 565-569). Néanmoins, loin de donner l'image d'un homme tourmenté, Clemente, dans la missive qu'il adresse au « *Turco furioso* » (v. 609), se garde bien de rendre compte de son inquiétude. Au contraire, l'*éthos* d'autorité non seulement sur le plan spirituel, mais aussi temporel est redoublé. Alors qu'à la suite du Sac de Rome, de nombreux écrits brossent un portrait peu flatteur du pontife⁶²³, Clemente apparaît définitivement comme un homme vertueux et avisé, ardent et redoutable défenseur de la chrétienté. Modèle de tempérance, la lettre oppose à la fureur de Turco, le calme et la raison du Pape, à l'orgueil, l'assurance sereine, aux vaines paroles, l'action résolue.

Le soutien de Charles Quint ne tarde pas à se manifester. Il engage oralement sa parole auprès de Diligente, chargé d'en faire part à Clemente. L'ultime acte met en scène la rencontre des deux courriers et donne lieu à un débat de la Croix et du Croissant ; les deux hommes s'opposent autour de leur figure sacrée respective avant que, de retour à Rome, Charles Quint, en fer de lance de la Chrétienté⁶²⁴, ne fasse son entrée, peu de temps après celle du courrier. Empreint d'une exemplarité qui frise la propagande politique, son échange avec le Pape témoigne de la solide alliance entre la Papauté et la Couronne impériale.

Carlo fait figure de modèle pour les autres monarques : « [...] *con el exemplo que das, / tras ti verná el portugués / el inglés, como verás, / e podrá ser que el francés.* » (v. 906-909) et se voit alors érigé par

⁶²³ À ce propos nous renvoyons au panorama littéraire que dresse A. Vian Herrero dans la troisième partie de A. VIAN HERRERO, *El Diálogo de Lactancio y un arcidiano de Alfonso de Valdés : obra de circunstancias y diálogo literario : Roma en el banquillo de Dios*, Toulouse : Presses universitaires du Midi, 1994 (En ligne : <http://books.openedition.org/pumi/1200> ; consulté le 2 février 2020) ; voir également : A. REDONDO, « Le sac de Rome de 1527 et sa mise en scène: le romance "Triste estava el Padre Santo" », dans Jean-Pierre Etienne (dir.), *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or*, Paris, Klincksieck, 1998, 31-51.

⁶²⁴ Il sera plus loin décrit par Clemente comme « *dedo / de mano de Dios embiado* » (v. 919-919).

Clemente en modèle de courage⁶²⁵ et de pugnacité⁶²⁶ (v. 924). Si la pièce finit par un chant va-t-en-guerre rythmé, dans un élan cathartique, par l'appel prophétique à ce que « *perezca Mahoma* » (v. 946, 953, 961 et 966-967), dans le même temps, le *villancico* final célèbre à l'unisson la défense de Rome (« *sublímese Roma* » (v. 947, 954, 9968), « *ensálcese Roma* » (v. 960) et scelle l'union de l'Empire et de l'Église. Nonobstant, dans la pièce, il est frappant de relever que les deux représentants ne bénéficient pas d'un traitement égal. En comparaison avec la caractérisation de Clemente, la présence scénique de Carlo est, en effet, particulièrement réduite et le personnage est loin de se distinguer par sa prolixité. Cette réserve peut bien être un signe de majesté. Il incarne d'ailleurs le principal acteur du dénouement, celui sur qui la solution repose, celui qui véritablement résout l'action. En ce sens, force est de constater que la façon dont Carlo et Clemente incarnent le pouvoir et l'autorité est assez déséquilibrée. Sans aller jusqu'à affirmer un traitement défavorable dans la description de Clemente, il n'est pas impossible de relever, dans la mise en scène de Carlo, une sorte de mise en valeur de l'Empereur dans la *Farsa Turquesana*, dont le commanditaire de la pièce, Diego de la Cueva y Toledo, n'était autre que le majordome.

En somme, l'œuvre se construit sur une spécularité qui semble fidèle aux attentes d'un mécène et d'un public proches de Charles Quint. En effet, la caractérisation axiologique de la *dramatis personae* louvoie entre la représentation tout à fait convenue d'un ennemi en passe d'être défait et la projection à la fois fantasmée et éminemment complaisante du Pape et de Charles Quint. Si la réalité historique révèle une image tout autre de l'Ottoman, la *Farsa Turquesana* est entièrement tournée vers la figure des défenseurs de la foi. Elle projette bel et bien sur la scène un reflet complaisant, mais également les espoirs et les attentes que, sur le plan politique et militaire, le public place entre les mains du glorieux monarque, défenseur de la foi.

La circularité de la *Farsa Turquesana* au service d'une apologie du pouvoir crée ainsi un système de sens clos, où aucune divergence idéologique n'est possible. Ce traitement de la matière référentielle, politique et militaire, apparaît déjà dans les deux œuvres à visées encomiastiques que produit Torres Naharro, à savoir la *Comedia Trofea* et la *Comedia Jacinta*. Alors que les intrigues théâtrales gagnent en complexité avec Torres Naharro, dans ces deux *comedias*, le dramaturge semble davantage sacrifier l'intrigue et l'action au profit d'une configuration dramatique plus statique et resserrée et où le texte apparaît d'abord comme un véritable panégyrique.

⁶²⁵ « *Tu denuedo / me ha quitado todo el miedo [...]* » (v. 915-916).

⁶²⁶ « *Tus mayores, / céssares y antecessores, / de cuya línea tú vienes, tuvieron contra traidores / la misma gana que tienes* » (v. 920-924).

1.3. La *Comedia Jacinta*

« *Una tierra sola, Roma / y un Señor, un solo Dios, / y una dama sola, vos.* » (v. 1285-1287) Par ces vers se conclut la *Comedia Jacinta*. Notre attention doit d'abord se porter sur la fin de cette œuvre car le *villancico* d'où ces vers sont extraits s'avère tout à fait signifiant. En effet, il exprime sans détour le brouillage de la frontière entre réalité et fiction, caractéristique de cette œuvre de circonstance. À travers le vocatif « *vos* », il est possible de désigner et de faire entrer à l'intérieur du drame un membre éminent de l'auditoire, à qui la pièce serait adressée.

Si, dans l'économie générale de l'œuvre, la personne interpellée renvoie à la protagoniste de la *comedia*, Divina, il semble légitime d'envisager cette apostrophe dans un système de double adresse. L'emphase mise sur ce « *vos* » impliquerait alors un dédoublement entre le personnage représenté sur scène, Divina, et une personne du public. Quelques vers plus loin, celle-ci est à nouveau désignée par la formulation « *Mayor bien ser no podía / que tener acá entre nos / una dama tal cual vos*⁶²⁷. » La réplique dévoile et confirme, dès lors, l'intention dithyrambique de cette œuvre destinée à rendre hommage à celle que l'*introito* présente comme « *dama muy lozana / de gran virtud y nobleza* » (v. 85-86). Cependant, à la différence de la *Farsa Turquesana* ou des pièces que Juan del Encina fait représenter pour le duc et la duchesse d'Albe, ici l'identification de la personne louée est masquée par l'identité fictive du personnage que les critiques ont tantôt associé à Isabella d'Este⁶²⁸, tantôt à Vittoria Colonna⁶²⁹. Si depuis J. P. Crawford l'association de Divina à la marquise de Mantoue a la faveur des critiques, comme le signale J. E. Gillet, il est possible que la pièce

*was performed in her honor, although no documentary proof of this has yet come to light. The Jacinta, indeed, was not only a glorification of womanhood, but, as its final villancico implies, was probably intended to celebrate the visit of a distinguished visitor to the Eternal City [...]*⁶³⁰.

La glorification passe notamment par la mise en scène du pouvoir magnétique du personnage féminin. Les trois premières *jornadas* servent à première vue la présentation de chacun des trois *galanes* qui, faisant route à proximité du château de Divina, rencontrent Pagano, « *villano*⁶³¹ » au service de Divina, chargé de retenir les passants et de les conduire à elle. Chacune des trois premières *jornadas* permet le développement de différents thèmes (la plainte contre Rome et

⁶²⁷ Nous soulignons.

⁶²⁸ J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, *op. cit.*, J. LIHANI, *Bartolome de Torres Naharro*, *op. cit.* ; B. de TORRES NAHARRO, *Antología (teatro y poesía)*, M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), Badajoz, Diputación Provincial, Departamento de Publicaciones, 1995 ; J. OLEZA SIMÓ, « En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro », *op. cit.*

⁶²⁹ Sur la question de l'identification du personnage de Divina nous renvoyons notamment à la synthèse proposée dans la note au vers 126 de la *Comedia Jacinta* de J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, *Tome 3*, *op. cit.*, p. 601-602.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 602.

⁶³¹ Ainsi qu'il est présenté dans l'*introito* (v. 95).

l'ingratitude des maîtres par Jacinto, contre les amis par Precioso et la déception de Fenicio, qui s'apprête à entrer dans les ordres, vis-à-vis du monde dans son entièreté). La rencontre avec Divina, par l'intermédiaire initial de Pagano, implique cependant, chez les trois personnages masculins, une métamorphose.

En ce qu'elle revêt un caractère éminemment spéculatif, nous laissons de côté la question des origines religieuses de ces trois personnages, ainsi que celle des possibles indices que la pièce livrerait concernant la propre situation religieuse de son auteur. Le sujet a été amplement débattu par des critiques tels que S. Gilman⁶³², de J. Lihani⁶³³ ou encore S. Zimic⁶³⁴. Si certaines des lectures que nous livrent les deux premiers demeurent discutables et peinent à proposer une interprétation tout à fait tangible, c'est, selon nous, en raison du projet qui fonde leur démarche critique. Les analyses de S. Gilman et de J. Lihani visent à confirmer, à partir de l'étude de personnages conçus comme *alter ego* de Torres Naharro, les origines *conversas* du dramaturge que défendait A. Castro⁶³⁵. Le premier s'emploie à rapprocher cette pièce de *La Célestine* et indique que la construction du personnage *converso* de Precioso constitue la traduction de « *la condición de converso del propio Torres Naharro*⁶³⁶ ». J. Lihani, avec moins de succès que S. Gilman, cherche à associer le dramaturge au personnage de Pagano. Il soutient alors la thèse d'une conversion de Torres Naharro au christianisme « *not from Judaism, but rather from the faith of Islam*⁶³⁷. » À ces thèses s'oppose S. Zimic, dans le chapitre qu'il consacre à la *Comedia Jacinta*. Sans nier que le dramaturge pût être d'origine judéo-converse, il confesse ne pas reconnaître dans cette pièce les modalités de l'écriture converse que certains critiques lui prêtent : « *el modo de ser de Torres Naharro, [...] puede explicarse, según nosotros, con independencia de su supuesto origen judaico*⁶³⁸ ». Plus récemment, J. Vélez-Sainz⁶³⁹ est revenu sur cette question affirmant, à son tour, le caractère clairement hétérodoxe des trois personnages masculins. Il ajoute que :

⁶³² S. GILMAN, « Retratos de conversos en la Comedia Jacinta de Torres Naharro », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 17, n° 1/2, 1963, p. 20-39.

⁶³³ J. LIHANI, « New Biographical Ideas on Bartolomé de Torres Naharro », *op. cit.* ; J. LIHANI, *Bartolome de Torres Naharro*, *op. cit.*

⁶³⁴ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, *op. cit.*

⁶³⁵ A. CASTRO, *De la edad conflictiva*, *op. cit.*

⁶³⁶ S. GILMAN, « Retratos de conversos en la Comedia Jacinta de Torres Naharro », *op. cit.*, p. 39. La recherche des origines *conversas* du dramaturge dans les oeuvres de la *Propalladia* est notamment poursuivie par N. Weinerth. Dans son article consacré au *Diálogo del Nacimiento*, la critique rejoint les conclusions de S. Gilman et écrit que les références textuelles auraient été pensées pour être comprises par un public lui-même *converso*. N. WEINERTH, « Bartolomé de Torres Naharro's "Diálogo del nacimiento" », *op. cit.*

⁶³⁷ J. LIHANI, « New Biographical Ideas on Bartolomé de Torres Naharro », *op. cit.*, p. 834.

⁶³⁸ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, *op. cit.*, vol. 1, note 6, p. 239-240.

⁶³⁹ J. VÉLEZ-SAINZ, dans « Una tierra, un Señor y una dama: genealogía y heterodoxia en la "Comedia Jacinta" de Bartolomé de Torres Naharro », *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, n° 18, 2011, p. 139-155.

Bartolomé de Torres Nabarro presenta en su Comedia Jacinta una serie de personajes que por medio de referencias más o menos veladas a sus orígenes y creencias heterodoxas reconstruyen el motivo de los tres hijos de Noé⁶⁴⁰.

Au-delà de la question de l'hétérodoxie qu'il détecte et dont il conviendrait d'interroger la valeur dans le contexte festif tel que nous l'envisageons, nous rejoignons sa conclusion finale selon laquelle, cette caractérisation « *se supedita a la loa de la mujer, verdadero fin de la obra*⁶⁴¹. »

Tous trois « *van sospirando / sin pracer y sin dinero* » et tous incarnent des personnages désespérés par les expériences décevantes qu'ils ont vécues et qui les ont conduits à prendre la fuite, depuis Rome, l'Allemagne ou l'Espagne. S. Zimic écrit à leur propos que

Tan doloroso e intenso es el hastío que todos tres sienten, que llegan a la decisión extremada de romper todo lazo que los une al « poblado », es decir a la comunidad de los hombres, para entregarse al azar de los caminos solitarios, aunque llenos de peligros inciertos, pero no contaminados con la presencia humana⁶⁴².

Au-delà de leurs récits et de leur plainte initiale⁶⁴³ qui offrent une vision critique et désabusée de l'état du monde, la trame dramatique les conduit à abandonner leur déception et leur pessimisme. Ils endossent alors le rôle de prétendants de Divina qui apparaît, finalement, dans le dernier acte de la *comedia*. Divina propose une sorte d'échappatoire amoureuse et de refuge aux trois hommes. Le motif amoureux résonne avec la thématique des *comedias a fantasía*, mais les modalités de l'union amoureuse sont tout à fait différentes. Ici, le recours à cette option permet tout à la fois la sublimation physique et morale du personnage féminin. Car elle n'est pas seulement reconnue pour sa beauté, mais manifeste un véritable intérêt pour ces étrangers et la découverte des nouvelles du monde. Par-là sans doute faut-il voir également les traces de cette éminente destinataire de l'œuvre qui n'était pas seulement célèbre pour ses attributs physiques, mais bien aussi pour son intelligence et sa culture.

Mais avant cela, la quatrième *jornada* est consacrée à la découverte par les trois hommes de leur « *inclinación personal en común : el respeto, la gratitud y la admiración incondicionales por la mujer*⁶⁴⁴. » Dans un élan contraire aux discours misogynes si fréquents chez les bergers des *introitos*, l'avant-dernière *jornada* contient une expression polyphonique, qui porte sur les vertus féminines et où se mêlent l'expérience des personnages et la tradition littéraire inspirée de saint Augustin et des *Proverbes* attribués à Salomon, notamment. Avant que Pagano n'annonce l'arrivée de Divina, la *jornada* se

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 152-153.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁴² S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Nabarro*, op. cit., vol. 1, p. 280.

⁶⁴³ Notons que la peine et la plainte constituent également des motifs caractéristiques des personnages des *galanes* dans les *comedias a fantasía* qui s'ouvrent régulièrement en suivant cette modalité.

⁶⁴⁴ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Nabarro*, op. cit., vol. 1, p. 283.

conclut par l'union chorale et fraternelle des voix des personnages masculins qui joignent leurs mains :

[FENICIO] *Yo, señores, he pensado,
si os parece cosa tal,
que pues Dios nos ha juntado,
nos juntemos por igual ;
dejando todo lo ál,
nos demos la fe y las manos,
de sernos buenos hermanos
para bien y para mal.*

JACINTO *Muy bien es.*
PRECIOSO *Que lo hagamos.*

(v. 917-925)

Ainsi, avant même que Divina ne soit entrée en scène, son évocation, associée à leurs souvenirs amoureux, témoigne déjà du pouvoir de cette femme qui provoque chez les personnages masculins « *una renovada confianza en el ser humano*⁶⁴⁵ » comme l'énonce S. Zimic.

Préparée par les nombreuses descriptions prononcées par Pagano, la première apparition de Divina est particulièrement soignée. Si ses premiers vers esquissent un paysage verbal scandé par l'anaphore hyperbolique « *qué* », sa première réplique se configure, ensuite, comme une sorte d'ode bucolique à la beauté de ce *locus amoenus*, décor intermédiaire et artificiel, entre ville et campagne. Marquée par la joie et l'enthousiasme, sa première intervention donne à voir toute la beauté d'un espace naturel qui se fait l'écrin majestueux du personnage féminin. Mais au-delà de ce que la description spatiale permet de caractériser Divina, sa construction configure un lieu idéal et salubre. En effet, il apparaît comme un contrepoint aux espaces que les personnages masculins, dans leur fuite, abandonnent. En ce sens, nous rejoignons l'analyse de S. Zimic à propos de la configuration de Divina comme allégorie de l'Espérance⁶⁴⁶.

Après les salutations de Jacinto, prononcées « *con fe y amor y obediencia* » (v. 1005), au nom de ceux qui se qualifient désormais en tant que « *tres hermanos* » (v. 1006), Divina dresse un autoportrait en tout point conforme à l'image tracée tout au long des journées précédentes par Pagano :

[DIVINA] *Yo, señores, soy señora
d'esa pobre fortaleza,
y en mi no cabe tristeza
sino placer y alegría,
virtud, amor y nobleza;
caridad y cortesía.*

(v. 1011-1016)

⁶⁴⁵ *Ibid.*, vol. 1, p. 309.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, vol. 1 p. 312-314.

Mais au-delà de l'éthopée et des vertus incarnées par Divina, celle-ci apparaît véritablement comme une force auxiliaire et salutaire, lorsqu'elle évoque les raisons qui l'ont poussée à arrêter les trois passants :

[DIVINA] *Y estando allí todavía
por nueva nuevas saber
hago a veces detener
los que pasan por la vía.
Por tanto os quiero rogar,
si pena no recibís,
que me digas dó venís
y adónde queréis andar ;
que me podéis alegrar,
y en merced os los terné,
si me quisieredes contar
las nuevas que yo no sé.
Del resto, sobre mi fe
podéis bien aseguraros
que enantes quiero ayudaros
con aquello que podré.*

(v. 1017-1032)

Après que chacun a décliné son lieu d'origine, Divina demande à en savoir plus sur Rome. J. E. Gillet justifie le choix de Divina comme « *naturally, since she is Isabella d'Este, Marchioness of Mantua, and the Jacinta is a pageant celebrating her visit to Rome in the winter of 1514-1515*⁶⁴⁷. » Néanmoins, hormis la possible identification, la probable représentation de la pièce dans la péninsule italienne explique, semble-t-il, suffisamment le choix du personnage féminin. Ensuite, chacun raconte ses peines passées. Ces récits conduisent finalement Divina, dans un acte de charité à décider « *Partamos cuanto yo tengo* » (v. 1262) ; et de conclure :

[DIVINA] *Desd'aquí vos quiero y pido
(si queréis, dadme las manos)
a vosotros por hermanos
y al señor por marido.*

(v. 1269-1272)

La décision finale satisfait les trois hommes qui unissent leur voix dans un *villancico* à propos « *del placer que aquí se toma* » (v. 1280) selon les mots de Divina.

En définitive, quelle que soit l'identification de Divina, la pièce déploie une écriture encomiastique qui entend, comme l'indique le *villancico* final, transposer sur la scène, une

⁶⁴⁷ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Narbarro. 4, Torres Narbarro and the drama of the Renaissance, op. cit.*, p. 523.

personnalité réelle. Ainsi, la pièce tout entière élabore, par sa construction et la caractérisation allégorique du personnage de Divina, une représentation des plus élogieuses. En outre, si l'œuvre se construit sur deux niveaux, comme l'indique S. Zimic en précisant que la *comedia* « ofrece [...] posibilidades de interpretación tanto desde el punto de vista religioso como del sencillamente humano⁶⁴⁸ » en permettant l'expression d'un discours farouchement critique, à l'égard de Rome notamment, tous les éléments convergent vers la célébration du personnage central et salvateur qu'est Divina. Outre la lecture biographique qu'ont cherché à construire, à partir de perspectives différentes et parfois opposées, des critiques comme S. Gilman ou S. Zimic⁶⁴⁹, il nous semble plus pertinent de relever dans la pièce avec J. E. Gillet la synthèse d'une triple motivation qui, définitivement, ancre l'œuvre dans un théâtre de célébration et de complaisance :

first, to offer (perhaps by command) a pageant in honor of a great lady visiting Rome; second, to voice again some aspects of the author's social and religious criticism ; third, to express –discreetly but obviously– the hope that this lady might give some employment or pension to Torres Naharro⁶⁵⁰.

Finalement, la construction de la *Comedia Jacinta*, avec son défilé où tous les personnages masculins convergent vers Divina, n'est pas sans rappeler celle que le dramaturge met en scène dans la *Comedia Trofea*.

1.4. *Comedia Trofea*

La pièce serait immédiatement antérieure à la *Jacinta* et la majorité des critiques, à l'exception de S. Zimic, s'accordent sur sa probable représentation à Rome en 1514.

À partir de la lecture de cette œuvre, l'occasion de la célébration dramatique serait aisément identifiable. Elle s'intégrerait dans le cadre des festivités qui accompagnèrent la visite de l'ambassadeur portugais Tristan D'Acunha à Rome auprès du pape Léon X à l'occasion de « la conquête par Emmanuel de Portugal de nombreux royaumes d'Afrique et d'Asie⁶⁵¹ » ainsi que

⁶⁴⁸ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, op. cit., vol. 1, p. 319.

⁶⁴⁹ Si pour le premier, il s'agit de retrouver dans le texte de la *Jacinta* les traces des origines *conversas* du dramaturge, dans la continuité des travaux d'A. Castro, le second souligne tout au long de son analyse une identification entre les personnages masculins et Torres Naharro. En ce sens, il indique que « los tres personajes, quienes representan, esto es ahora evidente, tres aspectos o momentos de la vida desengañada del autor » (p. 309). Il conclut que « La Jacinta [...] parece revelar que a pesar de todos los terribles males que Torres Naharro vio y padeció en su vida y que dramatizó en las comedias anteriores, no abandonó por eso su optimismo y su esperanza con respecto al género humano. » (p. 326) *Ibid.*, vol. 1.

⁶⁵⁰ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, op. cit., p. 524.

⁶⁵¹ M. BATAILLON, « Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet », op. cit., p. 152. La *Comedia Trofea* y fait d'ailleurs référence dans la troisième *jornada* lorsque l'interprète qui s'adresse au roi du Portugal indique que les rois des territoires conquis « han sabido / que en Roma, señor, es ido / Tristán d'Acuña, el buen viejo, / que con persona y consejo / tanto y tan bien te ha servido. » (v. 1212-1216).

l'avance M. Bataillon avec J. E. Gillet⁶⁵². Pour S. Zimic, cependant, les références historiques présentes dans le texte, notamment l'évocation de l'allégeance du roi de Ormuz à Manuel I^{er}⁶⁵³, invitent à placer la rédaction de l'œuvre à une date plus tardive, vers la fin de l'année de 1515. Dès lors, indépendamment de l'ambassade portugaise, la *Comedia Trofea*, ne saurait, selon l'hispaniste slovène être considérée comme « *un regocijado "pageant"*⁶⁵⁴ », comme le proposent M. Bataillon et J. E. Gillet. Si la visite de Tristan d'Acunha joua un rôle dans la genèse de la pièce, le critique avance qu'elle motiva moins la représentation de l'œuvre qu'elle ne permit une réflexion « *sobre el significado y sobre las posibles consecuencias de los acontecimientos militares y políticos recientes en las tierras conquistadas*.⁶⁵⁵ » Récemment, l'analyse de la pièce par M. García Bermejo Giner a également conduit à la réévaluation du rôle de la visite de 1514. Pour le critique, l'écriture de cette pièce destinée à « *agradecer la deferencia portuguesa expresada tanto material como políticamente, con sus embajadas y el protagonismo concedido a la expansión del cristianismo en su política de conquistas [...]*⁶⁵⁶ » n'est pas nécessairement liée aux festivités qui accompagnèrent le séjour des Portugais à Rome en 1514. Les échanges épistolaires que le critique analyse le conduisent à avancer l'hypothèse d'une représentation de la *Trofea* antérieure aux dates proposées par les critiques précédents, soit en 1513, sous la protection de Bernardino de Carvajal⁶⁵⁷. Il évoque l'indépendance de la venue de Tristan d'Acunha dans la rédaction de la *comedia* et indique, à l'instar de J. E. Gillet⁶⁵⁸, que « *las informaciones y reflexiones transmitidas y generadas por la correspondencia diplomática fueron empleadas por Torres Naharro en*

⁶⁵² Le critique écrit notamment à propos de cette ambassade que « *The Portuguese discoveries were worthy to be commemorated. In the spring of 1514 a magnificent embassy, far more numerous and splendid than the legationes obedientiae customarily sent to a newly elected Pope, was dispatched to Rome, under Tristao d'Acunha (with his three sons), the jurist Diogo Pacheco, and the former ambassador Joao de Faria. They brought with them rich exotic presents, including a sensational trained elephant, and made their triumphal entry on Sunday, March 12, 1514, being received by Pope Leo X eight days later.* » (J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*. 4, *Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, op. cit., p. 493). L'ambassade fut notamment étudiée dans l'ouvrage ancien de S. C. de CIUTIIS, *Une ambassade portugaise à Rome au xvie siècle: mémoire lu au IVe Congrès scientifique international des catholiques à Fribourg (1897)*, Naples, Typ. M. d'Auria, 1899. Les témoignages contemporains et les chroniques relatifs aux festivités qui accompagnèrent la visite de Tristan d'Acunha sont nombreux, la section consacrée à la *Comedia Trofea* dans S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, op. cit., vol. 2, en rend compte.

⁶⁵³ À ce sujet, M. García Bermejo Giner étudie le contexte politique et festif de la pièce et écrit, à propos des passages de la troisième *jornada*, auxquels se réfère S. Zimic pour avancer la date de rédaction de la *comedia*, que « *Resulta curioso que en esta sección de la Trofea [...] sea donde incorpore Torres Naharro las referencias que son más problemáticas históricamente hablando e incluya poco después la oblicua alusión a la visita de Cunha a la ciudad eterna [...]. ¿Podría tratarse de una adición que quizás fue el producto de su preparación para ser llevada a la imprenta en una fecha posterior, al menos tres años, de su representación?* », M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « El trasfondo político de una fiesta cortesana: la Comedia Trofea de Torres Naharro », dans *España y Portugal en la encrucijada del Teatro del siglo XVI: estudios dedicados al profesor Miguel Ángel Pérez Priego*, Séville, Renacimiento, 2019, p. 170.

⁶⁵⁴ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, op. cit., vol. 2, p. 11.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, vol. 2, p. 14.

⁶⁵⁶ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « El trasfondo político de una fiesta cortesana », op. cit., p. 171.

⁶⁵⁷ Il indique notamment que « *La celebración de la Trofea no necesitó, por tanto, la inspiración de la embajada de 1514; incluso conservamos noticia recogida por el cronista Gois [...] en una fecha indeterminada de 1513 pero al poco de ser investido León X, es decir poco después de mediados de marzo de aquel año, de una comitiva que llegó a Roma con el infante Enrique, hijo del rey don Alfonso de Manicongo y Pedro de Sousa, un primo del monarca.* » *Ibid.*

⁶⁵⁸ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*. 4, *Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, op. cit., p. 474.

la escritura de su Trofea⁶⁵⁹. » Finalement, quoique S. Zimic juge insuffisante la lecture de l'œuvre comme un éloge « *al rey Manuel, a su familia, a su súbditos portugueses, por los grandes descubrimientos y conquistas en África y Asia*⁶⁶⁰ », il est incontestable que, comme dans la *Jacinta*, la *Trofea* propose un mouvement dynamique qui converge vers un même centre : l'hommage à la famille royale portugaise et à son entreprise d'expansion ultramarine de la chrétienté. En ce sens, il semble légitime de relever le double destinataire de l'œuvre que constituent, d'une part, l'éminent public présent à Rome lors de la représentation, d'autre part, le roi du Portugal lui-même.

L'originalité de la structure de la *Trofea* repose d'abord sur l'hétérogénéité des motifs employés au cours des différentes *jornadas*. Ainsi, on voit se mêler dans cette pièce des personnages allégoriques et historiques, les *pullas* de rustres bergers et un défilé burlesque de rois africains. Cet assemblage fut parfois jugé sévèrement. Pour L. Fernández de Moratín la *Comedia Trofea* serait un « *diálogo insípido, dilatado con episodios impertinentes, inconsecuencias y chocarrerías*⁶⁶¹ ». Loin d'être le seul à porter un regard critique sur la pièce, J. E. Gillet indique que la *Trofea* « *leaves one the impression of disparate elements arbitrarily juxtaposed* » dont l'unité serait « *less logical than emotional*⁶⁶² ». Cependant, cette œuvre jouée à Rome – que ce soit à l'occasion de l'ambassade portugaise ou postérieurement à celle-ci –, et tout entière dévolue à la glorification du Roi Manuel I^{er}, peut être analysée comme la transposition sur scène d'une forme d'envers au somptueux hommage rendu au nom du monarque, par les visiteurs portugais, au Pape Léon X. Comme pour la *Comedia Jacinta*, où le double fictionnel de Divina prend les traits de l'hôtesse de Fenicio, Jacinto et Precioso, le dramaturge, au service de Jules de Medicis, cousin de Léon X, adapte l'hommage rendu à ce dernier dans un jeu sophistiqué de mise en abyme. À cet égard, il ne paraît pas interdit de lire cette prière comme un reflet inversé des cérémonies officielles en son honneur qui débutèrent au printemps 1514.

La première *jornada* s'ouvre sur l'intervention du personnage allégorique de Fama à la gloire de Manuel I^{er} et de ses nombreuses conquêtes. Fama proclame que « *Grande es el bien que ha ganado / por sus manos ; / que es amigo de cristianos, / como a cristiano conviene, / y osa gastar lo que tiene / contra moros y paganos.* » (v. 333-338). En établissant la liste de ses vertus politiques, elle dresse le portrait du prince chrétien, qui entreprend une guerre juste et se distingue de l'attitude de « *algunos tiranos / impacientes, / que siempre a regañadientes / quieren comer a sus padres / y deshacer a sus madres / y consumir sus*

⁶⁵⁹ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « El trasfondo político de una fiesta cortesana », *op. cit.*, p. 174.

⁶⁶⁰ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Narbarro*, *op. cit.*, vol. 2, p. 14-15.

⁶⁶¹ L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, « Orígenes del Teatro Español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega », 1838 (en ligne : <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/origenes-del-teatro-espanol-seguidos-de-una-coleccion-escogida-de-piezas-dramaticas-anteriores-a-lope-de-vega-0/html/> ; consulté le 25 juillet 2022).

⁶⁶² J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Narbarro. 4, Torres Narbarro and the drama of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 493.

parientes. » (v. 339-344). Si, au-delà de Manuel, c'est bien à toute la « Buena gente lusitana » que le personnage rend hommage, la célébration s'oriente vers l'exaltation des territoires conquis. Pour prendre toute la mesure du triomphe portugais, le dramaturge fait alors venir des Enfers celui dont Fama, piquante, dit que « *[s]u fama / no terná tan alta rama/ como tuvo hasta aquí* », c'est-à-dire le personnage du géographe Ptolomeo (Ptolémée). Le choix de cette figure répond bien à une visée panégyrique. M. García Bermejo Giner justifie la présence de Ptolémée plutôt qu'une figure biblique en indiquant que :

*La exaltación de la monarquía portuguesa explica que sea el cosmógrafo más difundido también por la imprenta quien se ocupe de ser testigo de la dimensión del nuevo espacio [...] y de interpretar el significado de las nuevas conquistas para la gloria del monarca [...]. En esa elección pesaría el hecho de que el sabio aparezca ligado a las novedades que implican las exploraciones portuguesas*⁶⁶³.

Dans cette perspective, s'ensuit alors la longue énumération des royaumes passés sous domination portugaise. Sans véritablement introduire une intrigue, la *jornada* se clôt à la façon de l'*argumento*, sur une mise en abyme de l'action et de la configuration d'un spectateur :

[FAMA] *Y no te partas de aquí,
si querrás,
o ponte donde verás
cómo de reyes paganos
aquí le besan las manos
bien veinte reyes o más.*

(v. 573-578)

La propagande des hauts faits portugais et l'invitation de Ptolémée à assister aux événements à venir jouent alors une sorte d'*introito* héroïque, dévolu à l'exaltation des monarques portugais.

La seconde *jornada* poursuit le jeu métathéâtral et le brouillage des frontières entre la célébration fictive des rois du Portugal et celle à laquelle assistent les spectateurs de la *Comedia Trofea*. Dans un dispositif semblable à celui de la *Comedia Tinellaria*, où le dramaturge offre aux spectateurs éminents le tableau des conversations qui animent leurs domestiques dans les arrière-cuisines, ici, le dramaturge met en scène les préparatifs de la célébration officielle. Les coulisses du « *diabro de fiesta* » (v. 630), ainsi que Caxcolucio le désigne, offrent alors un intermède comique construit autour de ce qui apparaît, d'abord, comme une démythification du trône royal. Il est intéressant de relever l'ingéniosité du dramaturge dans le jeu qu'il instaure dès la deuxième *jornada* avec l'espace royal. En effet, la démythification de cet emblème du pouvoir monarchique passe d'abord par sa désignation dépréciative et l'interrogation qu'elle suscite chez Juan Tomillo :

⁶⁶³ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « El trasfondo político de una fiesta cortesana », *op. cit.*, p. 176.

JUAN TOMILLO *Y aquella silla allá puesta
¿qué semeja ?*
 CAXCOLUCIO *La tribuna del igreja,
do se asienta nuestro cura.*
 JUAN TOMILLO ; *Do al diablo tal hechura!*
 (v. 631-635)

L'élément de décor semble perdre sa fonction emblématique et devient l'objet du jeu des bergers, qui décident de prendre place sur le trône :

CAXCOLUCIO *Parta, parta, hi de neja,
Juan Tomillo,⁶⁶⁴
verás si me encaramillo,
sentáreme de verdade.*
 JUAN TOMILLO *Ora, pues, sé tú'll abade,
yo seré tu monacillo.*
 CAXCOLUCIO *¿Quieres que cante un poquillo
como el crego?*
 JUAN TOMILLO *A la fe que te lo ruego.
Mas di la crialaisón.*
 CAXCOLUCIO *No ñoro pizca del son.*
 JUAN TOMILLO *Di, pues, algo palaciego.*
 CAXCOLUCIO *¿Quiés que diga, jur'al ciego,
la compreta?*
 JUAN TOMILLO *Mas di la tu chanzoneta
por mijasoles y cantos.*
 CAXCOLUCIO *Mas quiero echar más disantos
que llevara una carreta.*
 (v. 637-653)

Les bergers tirent ici profit du trône pour incarner de grotesques religieux, se livrant alors à une messe parodique. Dans le même temps qu'ils proposent une démythification du siège, nous observons une forme de sacralisation du trône, du temporel vers le spirituel. L'intérêt de la scène repose indéniablement sur sa dimension éminemment comique et subversive, jouée, rappelons-le, devant un auditoire dont le locuteur de l'*introito* nous dit que « *Toda'll Igreja está aquí / que no marra sino el crego* » (v. 9-10). Néanmoins, en ce qu'il évoque chez eux et devient sur la scène un objet tout autant sacré que désacralisé⁶⁶⁵, il n'est pas impossible de considérer le trône, et sa resémantisation

⁶⁶⁴ Nous suivons ici la répartition des répliques telle qu'elle apparaît dans l'édition J. E. Gillet.

⁶⁶⁵ En dépit de la subversion du trône, l'ordre revient lorsque le page entre en scène et réprimande les deux bergers :

PAJE *Di, bestial,
¿y eres tan gran animal
que más cosas no mirabas,
sino que así te asentabas
en una silla real?*
 JUAN TOMILLO *¿Y era pecado mortal?*
 PAJE *¡Qué placer!
El mayor que pudo ser,
bien tienes que confesar.*
 (v. 757-765)

par le jeu des bergers, comme un élément mis au service de l'apologie des monarques portugais. Nous avons souligné la valeur contrastive de l'intervention du personnage de Ptolémée dans la première *jornada*, qui permettait la mise en valeur de la monarchie portugaise. De la même façon ici, la discordance entre le sens et la fonction du trône, d'une part, et son utilisation par les deux bergers, d'autre part, joue un rôle d'amplification dans l'éloge adressé aux monarques. En outre, il est fort probable que, sur le plan scénique, la « *silla* » reste inoccupée tout au long de la représentation. Nous fondons cette lecture, avec J. E. Gillet, sur le jeu qu'il suppose dans la suite de la pièce. Lors du défilé des vingt rois venus rendre hommage et prêter allégeance au roi, il est frappant de noter le silence de celui-ci, ce qui renforce l'hypothèse de la construction métaphorique de la chaise vide⁶⁶⁶.

S. Zimic réfute, pour sa part, la thèse d'une représentation « *in absentia* » du roi. Il se fonde en particulier sur la description de la troisième *jornada* qu'offre l'*argumento* de la pièce : « *Porque reyes y señores / más de veinte, / en esta sala presente, / viene a besar cada cual / al buen Rey de Portugal/ pies y manos juntamente.* » (v. 245-250). Si la présentation évoque effectivement un contact physique entre le personnage incarnant le roi portugais et ses homologues orientaux, la référence corporelle vaut, selon nous, moins pour sa valeur d'indication scénique interne que pour sa proposition d'une représentation mentale et métaphorique de la gravité de la scène ou de l'obséquiosité de ses participants. En outre, il paraît légitime d'envisager que l'ensemble des vingt rois évoqués ne furent pas représentés sur scène et que seul l'interprète fût présent. Tel qu'on l'observe chez Juan del Encina, il semble également envisageable d'imaginer que les paroles de l'interprète adressées au roi soient, sur scène, adressées aux émissaires de Manuel I^{er}, certainement présents parmi l'auditoire de la *Comedia Trofea*. Quoi qu'il en soit, que le roi, qui n'a aucune réplique dans l'ensemble de la pièce (tout comme son fils qui apparaît dans le dernier acte), soit incarné ou non par un acteur sur la scène, son silence et la construction symbolique autour du trône, octroient une grande solennité au personnage⁶⁶⁷. En outre, le silence ou la concision, qui caractérise également le personnage de Carlo, dans la *Farsa Turquesana*, n'est certainement pas le signe d'un manque d'habileté dramatique, tel que l'avancait M. Menéndez y Pelayo⁶⁶⁸. Lorsque S. Zimic interroge le choix du silence, il commente :

La réaction comique de Juan Tomillo prolonge la confusion entre le pouvoir temporel et spirituel cependant que le page semble considérer, certainement avec ironie, l'action du berger au-delà d'un outrage et bien comme un sacrilège.

⁶⁶⁶ Ce silence conduit J. E. Gillet à avancer que l'interprète s'adresse à « *the King's throne-chair, empty or possibly occupied by a mute impersonator* » J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Narbarro. 4, Torres Narbarro and the drama of the Renaissance, op. cit.*, p. 491.

⁶⁶⁷ Dans T. BRAGA, *Historia do teatro portuguez*, Porto, Imprensa portugueza, 1870, vol. II, p. 56, l'auteur renvoie ce « *mais profundo silencio* » et la passivité du roi à un impératif de vraisemblance et dit admirer « *a grande verdade da mudez d'el rei Dom Manoel, porque aproximamos o retrato que Span, na Historia de Genova, deixou de sua filha Infanta Dona Beatriz; a soberba da Duquesa de Sabaya, manifesta pela mudez e impassibilidade en desculpada pelos genovezes com as palanras* » (p. 56).

⁶⁶⁸ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, dans « Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope », 1942, p. 286 (en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/estudios-y-discursos-de-critica-historica-y-literaria-humanistas-liquica-teatro-anterior-a-lope--0/> ; consulté le 9 mars 2021).

¿Cómo podía el autor poner en su boca [la del rey] promesas de un trato bondadoso y cristiano, cuando el futuro de todos los pueblos subyugados estaba envuelto en tan imponderable incertidumbre, sugeridas por las injusticias actuales que el autor seguramente conocía o al menos sospechaba hasta cierto punto⁶⁶⁹?

Si le silence est perçu par S. Zimic comme le témoignage de la prudence (sinon de la bienséance) du dramaturge, il nous semble que prêter une vertu traditionnelle, la magnanimité, au personnage royal n'eut été guère hardi. L'absence de parole du roi, en somme, nous apparaît davantage comme autant de marques d'impassibilité et de majesté, attributs royaux des plus caractéristiques⁶⁷⁰.

Mais la mise en scène de la propagande prolusitanienne va au-delà de l'éloge du bon monarque et de la mise en scène de sa puissance. La diégèse et l'action de la troisième *jornada* s'intègrent quant à elles pleinement dans le champ de la fiction et le brouillage scénique entre les frontières de la fiction et de la réalité disparaît de façon nette. Pour reprendre la distinction générique de Torres Naharro, si la thématique des premières *jornadas* évoque les vertus et les prouesses du prince comme « *de cosa nota y vista en realidad de verdad* », la troisième marque une rupture et se conforme davantage à un modèle *a fantasía* qu'à une pièce *a noticia*. En effet, moins que de proposer la reconstruction d'une scène passée, elle met en place une action prospective : l'allégeance des rois orientaux « *que vienen hasta aquí / muy alegres y contentos, con abiertos pensamientos / de morir todos por tí* » (v. 1009-1012) et leur souhait de recevoir le baptême⁶⁷¹. Superposée à une représentation de l'Épiphanie, la scène revêt un caractère messianique, tout à fait dans l'air du temps. En ce sens, J. E. Gillet qualifie la valeur de cette mise en scène de « *anticipatory magic* » et explique que :

*The "kings" who declare their fealty to Portugal and their desire for baptism were evidently represented by impersonators; their submissiveness was probably a matter of some doubt. Their show of meekness in the play was anticipatory magic, intended to produce the attitude desired by the conquerors [...]*⁶⁷².

La cohésion de l'ensemble se tisse dans la réponse que cette anticipation apporte aux *jornadas* précédentes, conçue, dans la logique de J. E. Gillet, comme « *confirmatory magic* », dans le sens où « *the re-enactment of a victory is equivalent to its first enactment*⁶⁷³ ». En outre, ici, l'anticipation et le souhait représenté se fondent alors en confirmation de celui-ci. Ainsi, il affirme que

⁶⁶⁹ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, op. cit., vol. II, p. 32.

⁶⁷⁰ Il convient de noter d'ores et déjà que cette caractérisation de la figure royale s'écarte assez des personnages de monarques qui apparaissent dans les *comedias a fantasía*. La concordance de ces personnages dans les deux sous-ensembles génériques invite à relever l'écart poétique entre eux et justifie également la délimitation que nous proposons.

⁶⁷¹ « *Ellos piden al presente / por tus manos / y querrian muy ufanos / el bapitismo recibir / y leyes en que vivir, / las mesmas que los cristianos.* » (v. 1193-1197).

⁶⁷² J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*. 4, *Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, op. cit., p. 496.

⁶⁷³ *Ibid.*

*Its confirmatory nature lies not only in the exemplary homage of the “kings” but also in the total analogical effect of the performance : if it comes off well (especially when it includes such ritualistic and quasi-sacred elements as the obeisance to the liege- lord or the offering of symbolic gifts to a young Christ-like prince), there has been a test, and the community feels reassured: the powers that be are favorable and order reigns in the cosmos [...]*⁶⁷⁴.

Dans cette perspective, le dispositif dramatique, de la première *jornada* en particulier, permettrait de conférer au spectateur un statut de témoin privilégié de l'événement passé. Dans une certaine mesure, il vient même s'y substituer. Or, dans la troisième *jornada*, la perspective change et la *comedia* se fait prophétie. Dans la logique de J. E. Gillet, la dimension performative de la pièce s'exercerait ici à plein chez le spectateur, en tant que prophétie autoréalisatrice. Dans son étude des conventions dramatiques du premier théâtre espagnol, R. E. Surtz⁶⁷⁵ reprend et développe la thèse de J. E. Gillet sur la dimension « magique » de l'écriture, de la représentation et de sa réception auprès d'un public que celui-ci qualifie de primitif. Cependant, sans doute conviendrait-il mieux de ne pas uniquement envisager la mise en scène projective comme l'origine de la confusion d'un spectateur « primitif » et, dès lors, assujetti à une pensée magique du théâtre. En effet, comme nous l'avons vu en analysant le *villancico* final de la *Comedia Turquesana*, la valeur de la troisième *jornada* peut bien davantage reposer sur sa capacité d'exaltation d'une aspiration commune et le renforcement d'un sentiment collectif. En ce sens, la *fantasía* de l'allégeance des rois orientaux à Manuel veille dans le même temps à s'inscrire dans un contexte, au sens large, familier et connu.

Il est fait référence à l'ambassade de Tristan d'Acunha⁶⁷⁶ dans des termes fort élogieux. Tristan est décrit comme « *el buen viejo* » (v. 1214) pour ses prouesses militaires. C'est notamment pour cette raison qu'il reçoit la reconnaissance des rois « *que lo han tenido / con amor / por visorey y señor / y confían tanto d'él, que, si tú quieres, con él / les puedes hacer favor* ». (v. 1217-1222). À propos de ces références, M. García Bermejo Giner indique :

La noticia del vasallaje efectivo de Ormuz y la presencia de Cunba en la embajada, citados en la tercera jornada, no se acompañan de detalles minuciosos que desempeñen ninguna función fundamental en el desarrollo de la Trofea, que son simples menciones puntuales cuya presencia no cambia el contenido en modo alguno aunque resaltan aún más la grandeza de la expansión portuguesa y su vinculación con el papa.

Il serait ainsi possible que ces références aient été ajoutées après la représentation, au moment de la préparation de l'édition du recueil. Cependant, à supposer qu'il n'en fut ainsi, il nous semble que ces références peuvent être perçues comme destinées à renvoyer à un *hic et nunc*, qui serait celui du

⁶⁷⁴ B. de TORRES NAHARRO, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, *op. cit.*, p. 496-497.

⁶⁷⁵ Dans R. E. SURTZ, *The birth of a theater*, *op. cit.* la valeur « magique » des actions représentées apparaît comme une caractéristique majeure du théâtre de cour et de circonstance.

⁶⁷⁶ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « El trasfondo político de una fiesta cortesana », *op. cit.*, p. 709.

spectacle. S'il s'agit d'ajouts au moment de l'impression, le discours demeure parfaitement modélique et programmatique. À travers le discours, c'est l'exaltation de valeurs communes et l'aspiration à ces valeurs qui sont en jeu. Aussi, le discours de l'interprète ne peut-il que conduire à une adhésion, du public et du lecteur, et susciter un sentiment collectif exacerbé :

[INTÉRPRETE] *Desde el mayor al menor,
sin trocallos,
estos reyes, tus vasallos,
te besan manos y pies;
plégate, pues que así es,
benignamente escuchallos.
Porque, para conservallos,
a mi ver,
no menos es menester
el amor y la clemencia,
qu'el ánimo y la potencia
para habellos de vencer.*
(v. 982-993)

Plus loin, l'interprète renouvelle son appel à la clémence :

[INTÉRPRETE] *Pues eres bueno y humano,
justiciero,
tráctalos bien por entero;
porque quien compra el caballo
más despense en gobernallo
que le costó de primero.
Lo que d'esto te refiero,
porque siga,
digo qu'es poca fatiga
la que en ganallos se funda,
respecto de la segunda,
que a conservallos te obliga.*
(v. 1240-1251)

À la fois porte-parole des rois et conseillers de Manuel I^{er}, l'interprète dote ici son discours d'un caractère éminemment politique. Sans doute, ne s'agit-il pas véritablement de critiquer, comme l'avance S. Zimic, l'attitude des Portugais « *que utilizaban los mismos métodos crueles para con los pueblos vencidos que aquéllos de que se servían los españoles en sus colonias*⁶⁷⁷ ». En effet, le critique propose de faire résonner le discours de l'interprète et les idées défendues par Bartolomé de las Casas, quelques années plus tard, pour la censure de la conquête et dénoncer ses conséquences sur l'exploitation humaine. Le portrait d'un dramaturge précurseur en la matière mérite, selon nous, d'être nuancé. S. Zimic conclut sa démonstration en expliquant que « *es cierto que la Tropea debe considerarse como*

⁶⁷⁷ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Narbarro, op. cit.*, vol. II, p. 32.

una de las primeras formulaciones conscientes de una auténtica “defensa del indio”⁶⁷⁸ ». Le résultat semble exagéré et paraît nier la position de dramaturge courtisan qu’endosse Torres Naharro dans cette pièce. Quoiqu’on ignore exactement la nature du public devant lequel elle fut jouée et que ces incertitudes invitent à la prudence, la complaisance que nous relevons comme une caractéristique fondamentale de cet ensemble dramatique ne paraît pas véritablement concorder avec cette thèse.

Par la voix de l’interprète, se joue davantage une invitation à ce que les rois soient « *treated with exquisite courtesy, with no desire to patronize* », c’est-à-dire dans une attitude « *quite in the Christian spirit of respect for human dignity which shines in the instructions of Charles V to Cortes and in the early leyes de Indias⁶⁷⁹* » ainsi que l’analyse J. E. Gillet. En ce sens, l’inscription répétée de la conquête territoriale dans la sphère religieuse et spirituelle participe de cette complaisance à l’égard des destinataires de l’œuvre.

Mais outre la fonction majeure de transmission que joue l’interprète, il endosse surtout un rôle de conseiller modèle du roi Manuel :

[INTÉRPRETE] *Ca te soy tan servidor
y seré,
que mientras, señor, podré,
quiero yo ser el segundo
d’aquello que por el mundo
van predicando tu fe.
Ninguna paga querré
del cuidado;
porque, si fuese pagado,
me podrían allegar
que te serví por medrar
o sirvo por lo medrado.
No siendo remunerado,
por do fuere,
podrá creer quien me oyere,
de pura necesidad,
qu’es así todo verdad
el bien que de ti dijere.
[...]Y así, si Dios me encamina,
no cobdicio
ni pido más beneficio,
si con Dios puedo hacer,
que me dé vida y saber
que despenda en tu servicio.*

(1018-1050)

⁶⁷⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 40.

⁶⁷⁹ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance, op. cit.*, p. 491.

Comme le montre M. García Bermejo Giner⁶⁸⁰, le personnage est ici l'incarnation du héraut, mais la loyauté fait également de lui un modèle de bon conseiller du prince, qui renforce le discours qu'il porte et les valeurs qu'il défend.

La quatrième *jornada* met en scène, au moyen des bergers précédemment cités et rejoints par Mingo Oveja et Gil Bragado, un jeu autour de cette figure du conseiller. Après l'intermède comique de leur dispute, pour choisir lequel s'adressera en premier au monarque, les quatre personnages déclinent, une fois de plus, le motif épiphanique et se succèdent pour offrir leurs présents au prince Jean, lui aussi, silencieux⁶⁸¹. Dans une référence politique et morale, Juan Tomillo apporte une renarde, symbole de prudence, car, nous dit-il, « *es más astuto que todos* » (v. 1392). Caxcolucio offre, quant à lui, un coq. L'animal indique les charges de protection et de la vigilance du territoire et des sujets qui incombent au roi. Caxcolucio justifie son choix : le coq « [...] *es el más gentil que hallo / de todos los animales* » (v. 1421-1422) et qui « *que vela bien su muralla* » (v. 1427). Mingo Oveja présente un agneau et l'invite à se comporter, à l'image de Dieu, « *benigno, manso y humano* » (v. 1457). Finalement, Gil Bragado offre un aigle qui symbolise le pouvoir royal et dont il invite à suivre l'exemple pour que « *príncipes y reyes, aprendáis ser liberales* » (v. 1488-1489).

Outre la référence aux pièces du cycle de la Nativité que relève J. E. Gillet, le bestiaire auquel recourt ici le dramaturge esquisse le portrait du prince chrétien. Son utilisation dans cette quatrième *jornada* s'inscrit, comme l'indique M. García Bermejo Giner, dans une perspective « [*instructiva*] *para el gobierno y [marcada] por la desconfianza hacia los cortesanos en un tono satírico muy cómicamente popular*⁶⁸². » Dans le même temps, il est également possible de lire cette scène comme le pendant inversé et métaréférentiel des nombreuses offrandes faites au Pape par ses invités portugais – qu'il s'agisse de la visite de Tristan d'Acunha ou bien celle d'autres émissaires en des occasions antérieures. En outre, M. García Bermejo Giner rappelle que « *la muestra de las nuevas tierras y riquezas del Rey* » constitue une pratique habituelle. Les témoignages des chroniqueurs de l'époque à propos de l'ambassade de Tristan d'Acunha, accompagné d'un éléphant ou, auparavant, des oiseaux exotiques offerts au Pape Alexandre VI, dévoilent l'opulence qui caractérise ces visites. Selon le critique, cette ostentation « *trasciende, claro está, un simple afán de exhibicionismo, pues son manifestaciones de elementos fundamentales del Estado moderno, legitimación y propaganda, que apunta, al hilo de las numerosas fiestas impulsadas por Manuel I, a las peculiares circunstancias en que accedió al trono este monarca*⁶⁸³. »

⁶⁸⁰ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « El trasfondo político de una fiesta cortesana », *op. cit.*, p. 181-183.

⁶⁸¹ Comme indiqué précédemment, nous ne souscrivons pas à la lecture que propose S. Zimic à propos du silence du prince lorsqu'il indique que « *Los regalos, símbolos del reino justo y cristiano, sólo se consideran, cínicamente dignos de una comilona de los criados de palacio, en cuya mesa van, en efecto a acabar. El príncipe se ha quedado inconsciente, indiferente o desdeñoso de todos los deseos y consejos expresados por los rústicos.* » S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, *op. cit.*, vol. II, p. 46.

⁶⁸² M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « El trasfondo político de una fiesta cortesana », *op. cit.*, p. 185

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 179-180

La pièce paraît alors se jouer de l'occasion qui la motive et s'inscrit pleinement dans un dispositif de complaisance, à la fois à l'égard du commanditaire et du destinataire final de l'œuvre, à qui est dédié le *villancico* sur lequel elle se referme. C'est autour de cette composition qu'est construit le dernier acte. Le personnage de Fama, en effet, distribue aux bergers un papier sur lequel est écrit un *villancico* à la gloire de Manuel. L'éloge politique est une fois de plus combiné aux motifs comiques. Lorsque Mingo Oveja souhaite que Fama lui prête ses ailes, le comique physique est copieusement employé dans la mise en scène de la tentative de vol du berger⁶⁸⁴. Mais, lorsqu'il échoue, Fama lui rappelle que « *Muchos quieren hoy volar / y dan tan grandes caídas / que más en todas sus vidas / no se pueden levantar.* » (v. 1768-1771). Encore une fois, l'auteur utilise le motif du contraste pour édifier le destinataire de son œuvre.

II. Une singularité du théâtre de circonstance politique ?

Ces trois pièces de circonstance politique forment un corpus restreint, mais dont nous avons pu observer toute la richesse et l'originalité, à la fois sur le plan thématique des intrigues et des procédés dramatiques. Ces œuvres témoignent, en effet, de la vitalité de l'activité théâtrale et de son ouverture sur le champ profane et urbain, dans le contexte courtisan du premier XVI^e siècle. Aux côtés d'autres manifestations théâtrales et parathéâtrales, dans un contexte de divertissement de cour plus large, où, au même moment, les danses ou les *momos* sont particulièrement employés, le texte dramatique profane et urbain, tout en entretenant des liens étroits avec ces formes⁶⁸⁵, apparaît ainsi comme un élément de premier choix pour animer activités courtoises et célébrations laïques prestigieuses.

Eu égard à leur descendance directe, ces œuvres ne construisent cependant pas véritablement de modèle générique, mais proposent des expérimentations dramatiques originales et sophistiquées. Leur trajectoire ouverte se prolonge tout particulièrement avec les *comedias a noticia* de Bartolomé de Torres Naharro. Dans les deux cas, on observe une forme singulièrement plastique et originale, permettant aux représentations de se fondre dans un projet encomiastique qui laisse, dans le texte, une empreinte manifeste.

Destinées à être représentées face à de prestigieux auditoires, ces œuvres, nous l'avons vu, témoignent d'une écriture marquée par une complaisance évidente dont la portée et les

⁶⁸⁴ La scène n'est pas sans rappeler le dialogue de Lucien intitulé *Icaroménippe*, traduit par Erasme et Thomas More peu avant l'écriture de cette pièce.

⁶⁸⁵ La forme du *momo* doit être rapprochée de la troisième *jornada* de la *Comedia Trofea*. On y trouve également, dans la seconde, une danse des bergers et la récitation lyrique du *villancico* final.

manifestations sont multiples. Le discours et l'agencement de la matière dramatique visent tout particulièrement à encenser un destinataire direct ou indirect – quoique la distance temporelle en ait souvent brouillé l'identité – ou à promouvoir ce qu'il est possible d'identifier comme ses idées. En ce sens, les dramaturges recourent aux figures hyperboliques et de contraste pour déployer un discours destiné à satisfaire un public déjà tout acquis à leur cause. Car, dans ce contexte, l'enjeu dramatique semble bien moins de susciter une adhésion que de la confirmer et de la réaffirmer dans un jeu théâtral qui, en franchissant fréquemment la frontière entre réalité et fiction, joue et dialogue avec la célébration publique qui l'accueille. Ce faisant, ce théâtre se construit également sur le principe du reflet tout à fait évident dans la *Comedia Trofea* et repose sur un jeu de proximité et d'identification de la référence que l'on retrouve, selon d'autres modalités, mais avec autant plus de force dans la *Comedia Tinellaria*. Le reflet, finalement, laisse entrevoir, souvent en négatif ou par des discours rapportés, une certaine image de la ville et de la société, tantôt sublimée dans la *Farsa Turquesana*, tantôt décriée dans la *Comedia Jacinta*.

Ainsi, au cœur d'une construction théâtrale à visée encomiastique converge tout un ensemble d'éléments disparates issus de traditions diverses. Les allégories se mêlent aux personnages historiques, les rustiques aux puissants et, ensemble, ils forment un entrelacs hétéroclite, mais signifiant, afin de mettre en valeur le personnage ou les idées louées. Cet ensemble vise, de cette façon, à répondre aux enjeux de la célébration quitte, parfois, à mettre en péril la vraisemblance temporelle, spatiale ou thématique, voire le déroulement d'une action continue proprement dite. La configuration de ces drames politiques apparaît comme un genre aux contours particulièrement ouverts, en particulier sur le plan de l'intrigue, et la seule contrainte semble celle de satisfaire aux exigences du divertissement commandé par le mécène, dont l'influence est tout autant mise en scène. Le choix de certains éléments dramatiques de la fête dans laquelle s'insère la représentation paraît en définitive induire des règles assez souples.

À cette fin, la diversité des éléments dramatiques paraît également répondre à la volonté de consensus qui tend à faire disparaître les éléments apparemment les plus hardis et qui caractérisent pourtant le genre. Il convient d'observer comment, dans ces pièces, la figure du berger est pleinement mise au service du projet dramatique. Alors que, dans la plupart des comédies profanes de Torres Naharro, ce personnage prend en charge l'expression d'un contre-discours et qu'il est le support du comique le plus grossier destiné à provoquer le rire franc du public, dans les *comedias*

Trofea et *Jacinta* son rôle est davantage policé⁶⁸⁶. Dans cette dernière, ce personnage autour duquel gravitent tous les autres, s'exprime dans un langage bien plus précieux qu'ailleurs dans l'œuvre de ce dramaturge. Dans ce cas, ses modalités d'expression semblent bien moins seoir à l'*ethos* du rustre personnage que manifester, dans une réminiscence de la théâtralité pastorale courtisane, l'adaptation du personnage au contexte courtisan et encomiastique, à savoir l'hommage rendu à l'éminente dame. Si Pagano n'est toutefois pas exempt de quelques péchés de langue, on observe, du reste, dans les deux pièces, que la grivoiserie et l'irrévérence des bergers n'atteint jamais véritablement l'outrance. De plus, leurs actions répréhensibles sont presque systématiquement suivies de la mise en scène de la réprimande, qu'elle soit infligée par le page ou par Divina. Les disputes des bergers rythment l'organisation des *jornadas* de la pièce. Outre l'expression d'un possible penchant du destinataire pour ce motif, les irrévérences révèlent moins une entreprise de subversion qu'elles ne donnent à la pièce une tonalité légère et comique adaptée à la célébration civile.

À la différence de la *Égloga* de Francisco de Madrid écrite vers la fin de l'année 1494, la *Égloga de unos pastores* de Martín Herrera, imprimée vers 1510 ou encore la *Égloga Real* de Fernando de la Pradilla de 1517, nous remarquons, avec les œuvres de circonstance composées par Torres Naharro, d'abord, et López de Yanguas, ensuite, que de nouvelles modalités dramatiques voient le jour. Le théâtre profane et urbain tel qu'il se configure, en tant qu'œuvre politique de circonstance, ne semble donc pas initialement se façonner comme un genre particulièrement prompt à la hardiesse. Il est bien davantage un genre marqué par une intention didactique et encomiastique qui se présente, en tant que manifestation artistique, comme singulièrement encadré par son contexte de production et de représentation. Ces textes contraints offrent, par conséquent, un espace voué au consensus qui renforce la captivité du public tel que l'étudie Hermenegildo⁶⁸⁷. Mais l'éminence de l'auditoire, l'inscription de l'œuvre dans une politique culturelle cherchant à valoriser la distinction du mécène en elle-même, en somme, toute l'influence contextuelle qui joue sur l'œuvre et l'artiste, voue-t-elle le théâtre profane et urbain à n'être qu'un genre servile et de complaisance ? En outre, interdit-elle, véritablement l'expression de tout discours discordant ? L'étude de ses autres modalités dramatiques semble ajouter de la complexité à la définition du genre.

⁶⁸⁶ Notons également qu'avec Hernán López de Yanguas la figure du berger, hormis dans *l'introito*, extrêmement réduit et dépouillé de son aspect comique, finit par totalement disparaître de la *Farsa Turquesana* alors qu'on la trouve encore dans la *Farsa de la Concordia*, vouée à célébrer la paix des Dames.

⁶⁸⁷ A. HERMENEGILDO, *Texto, escena y público en el Quinientos español: modelos encadenados, Anejos de TeaPal, op. cit.*

Chapitre V

Les comédies célestinesques : de l'écriture de complaisance à une poétique de l'écart

Si les pièces de circonstance politique offrent un discours dramatique qui tend à évacuer tout propos discordant vers le registre du comique, assumé notamment par les bergers, il semble que la *comedia a fantasía*, telle que la formule originellement Torres Naharro, se construit également sur une tentative de complaisance qui se manifeste, en premier lieu, sur le plan formel. Avant d'analyser dans quelle mesure cette complaisance, en ce que les œuvres affirment avant tout un discours vraisemblablement majoritaire et paraît éteindre toute expression d'opinions minoritaires et individuelles, peut éventuellement apparaître dans le discours dramatique de ces pièces, il convient de relever comment elle imprègne tout particulièrement la proposition théâtrale formelle. Si la complaisance s'explique d'abord par l'influence contextuelle, rappelons que, tout comme les œuvres précédemment analysées, le caractère circonstanciel de ces pièces dramatiques est généralement admis par la critique, à savoir la célébration des mariages ou des fiançailles de la noblesse. Indépendamment de cet ancrage circonstanciel précis, qui demeure hypothétique pour l'ensemble des pièces retenues, rappelons également, avec Laura Puerto Moro, que « *no hay manifestación teatral no vinculada, inicialmente, a un determinado encuadre celebrativo*⁶⁸⁸ ».

Ainsi, la complaisance que nous pourrions observer dans ces pièces issues du mécénat ne semble guère étonnante et J. P. Crawford relevait déjà que « *the festival and pastoral plays have much in common*⁶⁸⁹ » avec celles-là. En outre, la similitude se poursuit, en ce que le contexte invite également

⁶⁸⁸ L. PUERTO MORO, « En la fragua del teatro renacentista », *art. cit.*, p. 21.

⁶⁸⁹ J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 67.

à lire ces œuvres comme une évolution du modèle pastoral déclinant, vers la fin des années 1510. Si l’ancrage circonstanciel nobiliaire et l’abandon d’une théâtralité pastorale au profit d’un contexte urbain témoignent de points communs avec l’itinéraire modèle célébratif dans lequel s’inscrivent la *Farsa Turquesana* et les comedias *Jacinta* et *Trofea*, la nature des œuvres *a fantasía* et le possible contexte festif, en lui-même, justifient, selon nous, la distinction d’un second pan dramatique. En effet, contrairement aux célébrations politiques, militaires ou religieuses, l’enjeu festif s’inscrit d’abord dans une sphère plus individuelle et intime, qui modifie les coordonnées du divertissement. Dans ce cas, il semble que les cérémonies durent rassembler un public plus large et moins uniforme, en particulier ainsi que l’affirme notamment L. Puerto Moro⁶⁹⁰. Par ailleurs, la critique ajoute :

*Ese contexto de matrimonio justifica no solo el caso de amor con final dichoso, sino las escenas más rijas de las obras estudiadas, así como los frecuentes contenidos escabrosos de un introito donde el pastor-protagonista no duda en darnos todo lujo de detalles sobre sus correrías sexuales.*⁶⁹¹

Ainsi qu’elle les perçoit – c’est-à-dire davantage à travers le texte qu’au moyen de données contextuelles –, les célébrations dans lesquelles s’insèrent ces œuvres semblent fournir un cadre plus lâche que les manifestations précédemment étudiées. Cette variation de coordonnées contextuelles peut donc laisser à penser que l’apparente orthodoxie, la flatterie voire la servilité des pièces de circonstance s’exprime dans les œuvres *a fantasía* selon des modalités différentes.

I. Contours de la mécanique du théâtre célestinesque : l’imitation comme modèle de complaisance⁶⁹²

Le corpus des « *romantic plays* » ou, plus largement, des « *comedias a fantasía* » tel qu’il se dessine à partir des œuvres de Torres Naharro et jusqu’aux derniers exemples situés à la fin des années 1550 se construit principalement autour du modèle proposé par la *Comedia Himenea* de 1516. Cette œuvre, louée par la critique qui a voulu voir, en germe en elle, le prototype par excellence des drames de l’honneur du XVII^e siècle, nous y reviendrons, recueille nombre d’épisodes et d’éléments dramatiques issus de la *Célestine*. S’il ne s’agit pas ici d’évaluer de manière systématique l’influence de la *Tragicomédie* sur le théâtre du premier XVI^e siècle⁶⁹³, nous souhaitons revenir sur le procédé

⁶⁹⁰ L. PUERTO MORO, « En la fragua del teatro renacentista », art. cit., p. 21.

⁶⁹¹ L. PUERTO MORO, « La comedia urbana de corte celestinesco », *op. cit.*, p. 59.

⁶⁹² J. ROSO DÍAZ, « El enredo en las comedias a fantasía de Torres Naharro », *Revista de estudios extremeños*, vol. 74, n° 1, 2018, p. 181-214.

⁶⁹³ L’influence célestinesque sur le théâtre a suscité l’attention particulière de M. Á. Pérez Priego dans des travaux tels que M. Á. PÉREZ PRIEGO, « *La Celestina* y el teatro del siglo XVI », *Epos: Revista de filología*, n° 7, 1991, p. 291-312 ; M. Á. P. PRIEGO, « *Celestina* en escena: el personaje de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista », dans *Fernando de Rojas and Celestina: approaching the Fifth centenary*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993,

d'imitation en ce qu'il paraît être une coordonnée essentielle de configuration du genre et inscrit son exploitation dans une forme singulière de complaisance.

En effet, comme l'indique M. Á. Pérez Priego, pour ces dramaturges « *faltos [...] de una consistente tradición dramática, escasos de argumentos y recursos teatrales, y deslumbrados por la inmensa popularidad de la Tragicomedia*⁶⁹⁴ », elle s'offre de façon signifiante comme « *un modelo, reconocido y prestigiado, de enormes posibilidades e incitaciones dramáticos*⁶⁹⁵ ».

L'imitation et l'adaptation de la *Tragicomédie de Calixte et Mélibée* ne semblent pas d'abord l'apanage du théâtre profane et urbain comme le prouve la première transposition⁶⁹⁶ en vers du schéma que propose dès 1514 Juan del Encina avec son *Égloga de Plácida y Vitoriano*⁶⁹⁷. Néanmoins, comme l'analyse notamment M. Á. Teijeiro Fuentes⁶⁹⁸, c'est véritablement la *Comedia Himenea* de Torres Naharro, qui ouvre la voie à un nouveau pan dramatique, celui de l'adaptation de la *Célestine* à la scène italienne et au goût du public courtisan. Ce faisant, le dramaturge s'inscrit dans le sillage déjà prolifique, initié par l'œuvre modèle⁶⁹⁹, et l'élargit, tant sur le plan éditorial qu'artistique.

p. 295-320. Une synthèse de ces travaux est présentée en introduction à l'édition de quatre pièces que nous étudions ici : les *comedias Tesorina, Tidea, Pródiga* et l'*Auto de Clarindo* édités dans M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, 1993, *op. cit.*. Nous renvoyons également aux travaux de F. WEBER DE KURLAT, «Relaciones literarias. *La Celestina*, Diego Sánchez de Badajoz y Gil Vicente», *Philological Quarterly*, 51, 1972, p. 105-122, ainsi qu'à ceux de L. MIER PÉREZ, « Despuntes celestinescos en el teatro del XVI », *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, 2008, p. 667-674, plus directement en lien avec le théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle. Les travaux présentés dans le cadre du cinquantième centenaire de l'œuvre abordent également la question de l'influence célestinesque, particulièrement R. N. GARCÍA-PLATA et J. R. DÍAZ, « Modelos celestinescos e imitaciones teatrales en el siglo XVI: la caracterización de los personajes en la "Comedia Tidea" y en la "Comedia Salvaje" », dans *La Celestina, V centenario (1499-1999): actas del congreso internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 415-424 ; ou encore à propos de l'influence sur le théâtre du XVII^e siècle, l'article de I. ARELLANO AYUSO, « "La Celestina" en la comedia del siglo XVII », dans *La Celestina, V centenario (1499-1999): actas del congreso internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999, 2001*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 247-272. De façon moins systématique, l'étude de l'influence célestinesque sur le théâtre profane du premier XVI^e siècle apparaît dans les travaux classiques de M. MENENDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la Novela*, Madrid, Bailly Baillière, 1905 ; M. R. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina*, *op. cit.* ; M. BATAILLON, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, *op. cit.* ; P. HEUGAS, « *La Célestine* » et sa descendance directe, *op. cit.*

⁶⁹⁴ M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, 1993, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ Parmi les premières imitations en vers M. Á. Pérez Priego mentionne également la *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea, de prosa trobada en verso*, de Pedro Manuel de Urrea (publiée à Logroño en 1513).

⁶⁹⁷ L. MIER PÉREZ, *Motivos amorosos del teatro renacentista*, *op. cit.* Comme l'indique M. Á. Pérez Priego, en allant puiser dans la *Célestine*, Juan del Encina, installé en Italie, semble exprimer dans son ultime œuvre, à la fois sa nécessité « *de renovar el monótono mundo pastoril de la égloga, al que había venido limitando sus creaciones teatrales y del que tal vez nunca habían dejado de pasarles las críticas* » mais aussi de « *rendir [...] homenaje a la obra de mayor éxito literario e[n] ese momento, incluso en Italia[...]* » M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, 1993, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁹⁸ M. Á. TEIJEIRO FUENTES, « El "planteamiento" en el teatro renacentista: del modelo celestinesco a la propuesta naharresca », *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, n° 1, 2007, p. 185-202.

⁶⁹⁹ Si le cycle des six continuations s'ouvre de façon plus tardive, avec la *Segunda Comedia de Celestina*, de Feliciano de Silva (1534), l'influence de la *Célestine* apparaît déjà *Penitencia de amor* de Ximénez de Urrea (1514) puis dans des œuvres de genres divers telles que ou la *Lozana Andaluza* de Francisco Delicado (1528) ou encore dans les *comedias* anonymes *Seraphina* et *Thebayda* (1521). À propos de l'influence de *La Celestina* dans la littérature, voir notamment Harry Vélez-Quiñones, *La celestinesca, la comedia y La Dorotea: huellas de un intertexto*, Salamanque, Universidad de Salamanca,

Torres Naharro offre un modèle dramatique repris par la suite par nombre de ses épigones. Il est fondamentalement constitué d'une intrigue amoureuse entre deux jeunes nobles amants assistés de valets fidèles, impliqués dans une action amoureuse secondaire, en écho à la principale. Il substitue aux figures parentales originales celle du Marquis, frère de Febea, la *dama*, et gardien zélé de son honneur. Lorsque celui-ci découvre la présence d'Himeneo aux portes de sa maison, il détermine de rétablir l'honneur familial en faisant payer les jeunes amants de leur sang. Face à l'accusation portée par son frère d'avoir maculé « *un tan antiguo linaje* » (v. 1336-1337), Febea accepte le sort qu'il promet de lui réserver : « *Yo me pongo en vuestra mano, / y antes os pido la muerte / que no que deis la vida. / Quiero morir, pues que veo / que nací tan sin ventura. / Gozará la sepultura / lo que no pudo Himeneo* » (v. 1343-1349). Malgré la menace de mort que le Marquis fait peser sur elle, Febea clame son innocence lorsqu'il lui enjoint de confesser ses fautes. Elle invoque alors la légitimité de son union à Himeneo : « *Yo nunca hice traición. / Si maté, yo no sé a quién ; / si robé, no lo he sabido. / mi querer fue con razón, y si quise, hice bien/ en querer a mi marido* » (v. 1448-1453). Seule l'irruption d'Himeneo, revendiquant que la *dama* « *fue y es mi mujer* » (v. 1555), parvient à empêcher le Marquis de porter le coup funeste. Sourd aux raisons de Febea, le Marquis consent finalement au mariage, mais prône que « *los tales / lo debrían negociar / por otra mejor manera* » (v. 1583-1585).

Le personnage de Febea exprime dans cette pièce l'indépendance féminine, revendiquée avec force, à la fin de la pièce lorsqu'elle congédie son frère et condamne son funeste dessein :

FEBEA	<i>Yo digo que, pues que veis, cuán mal camino lleváis, que podéis iros con Dios.</i>
MARQUÉS	<i>¿Por qué?</i>
FEBEA	<i>Porque paráis mientes que me quisistes matar porque me supe casar, sin ayuda de parientes, y muy bien.</i>

(v. 1594-1602)

Le mariage clandestin apparaît comme la solution qui permet à Febea d'échapper à la sentence de son frère. Pour M. Á. Pérez Priego, l'autonomie des jeunes amants dans la concertation et la réalisation du mariage clandestin, aussi conventionnel et légitime soit-il selon les normes sociales de l'époque, sont aussi la marque de « *ese individualismo en amores, libre, natural y jovial, [que] no deja de*

1994 ; Consolación Baranda, « *Celestina's Continuations, Adaptations and Influences* », *A companion to Celestina*, Enrique Fernández (éd.), Leiden, Boston, Brill, 2017, p. 321-338.

*ser asimismo una sutil réplica a los planteamientos teóricos de La Celestina, donde la tercería amorosa era precisamente principal desencadenante de la tragedia*⁷⁰⁰. »

La *Comedia Himenea*, sans transposer à l'identique l'œuvre originale, mais bien en s'en écartant à de nombreuses reprises, constitue cependant un maillon essentiel dans le développement d'une veine célestinesque adaptée aux contraintes scéniques. Parmi les épisodes récurrents, notons, par exemple, qu'à l'instar des lamentations de Calisto dans le premier acte de l'œuvre modèle, Himeneo ouvre la pièce. Accompagné de ses deux valets, il déclame, dans une rhétorique ampoulée, la tirade d'un soupirant éconduit. D'emblée, la réciprocité de son amour pour une dame apparemment sans merci paraît impossible.

Alors que l'éplogue de Juan del Encina commençait par un double monologue, celui de la passion de Plácida d'abord et des plaintes de Victoriano, ensuite, *Himenea* propose un schéma resserré sur le protagoniste masculin. Ce monologue plaintif initial devient alors un élément dramatique récurrent des *comedias de corte celestinesco*. Plus ou moins bref, personnel ou général, on le retrouve dans les deux *comedias* de Jaime de Huete, dans la *Radiana* de Agustín Órtiz, dans l'anonyme *Auto de Clarindo* (1535 ?), la *Comedia Grassandora* de Juan Uceda de Sepúlveda (1540), la *Comedia Tidea* de Francisco de las Natas (vers 1530), et enfin dans la *Rosabella* de Martín de Santander (1550).

L'intrigue amoureuse aboutit toujours à la rencontre clandestine des amants (dans la deuxième *jornada* de la *Comedia Tesorina*, la troisième de la *Comedia Vidriana* et de la *Comedia Rosabella*, quatrième *jornada* de la *Comedia Tidea*) grâce à l'aide d'entremetteurs de fait. Quand elle n'est pas assurée par des personnages qui sont des avatars de la vieille Célestine, comme dans la *Comedia Tidea* ou l'*Auto de Clarindo*, l'entremise est prise en charge, dans la *Comedia Himenea* puis dans les *comedias Vidriana* et *Tesorina*, par les valets. Ces personnages, que Torres Naharro configure dans la *Himenea*, mais aussi dans la *Calamita* et la *Aquilana*, comme complices des amants, quoique n'étant pas toujours disposés à satisfaire les requêtes ou les désirs des maîtres, sont souvent avides des bénéfices que leur aide pourrait leur permettre d'obtenir.

Le pathétisme larmoyant du *galán* de la première *jornada* cède ensuite la place aux déclarations d'amour ampoulées, grandiloquentes qui ne manquent pas de provoquer la dérision féminine. Ainsi, dans la *Comedia Himenea*, Febea déclare à Himeneo : « *No os entiendo, caballero. Si merced queréis hacerme, más claro habéis de hablarme.* » (vv. 620-622). De même, Lucina dans la *Comedia Tesorina*

⁷⁰⁰M. Á. PÉREZ PRIEGO, « *La Celestina* y el teatro del siglo XVI », art. cit., p. 301. Notons que le mariage clandestin est également utilisé comme élément dramatique de résolution du conflit dans l'anonyme *Comedia Thebayda*, comédie humaniste en prose publiée en 1521 aux côtés des *comedias Hipólita* et *Serafina* mais dont la composition est vraisemblablement antérieure.

s'exclame : « ¡Por mi salud, que me espanto en ver cómo habláis sin riso! » (v. 819-820). En dépit des plaintes du *galán*, les personnages féminins n'opposent que rarement une réelle résistance aux ambitions masculines et ne tardent guère à leur ouvrir les portes de leur demeure. L'opposition de Lucina à l'amour de Tesorino, annoncée dans la première *jornada*, est ainsi rapidement démentie par la fougueuse déclaration de Lucina voyant passer Tesorino sous sa fenêtre : « yo soy tu sierva, Lucina, / tú, mi señor Tesorino » (v. 894-895). Interrompue par l'arrivée de son confesseur, elle promet cependant qu'elle ne tardera pas à le contenter (v. 904), à condition qu'il la rejoigne dans le plus grand secret.

Finalement, conformément aux contraintes du genre sur lesquelles nous reviendrons, l'action se termine toujours par un final heureux. De l'amour initialement impossible à son triomphe⁷⁰¹, ces textes se concluent par la réalisation ou l'annonce du mariage, consenti par les parents, entre de jeunes amants de même rang.

Cet ensemble d'œuvres, qui constitue moins, par son utilisation de la matière célestinesque, un genre à part entière, trouve son unité en ce qu'il suit une même mécanique dramatique, qui se décline, nous le verrons, au-delà de l'action des protagonistes. Nous rejoignons en cela la démarche de M. Á. Pérez Priego lorsqu'il indique que

*La que llamamos "comedia celestinesca" no la entendemos, en realidad, como un género aparte de este teatro. Lo celestinesco creemos que es aquí, más que nada, un fermento, estímulo y un conjunto de posibilidades argumentales, a las que a veces recurren los dramaturgos de la época. Pero, como queda dicho, no llegó a ser nunca elemento único y dominante, ni su imitación se producirá de forma plena sino sólo parcial y episódica*⁷⁰².

Au-delà de son rapport à l'hypotexte, cet ensemble dramatique témoigne d'une même convergence et de nombreuses lignes de force que J. L. Canet-Vallés⁷⁰³ et L. Puerto Moro ont entrepris d'analyser dans leurs travaux respectifs. Cette dernière a tâché d'identifier le schéma dramatique récurrent de cet ensemble de pièces :

Dentro de un contexto siempre urbano, nos hallamos ante [un] galán enamorado de una dama en principio inaccesible; punto de partida sobre el que se van hilvanando varios motivos: [1] quejumbroso monólogo del enamorado de marcada retórica cortesana, en remisión a la órbita de la ficción sentimental y su tamiz por la comedia humanística; [2] burla de los criados ante la locura de su amo, en la estela de los contrapuntísticos apartes que jalonan, fundamentalmente, el Auto I de La Celestina; [3] ocasional presencia del criado sermoneador de ascendente filiación humanística; [4] frecuentes muestras de cobardía de los sirvientes; [5] habitual tercería de estos mismos –rara vez nos encontramos con una «celestina» real–; [6] flirteos del criado del galán con la sirvienta de la dama; [7] mayor o menor resistencia inicial de la enamorada, en la línea de la mujer fuerte de la comedia ovidiana; [8] monólogo

⁷⁰¹ Le *villancico* qui clôt la *comedia* *Himena*, « *Victoria en amores* » (v. 1697) exprime sans détour ce triomphe de l'amour.

⁷⁰² M. Á. PÉREZ PRIEGO, *Cuatro comedias celestinescas*, op. cit., p. 11.

⁷⁰³ J. L. CANET VALLÉS, « La evolución de la comedia urbana hasta el "Index prohibitorum" de 1559 », op. cit.

*del padre de la protagonista quejándose contra la Fortuna, en obvia consonancia con el llanto final de Pleberio, o [9] tópicos dádivas a los criados cuando el caso se ha resuelto felizmente; elementos a los que se une, esporádicamente, el consabido debate sobre la naturaleza de las mujeres*⁷⁰⁴.

La matière célestinesque que l'on observe dans la *comedia Himenea* puis dans les œuvres qui s'inscrivent dans son sillage, jusque dans les années 1550, dut représenter une véritable manne dramatique, revivifiée au contact de la scène. En effet, pour Torres Naharro, il ne s'agissait pas seulement de transposer l'œuvre modèle sur la scène italienne, mais bien de l'adapter au cadre générique de la *comedia* en résonance avec les goûts du public, en dépouillant l'intrigue de la portée éminemment didactique, de la traditionnelle figure de l'entremetteuse incarnée par *Celestina*, et surtout du final tragique.

Le théâtre *a fantasía* tel que la *Comedia Himenea* la configure n'apparaît donc pas d'abord comme un théâtre de pure invention. Elle s'inscrit avant tout dans une veine imitative dont l'ampleur des éléments repris de l'intrigue amoureuse célestinesque, à l'échelle du nombre d'œuvres conservées et au cours des presque quarante années qui séparent la publication de la *Propalladia* des dernières œuvres du courant, témoigne du succès de la mécanique théâtrale et de la formule mise en place par la *Himenea*. Le passage en revue des *comedias* célestinesques semble indiquer que cette imitation peut bien exprimer une forme de complaisance littéraire à l'égard des goûts des destinataires.

II. De l'imitation à l'expérimentation : vers la formation d'une poétique de l'écart ?

L'imitation de la *Célestine* constitue un des éléments de la mise en place de ce qui semble un cadre de complaisance, lequel se joue, d'abord, sur le plan artistique. Mais, dans le même temps, l'imitation offre également un espace d'expérimentation littéraire et dramatique aux auteurs qui s'y adonnent. Moins que de simples redondances thématiques et dramatiques, les pièces des épigones de Torres Naharro, imitent, créent et élargissent les frontières du genre à partir d'un même canevas. En somme, dans ce théâtre, l'imitation est à l'œuvre à des degrés divers et, plus on s'éloigne chronologiquement de l'œuvre modèle, plus elle paraît diffuse.

⁷⁰⁴ L. PUERTO MORO, « Comicidad en el teatro celestinesco de la primera mitad del siglo XVI », dans J. M. Díez Borque, Á. Bustos Táuler et E. Di Pinto (éd.), *¿Hacia el gracioso? comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Madrid, Visor, 2014, p. 111.

2.1. Jaime de Huete

Les *comedias Tesorina* et *Vidriana* constituent les deux premières imitations de la *Comedia Himenea*. Dans la première, le dramaturge place au cœur de l'intrigue la question du mariage clandestin. La figure d'autorité sur la fille est celle du père, récupérée de la *Célestine* et substituée au frère-marquis de la *Comedia Himenea*. Malgré la supposée surveillance qu'il exerce par délégation sur sa fille⁷⁰⁵, le père ne représente cependant pas véritablement un obstacle à l'union secrète des amants et semble davantage marqué par l'absence et l'impuissance. Il n'apparaît, en effet, qu'à la fin de la pièce, de retour de voyage, une fois la question de l'honneur bafoué résolue. Dans la pièce, l'autorité paternelle est alors en quelque sorte transférée de façon comique au ridicule personnage du berger Giliracho, au service du chef de famille. Lorsque, de nuit, il surprend Lucina dans la rue quittant le domicile familial au bras de Tesorino et accompagnée de sa servante pour se rendre chez lui, Giliracho endosse alors, telle une version parodique du Marquis de *Himenea*, le rôle de gardien intraitable de la vertu et de l'honneur des femmes. Mais l'honneur féminin est déjà sauf et sa sauvegarde a été mise en scène dans les scènes précédentes. En effet, une fois l'amant introduit dans la demeure familiale, l'intrigue est nouée autour de l'expression des regrets de Lucina, se lamentant auprès de Tesorino de « *mi profanado error* ». Son amant lui promet alors de résoudre l'affaire grâce à l'aide du grotesque confesseur, Fray Vegeçio, qui consent à les marier dans la quatrième *jornada* et, dans la dernière, informe le père des événements passés afin de conclure la pièce.

Par rapport à la pièce précédente, la *dramatis personae* de la *Comedia Vidriana*⁷⁰⁶ perd un personnage et passe de onze à dix. Les deux amants sont Leriana et Vidriano. Celui-ci est accompagné de deux valets, Secreto et Carmento, impliqués, à des degrés divers, dans le soutien à l'entreprise amoureuse de leur maître. Les conventionnelles lamentations masculines sont exposées de façon originale et occupent toute la première *jornada* de la pièce. La *Comedia Vidriana* s'ouvre par un procédé dramatique singulier : celui des scènes simultanées. En effet, avant de représenter la rencontre du maître et de ses valets, se jouent, en parallèle, deux scènes qui montrent, à l'intérieur, l'expression de la peine amoureuse du *galán*, et, à l'extérieur, la rencontre des deux valets et leur dialogue à propos de préoccupations matérielles. Par la suite, Secreto devient le dépositaire des confidences

⁷⁰⁵ En l'absence de son père, Lucina est placée sous la surveillance de sa tante, dont la négligence rend possible la rencontre des amants. Ce personnage n'est jamais représenté sur scène.

⁷⁰⁶ Nous considérons la *Comedia Vidriana* parmi les *comedias a fantasía* en dépit de la classification comme *comedia a noticia* que donne M. Á. ERRAZU COLAS, *El teatro de Jaime de Huete, op. cit.*, p. 15. Cette classification repose notamment sur les informations fournies par l'appareil péritextuel qui indique « *Comedia llamada Vidriaria, compuesta por Jayme de Güete, agora nuevamente. En la qual se recitan los amores de un cavallero y de una señora de Aragón, a cuya petición, por serles muy siervo, se ocupó en la obra presente; el suceso y fin de cuyos amores va metafóricamente tocado justa al proceso y execución de aquéllos* » (Nous soulignons).

de Vidriano et se voit chargé de négocier la rencontre avec Leriana, soutenu par Carmento. Dans la deuxième *jornada*, celui-ci tente alors de profiter des relations qu'il entretient avec Cetina⁷⁰⁷, la servante de Lepidano, le père de la *dama*, afin qu'elle intercède⁷⁰⁸ auprès de Leriana en faveur de l'amant malheureux qu'elle paraît dédaigner. C'est en tout cas le sentiment que prête Cetina à sa maîtresse lorsqu'elle évoque, non sans mépris, les rondes de Vidriano « *haziendo muy del penado* » (v. 295) et indique à Carmento que « *no le agrada / a mi dueña su servicio* » (v. 321-322). Néanmoins, en dépit du mépris que semblerait exprimer Leriana, celle-ci ne souffre pas moins d'un mal d'amour qu'elle peine à identifier et dont elle fait part à sa servante :

LERIANA *Oripesta, hermana mía,
triste estoy no sé de qué,
jamás me entra el alegría
sin saber causa por qué.
No me entiendo,
ni velando ni dormiendo
jamás puedo resistir,
ell alma me está dizjendo
que algún mal me ha de venir
y en verdad
no entiendo su calidad
ni qué, ni cómo, ni cuánto,
ni si es enfermedad
que may me vi en otro tanto.*

(v. 420-433)

Leriana finit cependant par identifier l'origine de son mal dont elle dit que « *es la causa aquel galán / que ayer passó por aquí.* » (J. II) Ainsi, quoiqu'elle reconnaisse avoir commis la négligence de poser les yeux sur lui, elle décide alors que « *más valdría, / si te pareçe que osasse / que, contingo en compañía, / yo mesma me le escusasse* » (J. II). La servante, assumant alors pleinement le rôle d'entremetteuse, organise la rencontre des amants dans le jardin de la dame, afin de ne pas mettre en danger son honneur.

L'entrevue est mise en scène à la troisième *jornada* et donne lieu à la traditionnelle déclaration amoureuse du *galán* qui affirme « *tuyo soy, / tuyo fui, a ti me doy, / indigno de tu servicio / tú puedes, si quieres oy, hacer / de mí sacrificio* ». Dans cette version atténuée du « *Melibeo soy* » que prononce Calisto, Vidriano reçoit, pour toute réponse, le mépris conventionnel de la dame. Elle déclare alors refuser de se laisser abuser par la « *burla* » de son prétendant, par « *las flores de [s]us fingidos amores* ». Quoi qu'elle en dise, les corps des jeunes amants, séparés par la grille du jardin, finissent toutefois par se

⁷⁰⁷ Il lui déclarera son amour dans la quatrième *jornada*.

⁷⁰⁸ À la question de Cetina « *¿en qué pides mi favor?* » (v. 371), Carmento lui répond : « *En dolerte del tormento / y pena de mi señor, / pues que sabes / que quanto por él acabes / será merced no pequeña* » (v. 372-377).

rapprocher. Mais les valets, restés à l'écart et pour qui cette rencontre qu'ils n'ont cessé de railler n'a que trop duré, décident d'y mettre un terme en feignant de subir une échauffourée.

Dans cette pièce, l'autorité parentale est assurée par deux personnages, Lepidano, le père, et Modesta, la mère. Cependant, là encore, ces personnages ne jouent pas véritablement un rôle antagonique, mais plutôt de « *retardador, obstaculizador para el avance de la acción*⁷⁰⁹ ». Lorsque tous deux apparaissent dans la quatrième *jornada*, le dialogue parental évoque, en écho avec l'*auto XVI* de la *Celestina*, leur préoccupation à marier leur fille, quel que soit l'avis de celle-ci. Mais, face au refus de Leriana et comme « *el no querer marido, / da muy sospechosa fama* » (J. V), l'unique option qui s'offre à elle est d'entrer au couvent. En réalité, cette solution, la seule en mesure de préserver l'honneur et la réputation familiale, ne semble satisfaire personne, pas même Leriana à propos de laquelle Oripesta déclare à Vidriano que : « *Es así/ que, por no dexarte a ti, / ella está determinada / d'encerarse triste allí / y no ser en fin casada.* » (J. V). Finalement, alors que les parents s'apprêtent à conduire Leriana au couvent, le véritable dénouement intervient grâce à la demande en mariage de Vidriano.

Face à la réaction de son père qui entend donner la mort à son prétendant, Leriana affirme enfin sa volonté et s'oppose à l'autorité parentale : « *Cesse ya padre señor / tu clamor, que Dios te ha oydo, / que siendo hombre tan de honor / yo le quiero por marido* » (J. V). À la différence de la *Comedia Tesorina*, ici le dénouement heureux intervient dans la plus grande brièveté au risque de verser dans une forme d'artificialité. Dans un écho à la réaction du Marquis de la *Himenea*, le père regrette les conditions de l'union des jeunes amants à laquelle il consent toutefois – le mariage restant la seule option avantageuse pour les parents. En effet, le seul nom de Vidriano et la bonne réputation qui le précède⁷¹⁰ suffisent à apaiser la colère paternelle : « *Yo quijera/ que de otra suerte ello fuera, / señor, yo os conoço ya / mas, pues ya es d'esta manera, / decanso nuestro será.* » (J. V).

Ainsi, Jaime de Huete, dans ses deux pièces, reprend une intrigue amoureuse fortement inspirée de la *Célestine* et de la *Comedia Himenea*. Cependant, le rôle dramatique des parents, quasi absents de la *Comedia Tesorina* et sans réelle force antagonique dans la *Comedia Vidriana*, se voit ainsi véritablement diminué. La *dramatis personae* est augmentée par rapport à la *Comedia Himenea*, mais, tout particulièrement, au profit des personnages secondaires : les bergers, l'esclave noire, le religieux, socialement inférieurs aux protagonistes et issus d'autres traditions. Par les épisodes dans lesquels ils interviennent et les intrigues parallèles qu'ils trament, ceux-ci participent d'une technique dilatoire où la charge comique, burlesque, voire satirique, plus importante que chez

⁷⁰⁹ M. Á. ERRAZU COLÁS, *El teatro de Jaime de Huete, op. cit.*, p. 67.

⁷¹⁰ Lepidano déclare à Vidriano : « *nuestra generosidad / virtud y bienes y nombre / sacian mi voluntad / más que de ningún otro hombre* » (J. V).

Torres Naharro, permet de différer⁷¹¹, avec un succès dramatique variable, un dénouement des plus convenus. Il s'agit là d'un des principaux apports de Jaime de Huete vis-à-vis de son prédécesseur direct, Torres Naharro. En effet, le dramaturge propose des scènes indépendantes de l'action principale à propos desquelles J. L. Canet Vallés écrit qu'elles

anticipan los “entremeses” posteriores de Lope de Rueda [...] y que el propio Huete se encarga de resaltar aunque con significado incierto: “En después/ han sacado otro entremés” (Vidriaria, vv. 50-51) o también en la Comedia Tesorina (vv. 1820-21) a propósito de otras escenas independientes: “que entremés/ este frayre loco es”⁷¹².

2.2. La Comedia Radiana

L'ouverture de la *Comedia Radiana* d'Agustín Ortiz s'éloigne quant à elle de la formule introduite par Torres Naharro et puise certainement chez Gil Vicente son inspiration pour le motif de son monologue initial⁷¹³. En effet, ici les traditionnelles plaintes du *galán* cèdent la place à l'élégie de Lireo, le père de Radiana. Mais, en parfait accord avec ce que l'on observe dans la *Comedia do Viúvo* du dramaturge portugais⁷¹⁴, les lamentations de Lireo à propos de sa défunte femme le caractérisent davantage comme veuf que père⁷¹⁵. Ainsi, on assiste à une sorte de transposition originale du discours conventionnel du *galán* à celui du *viudo*. À l'instar des consolations que le religieux cherche à apporter au négociant de Burgos que Gil Vicente met en scène dans sa pièce, le discours que prononce le prudent valet Ricreto est destiné à raisonner le père. Tout en prônant une forme d'ataraxie face aux peines subies par Lireo, il l'engage à se défaire de ses idées suicidaires et déclare à son maître :

RICRETO *Ruégote más no prosigas
porque Dios tienta al fiel
y le da muchas fatigas
por conocer qué ay en él.
Por tal suerte,
tú no [dessees] la muerte*

⁷¹¹ Nous pensons par exemple à la dernière *jornada* de la *Comedia Tesorina* dans laquelle intervient une longue confrontation entre l'esclave et le père. Le dialogue permet de retarder l'annonce de la disparition de la fille et il est redoublé par un second interrogatoire du berger. Ces éléments contribuent à retarder le dénouement de l'intrigue en proposant une variation comique autour d'une enquête qui ne trouve de résolution dans les personnes interrogées. Au contraire, celles-ci développent un jeu comique, fondé notamment sur les incompréhensions linguistiques dues aux déformations des parlers du berger et de l'esclave.

⁷¹² J. L. CANET VALLÉS, « La evolución de la comedia urbana hasta el “Index prohibitorum” de 1559 », *op. cit.*, p. 28.

⁷¹³ L'inspiration est davantage thématique que formelle ici, et permet d'avancer que : « *While there is but little verbal similarity between the two passages, their extreme likeness in other respects makes it seem improbable that they are of independent.* » R. E. HOUSE, « The “Comedia Radiana” of Agustín Ortiz », *op. cit.*, p. 5.

⁷¹⁴ À propos du monologue du veuf et de ses échos avec l'œuvre de Jorge Manrique et plus largement avec le topos de la mort dans la poésie médiévale, voir notamment A. ZAMORA VICENTE, *Una introducción a la « Comedia do viuvo »*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1963.

⁷¹⁵ Ces caractéristiques apparaissent également dans les lamentations auxquelles se livre le personnage de Timbreo dans la *Comedia Tesorina*.

*porque es a Dios omicida,
y guiando de otra suerte
pierdes dos vezes la vida.*

(v. 222-230)

En dialogue avec son valet, Ricreto dresse alors le portrait de la défunte mère de Radiana et fait l'éloge des vertus de cette femme « *que podía / loarse entre mil mugeres, / la corona merescía / sobre quantas conosciere* » (v. 247-250)⁷¹⁶.

Si la description de la figure maternelle semble indiquer par transivité les mérites hérités par la fille, il est certain que l'évocation de la défunte permet davantage de souligner l'étonnante absence de Radiana, personnage éponyme et qui pourtant n'apparaît que dans la dernière *jornada*. L'introduction à l'intrigue amoureuse est ici retardée et l'ensemble de la première *jornada* est consacré à la plainte paternelle. Ce n'est qu'au début de la deuxième *jornada* qu'apparaît le *galán*, Cleriano, dans un jeu d'écho avec le début de la première *jornada*. Il fait alors part de son tourment amoureux à son valet Turpino qui s'engage à apaiser ses peines : « *Te prometo / trabajarlo muy secreto / para averte medicina. / Sufre tú, como discreto, / déxame hablar a Marpina, / su criada* » (v. 300-305). À la différence des valets précédents, un véritable plan d'action, digne de *La Célestine*, est mis en place

[TURPINO] *Su criada,
aunque seas más taymada,
tengo de la trabucar,
que sea mi enamorada
y huelgue de lo acetar.
Y acetado,
está ya medio tramado
y ando el medio camino.
Tú verás si tu criado,
no haze perder el tino
a Radiana.
Prométote con fe ssana
de hablar mi nueva amiga
y hazer que una mañana
podáys hurdir vuestra liga.*

(v. 330-344)

Le plan d'action est rapidement mis en pratique puisqu'après s'être introduits dans le jardin de la dame, les deux personnages rencontrent Marpina, la servante de Radiana. La scène entre les deux valets donne lieu à une véritable parodie des premières rencontres des nobles amants qui, comme prévu, va au-delà de la scène de séduction. En effet, le dialogue tourne rapidement à une ambassade galante au profit de Cleriano :

⁷¹⁶ On retrouve par ailleurs ici des éléments du traditionnel débat sur la bonté et la malignité des femmes récupérés de la comédie humaniste notamment, mais inscrit de façon générale dans la Querelle des femmes.

TURPINO *Mira, hermana,
 así bivas libre y sana
 y gozes tu gentileza,
 que digas a Radiana
 la muy crecida tristeza
 y gran pasión
 que a sentido el corazón
 de Cleriano en querella,
 y que le an dado la unción
 dos vezes por causa d'ella.*

(v. 430-439)

La cupide versatilité de Marpina associée à la grandiloquence de Turpino intensifient la dimension comique de la scène qui se conclut par la promesse du soutien de la domestique et la fuite des deux personnages masculins lorsqu'ils aperçoivent que « *viene a más y a mejor / el viejo ruin de Lireo.* » (v. 523-524)

Dans cette pièce, le protagonisme paternel est important et place au cœur de l'intrigue la question de l'autorité parentale. Il réapparaît à la troisième *jornada* pour faire part, à son valet, du tour nouveau que prit sa peine après avoir secrètement surpris Marpina « *traydora, falsa, malina* » (v. 556) essayant de convaincre Radiana « *que se obligue / a tomar enamorado* » (v. 563-564).

À la différence d'autres figures paternelles, l'intérêt de Lireo pour l'éducation apparaît comme un élément fondamental de l'œuvre. Alors qu'une forme de négligence apparaît dans la figure paternelle de la *Comedia Tesorina*, ici le veuvage du père ne le conduit pas à totalement délaissier l'éducation et la surveillance de l'enfant. Celle-ci fait d'ailleurs l'objet d'un commentaire de Cleriano qui déclare : « *Si la madre la mirava / el padre la vela más. / Si la madre la encerrava / con mil guardas la verás.* » (v. 311-314). Cette protection n'est pourtant pas celle de l'intraitable Marquis de la *Comedia Himenea* qui se traduit par une tentative de meurtre. Au contraire, lorsqu'il surprend l'échange entre Marpina et sa fille, jusqu'à la troisième *jornada*, on peut entrevoir chez Lireo une préoccupation sincère quant au sort de sa fille. Cette attention, du reste, coïncide assez peu avec le programme éducatif que prône le valet et que la sévère sentence exprimée dans la quatrième *jornada* résume bien : « *El proprio quererlos es, / regalarlos con buen palo.* ». Néanmoins, l'attitude paternelle semble tout autre, ainsi qu'en témoigne la description de sa réaction lorsqu'il découvre l'échange entre Marpina et Radiana : « *Yo escuchava/ y mil vezes me tentava / el diablo a querer entrar, / y después me recelava / sólo por no perturbar / a mi hija, / si yo entrara a la partija / turbárala el corazón.*⁷¹⁷ » (v. 565-572).

L'attention portée à Radiana paraît non moins singulière si on la compare à la préoccupation des parents de la *Comedia Vidriana* pour qui l'intérêt pour le sort de l'enfant et la nécessité d'un bon mariage procèdent de sa condition d'unique héritière depuis la mort de son frère. Néanmoins, si

⁷¹⁷ Nous soulignons.

Lireo n'interrompt pas la conversation qu'il surprend, il se montre particulièrement rigoureux quant au châtement réservé à la servante et que Ricreto est chargé d'exécuter. Jusqu'à la troisième *jornada*, la violence de Lireo est surtout tournée contre lui-même, dans son dessein suicidaire, annoncé dans la première *jornada* et qui semble sur le point de se concrétiser dans la troisième. Affligé par les peines nouvelles que lui cause la mise en péril de son honneur par sa fille, il déclare à propos des enfants : « *Gran contienda, / a unos costáys la hazienda / y a otros lo que an ganado, / y a mí sola aquesta prenda / honra y vida me a costado.* » (v. 620-624). Et de conclure son monologue : « *Hija mía, / piensa que más te quería / que a la lumbre de mis ojos, / mas ya quiero en este día / dexar cumplir tus antojos* » (v. 640-644).

Alors que point un dénouement tragique dont le père est le protagoniste, la *jornada* centrale devient l'espace d'une tension dramatique portée à son paroxysme. Le dramaturge fait ici judicieusement intervenir les figures comiques des bergers qui confondent Lireo avec un voleur de mouton et replacent ainsi l'action dans le registre de la comédie⁷¹⁸.

Dans une tonalité plus joyeuse donc, la quatrième *jornada* s'ouvre sur les préparatifs de la rencontre entre Radiana et Cleriano, concertée, hors scène, par leurs valets respectifs qui reçoivent en récompense du prodigue Cleriano : « *el mi sayo de brocado / y otra espada, / y aún otra capa frisada / y otras mil buenas estrenas* » (v. 933-936). Néanmoins, en parallèle, se jouent, du côté paternel, les mêmes préparatifs. Car, avisé des intentions de Cleriano après l'interrogatoire de Marpina, le père entend véritablement jouer son rôle d'antagoniste du *galán* et détermine de le tuer. Ainsi déclare-t-il dans la quatrième *jornada* :

LIREO *¡Mal criado,
ob Cleriano malvado,
mira que tu mala suerte
y la fortuna a ordenado
que yo te dé cruel muerte!
Tú procura
de conseguir tu locura
y sacar a Radiana,
mira que ay gran estrechura,
guarte no dexes la lana.*

(v. 1029-1038)

Une fois de plus, la tension est à son comble et l'action frayant avec le tragique se conforme néanmoins aux exigences génériques grâce à l'intervention comique des bergers, qui retarde la rencontre des amants.

⁷¹⁸ L'emploi des personnages des bergers correspond ici à des interventions épisodiques qui, sans développer d'intrigue propre, rejoignent par endroit et malgré leur indépendance, l'intrigue principale et servent à moduler la tension dramatique de l'œuvre.

Finallement, la rencontre intervient au dernier acte, dans le jardin de la dame où celle-ci déclare sans détour ses sentiments pour Cleriano malgré son refus initial :

RADIANA *¡Para! Cupido
me mandó hiziesse partido
contigo, pues te ganava,
y que no echasse en olvido
a quien nunca me olvidava.
Puedes ver
si te he querido querer
y querré como a mi vida,
mas vergüença me hizo ser
contigo desgradescida.
Mas Amor,
como asoluto señor
de todos los amadores,
me mandó que sin temor
remediasse a tus dolores.*

(v. 1204-1218)

Lorsque les deux amants entreprennent de quitter le domicile de Radiana après s'être mutuellement promis leur loyauté, Lireo intervient et tente de les retenir grâce à l'aide de Ricreto. Cependant, l'arrivée impromptue d'un *sacristán*, crucifix à la main, permet de résoudre le conflit et de justifier l'union du couple. Puisque Cleriano « *tiene el valer y presencia* » il décide que « *sea ella su muger* » (v. 1292-1293), le religieux encourage alors la célébration d'un mariage « *encubierto* » auquel le père finit par consentir après la présentation des excuses de Cleriano et Radiana.

L'œuvre se clôt sur la mise en scène de la cérémonie. Si elle n'est pas sans rappeler celle proposée par Jaime de Huete dans la *Comedia Tesorina*, cette fois, la charge comique repose en partie sur les interventions des deux bergers faisant office de témoins qui ne manquent pas de tourner en ridicule le personnage du clerc.

[SACRISTÁN] *Si riñere,
o començare o quisiere,
que lo digo a la rasa,
que si nadie no lo viere
os acojáis a mi casa.*
CLERLANO *¿Cómo qué?*
SACRISTÁN *Digo, porque la traeré
a poneros en paz luego.*
JUANILLO *¡Cuerpo de santo Tomé
no miras el puto crego!*

(v. 1447-1456)

Le quiproquo ou la maladresse du conseil tendent à susciter le rire d'un spectateur-lecteur amené à deviner la possible luxure du clerc qui semble finalement rejoindre le rang des grossiers bergers ainsi que l'exprime l'interaction finale avec Juanillo

LIREO *Pues, sus, todos nos yremos.*
 PINTO *¡Sea así por sant Benito!*
 SACRISTÁN *¡Pardiós! Primero cantemo
 un salado villancico.*
 JUANILLO *Bien habré.*
 *¿Mas querés c'os eche yo
 el mi boz gordo por baxco?*
 SACRISTÁN *¡La puta que te parió,
 ora te escucha, badajo!*

(v. 1468-1476)

Par ses personnages, son intrigue et les espaces où elle se déroule, par l'agencement de l'action⁷¹⁹ et des nœuds dramatiques, la *Comedia Radiana* d'Agustín Ortiz se configure bel et bien comme une œuvre inspirée de la *Comedia Himenea* et de la *Célestine*. Mais, nous l'avons vu, elle puise encore son inspiration ailleurs. À partir de Gil Vicente notamment, l'auteur développe et complexifie la figure paternelle et son rapport à l'honneur au prix, toutefois, d'une action moins centrée sur le personnage féminin dont l'activité est quasi nulle. Lireo joue véritablement un rôle central ; à la fois opposant au *galán* et obstacle à l'union de sa fille, il endosse dans le même temps pleinement l'*ethos* de père et de veuf.

2.3. La *Comedia Tidea*

La *Comedia Tidea* de Francisco de las Natas est quant à elle considérée par M. Á. Pérez Priego comme l'imitation « *más completa y apegada a La Celestina*⁷²⁰ ». L'intrigue repose sur les sentiments amoureux que ressent Tideo pour la *dama* Faustina présentée comme aussi vertueuse que belle. Le principal obstacle tient au *galán* lui-même, à son refus de déclarer aux parents de la dame son projet matrimonial. Dès lors, le succès de son entreprise repose sur l'aide que lui procure son fidèle valet Prudente. Celui-ci propose alors de recourir aux services d'une *vieja* qui « *so color de / de pedir una labor / o mostrar cosas de tienda / le dirá tu gran amor / y que ninguno la entienda* » (v. 436-441). La vieille « *barbuda* » (v. 478) n'est autre qu'une entremetteuse répondant au nom de Beroe, qui rivalise de prouesses avec Celestina :

⁷¹⁹ En ce sens, J. L. Canet Vallés écrit que « *el hallazgo de Agustín Ortiz es haber sabido conjugar perfectamente los dos aspectos teatrales cómico-trágicos en los lugares álgidos de la acción* » (J. L. CANET VALLÉS, « La evolución de la comedia urbana hasta el "Index prohibitorum" de 1559 », *op. cit.*, p. 29).

⁷²⁰ M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, 1993, *op. cit.*, p. 29.

[PRUDENTE] *es su saber y primor
tan notable en sus baxañas
que mal año ni el doctor
que alcance tantas mañas.
[...] con ella platican ciento
destas moças muy loquillas,
piden della experimento
cómo encubren sus cosillas.
Desposadas,
ya corruptas y passadas,
por miedo de su marido
van de aquésta remediadas,
con poner virgo fingido,
muy contino
con papo de palomino,
otros de punto de sirgo
les atapa aquel vorzino
a que tengan nuevo virgo.
[...] De manera
que es la mayor hechizera
que nascidos nunca vieron ;
cient açotes cavallera
yo vi cómo se los dieron*

(v. 488-531)

Tout, dans la présentation du personnage de Beroe, fait de celle-ci un double de Celestina. Le personnage de Prudente évoque son laboratoire magique, son procès en sorcellerie⁷²¹ et ses accointances avec quelques clercs⁷²². Ensuite, l'entrée en scène du personnage, rosaire à la main et provoquant la surprise du valet⁷²³, récitant le détail des tâches qu'elle doit accomplir⁷²⁴ entrecoupé de quelques prières⁷²⁵, confirme cette gémellité littéraire. Ce double saisissant va d'ailleurs jusqu'à promettre à Tideo, autre avatar du malheureux Calisto, que Justina, comme Mélibea « *morirá por ti / o de aquesto no sé nada* » (v. 714-715).

Si les échos de la *Tragicomedia* sont nombreux, le dramaturge puise également dans des œuvres qui lui sont proches, notamment le théâtre pastoral de Juan del Encina. En effet, les plaintes du *galán* qui ouvrent la première *jornada*, « *Circunderunt me / dolores de amor y fe / ¡ay!, circunderunt me.* » (v. 200-202), constituent une citation textuelle directe de la « *Vigilia de la enamorada muerta* » présentée dans la *Égloga de Plácida y Victoriano* et qui sont, elles-mêmes, une réécriture psalmique. La citation graphiée en italique dans l'édition de 1550 fait ici office d'« *eco funeral del corazón angustiado*⁷²⁶ »

⁷²¹ Beroe, accusée de sorcellerie reçut un châtement public, de même que Celestina fut « *emplumada y empicotada* » par le Saint Office.

⁷²² « *En sumario, / ésta recibe salario / de clérigos y dignidades, / es remedio ordinario / para sus necesidades* » (v. 522-526).

⁷²³ Lorsqu'il la voit arriver il s'exclame « *Hela, hela do assoma, / su rosario muy colgado* » (v. 540-541).

⁷²⁴ « *El sacristán, / el cura y el capitán, / me rogaron ayer tarde / que me acuerde de cómo están / muy pobres de nueva carne.* » (v. 581-585).

⁷²⁵ « *Ave Maria, gracia plena, Dominicus teco [...]* » (v. 552-553), « *Benedicta tu* » (v. 556), « *Sancta María* » (v. 561).

⁷²⁶ M. ROMERA-NAVARRO, « Observaciones sobre la "Comedia Tidea" », *op. cit.*

du *galán*, comme l'indique M. Romera-Navarro, et exprime dans le même temps l'influence manifeste de Juan del Encina dont on retrouve des échos dans la deuxième *jornada*. En effet, la situation des deux bergers Menalcas et Damón, au service du père de la *dama* Rifeo, n'est pas sans rappeler celle de Piernicurto y Johan Paramás de *El Auto del Repelón*. Ici, afin d'apaiser la tension dramatique, le dramaturge recourt à cette scène de comique pastoral qui emploie le motif des « *juegos de escarnio* » où s'opposent, comme dans l'œuvre originale, ville et campagne, étudiants et bergers.

La troisième *jornada* est quant à elle consacrée à la scène de la visite de l'entremetteuse chez la *dama*. Dans son étude, M. Romera-Navarro⁷²⁷ analyse le rapport intertextuel de cette rencontre avec celle présentée dans la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Néanmoins, il convient de relever également les écarts entre les deux. À la différence de l'œuvre modèle, si Beroe présente là encore le fameux « *hilado* » qu'utilisait Celestina et que Faustina compare à une « *cosa divinal* » (v. 1306), l'objet est ici dépourvu de sa dimension magique. C'est là le changement principal, révélateur d'un changement de pratique dramatique, qu'opère Francisco de las Natas par rapport à l'œuvre originale : dans cette *Celestina* « sur les planches », le personnage éponyme n'intervient jamais comme « *hechicera ni [realiza] conjuro alguno*⁷²⁸ ». L'évolution du personnage est éloquente. S'il y a bien une volonté de marcher dans les pas de Fernando de Rojas ici, la Celestina que nous propose Francisco de las Natas est une version appauvrie des aspects les plus hardis du personnage de Rojas. Dans le choix du dramaturge, paraît alors s'affirmer une sorte de nécessité à recourir au personnage, à offrir cette saveur célestinesque dont il semble difficile de se défaire. Néanmoins, le personnage ne se donne que dans une version atténuée et son pouvoir se limite à celui de la parole. En effet, Beroe se fait le thuriféraire de Tideo en dressant son portrait :

[BEROE] *un galán
un gracioso capitán,
un hermoso en su meneo
un segundo don Tristán,
aquel de doña Iseo,
un famoso,
en armas muy baxañoso,
sin segundo según creo,
nombrado por valeroso,
y se llama don Tideo*

(v. 1359-1368)

Non seulement le portrait est dithyrambique, mais c'est aussi l'évocation d'une extraction équivalente à celle de Faustina qui finit de convaincre la *dama* :

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 193-196.

⁷²⁸ M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, 1993, *op. cit.*, p. 31

[BEROE] *Que si eres
hermosa, rica en averes,
de linaje esmerado,
él lo es como tú eres,
y en azañas muy nombrado.
De manera,
si platican como quiera
lo que suelen reprovar,
hallarán por cosa vera
que no fuiste de culpar.*

(v. 1499-1508)

Malgré les protestations initiales de rigueur, elle admet Beroe comme « *madre* » (v. 1541) et consent à la rencontre nocturne :

FAUSTINA *Pues dirás
a este galán que verás,
que le espero a mi ventana
a las doze, y no más,
esta noche ya cercana.
No sospire,
no baze señas ni mire,
no tosa, salvo que calle
y que una piedra tire
al contador de la calle.*

(v. 1579-1588)

Beroe fait ainsi tomber les barrières des réticences de Faustina, non par la magie, mais en évoquant, en définitive, un amant qu'il ne serait point raisonnable de repousser. Dans une concorde des états de chacun des amants, il n'est point besoin de sortilège et de magie. Ainsi, la part de surnaturel que véhicule l'originale *Celestina* se voit abolie sur les planches. Dans un théâtre tourné vers la représentation, les sortilèges et la magie semblent alors demeurer dans l'ordre de l'irreprésentable. Le constat invite à quelques remarques. La matière célestinesque est réinvestie par Francisco de la Natas et dévoile tout l'attrait qu'elle conserve en ces années. Outre le succès et le charme du personnage, son recours s'inscrit pleinement dans une forme de complaisance littéraire ou théâtrale, de satisfaction devant le retour de l'archétype. Il est aisé d'imaginer l'efficacité spectaculaire d'une Célestine sur scène. Cependant l'abandon des éléments magiques peut bien témoigner d'une forme de censure de cette matière. Dans un contexte politique et théâtral différent, sans doute convenait-il d'adapter ces éléments, encore une fois, en conservant l'attrait du public⁷²⁹.

En dépit de l'issue positive qu'augure la décision de Faustina à l'endroit de Tideo, le retour des deux bergers, à la fin de la *jornada*, renverse la situation. Menalcas informe Damón qu'il a été

⁷²⁹ L'absence de la magie n'empêcha toutefois pas la mise à l'index de l'œuvre, comme nous l'avons vu.

témoin de l'ambassade de Beroe auprès de Faustina. Mis au courant de la concertation d'une rencontre galante, ils prennent alors le parti d'informer le père :

[MENALCAS] *Que subamos de correrero
y que luego lo digamos,
quanto pasa,
porque sepan allá en casa
el daño que está urdido
y nuestro amo ponga tassa,
pues que todo va perdido*

(v. 1716-1723)

Dans cette pièce, les bergers ne se limitent pas à une intervention épisodique, distincte de l'action principale, comme les premières apparitions pouvaient l'indiquer. En réalité, leur présence configure une scène parallèle et unit finalement ces deux personnages secondaires afin de rejoindre l'action principale. En effet, les mésaventures que tous deux relatent dans la deuxième *jornada* motivent leur décision de se cacher. Ils deviennent ainsi des spectateurs privilégiés de ce qui se joue aux portes de la maison de Faustina et apparaissent comme de parfaits antagonistes.

La rencontre clandestine des amants n'est cependant pas évitée et les réticences de Faustina à l'endroit de Tideo semblent déjà oubliées au début de la quatrième *jornada*. Celle-ci consent à faire pour lui « *todo quanto mi poder* » (v. 1916) à condition que, sans plus attendre, il la prenne pour femme. Si celui-ci approuve, « *ansí quiero / ser marido verdadero / y servirte so tal fe* » (v. 1939-1941), l'accord parental apparaît comme un obstacle à leur union :

[FAUSTINA] *Creo cierto,
si alcançan el concierto
que entre nos aquí ha pasado,
que no escapas de ser muerto,
o, si no, muy maltratado.*

(v. 1948-1952)

Loin de redouter le sort funeste que pourraient bien lui réserver les parents de sa dame et puisque le calme semble régner autour d'eux, Tideo l'invite alors à le rejoindre pour, avec lui, prendre la fuite : « [TIDEO] *Mi sentir / es procure descendir / vuestra merced / agora / y conmigo de salir, / pues va tarde / ya la hora; / que al presente / reposa toda la gente, / los vientos andar no osan / tus criados, ciertamente, / con el sueño bien reposan* » (v. 1958-1967). Mais alors que les corps se rencontrent et s'embrassent dans une étreinte passionnée, entre l'*alguacil* qui, au nom de l'Empereur, s'empare de Tideo et réprimande l'imprudence de Faustina qu'il entend reconduire au domicile familial.

Au comble de la tension dramatique, Rifeo, le père, apparaît enfin pour déclamer une longue tirade plaintive contre les tourments qui l'affligent et que sa femme Trecia s'efforce d'apaiser à la

scène suivante. Francisco de las Natas, sans toutefois offrir un véritable protagonisme au personnage féminin, élabore une figure maternelle particulièrement active. Car il ne s'agit pas seulement de mettre en scène l'épouse de Rifeo, au secours duquel elle se porte, mais bien d'une figure maternelle de premier ordre, impliquée dans les affaires familiales :

[TRECIA] *Pero andar,
 dévese de procurar
 algún medio no se sienta,
 do quitemos el hablar
 y escusemos el afrenta;
 pues lo hecho
 no se halla de derecho
 que pueda dexar de ser;
 agora en nuestro estrecho
 busquemos algún saber,
 y sepamos
 si de aqúeste que hablamos
 conoscen linaje y ser;
 ello siendo, descansamos,
 que la tome por mujer.*

(v. 2152-2166)

Ici, face à l'immobilité paternelle, Trecia déploie une véritable fonction motrice en invitant le père à recevoir Prudente. Indispensable à l'intrigue, le personnage féminin prépare cette arrivée nécessaire à mettre au jour l'identité de l'amant effronté ; *anagnorisis* obligatoire à l'heureux dénouement. Le nom de Tideo révélé et ses prouesses énumérées par Prudente, s'esquisse alors le portrait d'un soldat de l'Empereur. Face au portrait de cet homme, de « *muy limpio linaje* » (v. 2298), Rifeo juge alors l'homme digne d'épouser sa fille. Trecia le fait libérer de la tour dans laquelle il est retenu prisonnier. Libre, Tideo peut finalement se présenter aux parents.

Si Rifeo reproche le rapt de sa fille, Tideo se défend, assurant « *Que en verdad, / si en amar de oluntad, / yo afrenta hize a ti, / vituperio ni maldad / jamás hize hasta aquí* » (v. 2437-2441). Finalement, le père accède à l'union. Elle est célébrée dans une embrassade qui scelle la solidarité de Tideo avec les parents de Faustina. Celle-ci, absente de la scène⁷³⁰, finira par les rejoindre à la fin de la pièce, avant que Prudente ne conclue la pièce annonçant la cérémonie à venir.

Nous le voyons, le dramaturge récupère la figure d'une Celestina, jusqu'alors absente du théâtre profane et urbain représentable. Néanmoins, sa présence et sa fonction restent relativement anecdotiques et circonscrites.

⁷³⁰ Trecia informe de son état de santé : « *que a estado / muy tendida de costado, / desmayada, sin hablar; / no ha comido oy bocado / ni aprovecha se le dar* » (v. 2492-2496).

Selon M. Á. Teijeiro Fuentes, la reprise de l'archétype est justifiée par les nécessités dramatiques, eu égard au statut social des protagonistes. Ainsi, justifie-t-il la présence du personnage de Beroe :

*Las dificultades del negocio debido a la alta condición social de la dama, hacen necesaria la presencia de una hechicera, herbolaria, falsa devota, borracha y remendadora de virgos, una mujer experta que sea capaz de ablandar la voluntad de Faustina y vencer su fortaleza*⁷³¹.

Or, la condition sociale de la dame, à elle seule, ne peut suffire à justifier cette présence, dont se passent d'autres dramaturges recourant à de nobles protagonistes. L'œuvre s'inscrit davantage dans un jeu intertextuel revendiqué qui répond à ce que nous avons identifié comme une intention de complaisance. S'inscrivant dans les pas de Torres Naharro, Francisco de la Natas revoit cependant la question de l'entremise au profit d'une nouvelle *Celestina*, sans doute plus adaptée à la scène et certainement à un contexte politique nouveau. Mais moins qu'une adaptation scénique de *La Celestina*, il s'agit davantage d'une réélaboration de la matière, là où elle peut encore être travaillée, qui accorde une place fondamentale à la figure maternelle et aux valets.

2.4. *Auto de Clarindo*

L'anonyme *Auto de Clarindo* constitue une proposition dramatique des plus originales vis-à-vis des œuvres précédemment étudiées. Il représente un des objets dramatiques les plus singuliers au sein des expérimentations dramatiques réalisées dans le sillage des propositions de Torres Naharro et à partir de la transposition scénique de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Fortement influencé par ses prédécesseurs, en particulier Jaime de Huete, l'auteur anonyme propose ici une œuvre dont la singularité réside, d'abord, dans l'option générique et formelle retenue. Ici, le dramaturge transpose les cinq *jornadas* de la *comedia* dans un cadre plus resserré : celui d'un *auto* en trois actes. Mais, au-delà des choix formels appliqués dans l'*Auto*, c'est davantage sur le plan de la construction dramatique de l'intrigue que se révèle toute l'originalité de cette pièce.

L'œuvre pourtant s'ouvre sur un monologue des plus conventionnels : celui du *penado de amor*, Clarindo qui fait part à Estor, valet railleur, de son amour pour Clarisa. Mais moins que de s'apitoyer sur le sort de son maître ou de tourner en ridicule les tourments qu'il exprime, Estor permet ici d'informer son maître et le spectateur du dédoublement de l'intrigue amoureuse où le *galán* Felecín « *anda perdido/ tras Florinda* » (v. 245-246). Tels les valets soucieux de porter secours à leur maître en les introduisant auprès de l'entremetteuse du village, Estor conseille alors qu'il serait « *más honesto / que los dos os concertéis, / y concertados en esto, / entrambos las festejéis.* » (v. 258 -261).

⁷³¹ M. Á. TEIJEIRO FUENTES, « El "planteamiento" en el teatro renacentista », art. cit., p. 199.

L'*Auto de Clarindo* se configure ainsi selon un schéma binaire qui relie deux *galanes*, Clarindo et Felecín, deux valets, Estor et Coristán, deux *damas*, Clarisa et Florinda et leurs deux servantes, Floriana et Antonica. Les paires des protagonistes de l'action, unis par des liens de cousinage, sont appelées à se réunir en duos parallèles et la première *jornada* met en lumière leur caractérisation respective. Cependant, la présentation des paires de cousins se dessine selon deux modalités distinctes. Clarindo et Clarisa sont présentés de façon directe, dès le début de l'œuvre et à partir du schéma célestinesque : de même que Calisto, celui-ci tente de tromper sa peine en jouant de la *vibuela*⁷³². En revanche, l'entrée en scène du deuxième couple d'amants est retardée et la présence de Felecín ne se matérialise qu'à travers le discours des autres personnages. Florinda n'apparaît en scène qu'à la scène 8 et Felecín à la sixième scène de la deuxième *jornada*, dans un monologue au cours duquel il se lamente de ses tourments amoureux et réprimande l'attitude de son valet Coristán.

Ainsi, le valet Coristán, à la cinquième scène, brosse un portrait à charge du « *ruin señor* » (v. 549) et « *loco perdido* » (v. 557) qu'il sert, dans un soliloque qui n'a d'autre but que de condamner son comportement, de façon analogue à la construction de la *Comedia Tessorina*. Les mauvais traitements infligés par Felecín à son valet (et dont ce dernier se plaint⁷³³) et la revendication d'une forme de dignité personnelle font nettement écho à la première apparition du personnage de Citeria et au violent conflit qui l'oppose à sa maîtresse Lucina.

La symétrie sur laquelle s'articule la *dramatis personæ* permet certainement l'économie de l'apparition du deuxième *galán*. En outre, il est à noter que l'expression « *loco perdido* » qui caractérise Felecín est également employée par Estor à propos de son maître, Clarindo, lorsqu'il rencontre Coristán à la scène 7 (v. 647). Dans ce jeu d'échos, la présentation accablante de Clarindo résonne avec l'entrée en scène de Florinda. Ainsi, tel le personnage de Lucina dans la *Comedia Tessorina* de Jaime de Huete, la première caractérisation de la *dama* est loin de la faire apparaître sous son meilleur jour. Au contraire de l'amante que le personnage masculin loue et à qui s'adressera Coristán pour faire part des peines de Felecín et de son amour pour elle, le texte donne tout d'abord à voir la figure d'une rude maîtresse. En pleine dispute avec sa servante Antonica, elle apparaît dans un échange rythmé par les apartés critiques de la domestique à l'égard de Florinda. La caractérisation de Florinda se poursuit d'ailleurs à la scène 9, lorsque Coristán fait part à Estor de sa violente rencontre avec la *dama* :

⁷³² À son propos, Celestina indiquait à Mélibea que « [...] *el mayor remedio que tiene es tomar una vibuela, y tañe tantas canciones y tan lastimeras que no creo que fueron otras las que compuso aquel emperador y gran músico Adriano de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya veçina muerte.* » J. L. CANET VALLÉS (éd.), *La Celestina (Comedia y Tragicomedia de Calisto y Melibea)*, Valence, *Revista Celestinesca*, 2020, p. 75 (Cuarto auto).

⁷³³ « *Yo é servido / a este loco perdido / de mi amo caxco lucio ; / nunca dél he recebido / sino "Necio, asno, suzio".* » v. 556-560

[CORISTÁN] [...]fue tanta su alteración
que mil vezes me metí
de llevar un bofetón.
Con amenazas,
me temblavan las coraças
viendo tantos entrevalos,
y quisiera tener una maça
para recibir los palos.
ESTOR ¿Y tal pasó?
CORISTÁN Tanto que, mi fe te do,
como menté a Felecín,
mil vezes la mano echó
para darme con el chapín.
Si hablava,
yo cierto más la mirava
a las manos, que no al gesto,
y viendo que se baxava,
botara a huir de presto.

(v. 918-935)

La violence à l'égard des valets, la dissimulation voire la défiance à l'égard de l'autorité parentale telle qu'elle apparaît lorsqu'elle parle *entredientes* (v. 1129-1131) font de Florinda un personnage éminemment répréhensible. Le motif de la querelle entre maître et valet est récurrent dans le théâtre profane et urbain, mais, ici, les similitudes avec la *Comedia Tesorina* sont nombreuses. La dispute dépasse la brève répréhension des maîtres du mauvais comportement des valets. Par ailleurs, comme Florinda, Lucina dans la pièce de Jaime de Huete n'apparaît qu'à la fin de la première *jornada* dans une scène qui la caractérise davantage comme maîtresse de sa servante que comme amante potentielle. Dans son entrée en scène, elle décrit une maîtresse sévère, injuste, voire injurieuse. D'emblée elle s'adresse à la servante qu'elle qualifie de « (...) *suzja, descoraznada* » (v. 384), à travers une longue liste d'insultes et de reproches.

Néanmoins, si selon la paire présentée les modalités de l'exposition des protagonistes de l'*Auto* diffèrent – de la présentation directe au portrait médiatisé et à charge –, les duos ne semblent pas véritablement se constituer en contrepoint. Au contraire, les caractéristiques propres à chaque personnage semblent également se diffuser, sans jamais y parvenir complètement, entre les différents membres des duos. La solidarité qui unit les deux valets masculins face aux folies de leur maître, le monologue d'Antonica contre les maîtresses⁷³⁴ ou encore le dialogue des pères face aux périls que les filles font courir aux parents contribuent à établir un rapport d'équivalence entre les

⁷³⁴ À la scène XII de la première *jornada*, Antonica présente une violente diatribe contre les maîtresses qui fait écho au neuvième *auto* de *La Celestina* (J. L. CANET VALLES (éd.), *La Celestina (Comedia y Tragicomedia de Calisto y Melibea)*, *op. cit.*, p. 124) sur laquelle semble également s'appuyer Jaime de Huete pour caractériser le personnage de Lucina dans la *Comedia Tesorina*.

paires des *galanes* et des *damas*, en dépit de caractérisations différentes et dont on peine, en somme, à identifier les enjeux.

La seconde *jornada* introduit quant à elle le nœud de l'action et fait apparaître, dans une résurgence du prologue de la Tragicomédie⁷³⁵, les figures paternelles comme antagonistes à l'entreprise amoureuse des *galanes*. Soupçonneux des accointances de leurs filles avec Felecín et Clarindo et parce que « *es menester / el remedio anteponer / promero qu'el daño venga* » (v. 1006-1008), les parents déterminent de placer Florinda et Clarisa dans un monastère afin de leur trouver « *dos hijosdalgo, con quien / a su honra las casemos* » (v. 1019-1020). Dans le même temps, ils justifient également leur décision en évoquant les dangers qu'elles courent :

ALLANO *No es cosa,
sino que la muger hermosa,
hija mía, en este siglo,
su honra jamá reposa,
continuo corre peligro.*

RAIMUNDO *Avéis de ver,
pues Dios puso en la muger
la honra del hombre en ella,
no se debe de perder,
como veis, por culpa della.*

(v. 1271-1280)

Ainsi, l'*Auto de Clarindo* semble chercher à prendre le contrepied du modèle ouvert par la *Comedia Himenea*. L'action, ici, se dirige vers l'empêchement de l'épanouissement amoureux des jeunes amants et la négation absolue de leur prise de décision. Dans le même temps, à la différence de l'œuvre de Torres Naharro, l'auteur de la pièce semble plus enclin que d'autres à mettre en scène des comportements féminins moins vertueux et risquant de mettre en péril l'honneur familial. C'est la lecture qu'on peut faire des accusations des parents à l'égard de leur fille qu'ils soupçonnent de s'offrir à la vue des passants depuis leur fenêtre, selon le cliché misogynne de la *mujer ventanera*. Ces doutes quant à leur chasteté sont d'ailleurs confirmés à plusieurs reprises par le personnage de Pandulfo qui met en exergue les mauvais comportements féminins et les réproue. Lorsqu'Aliano rend visite aux filles, le *bovo* Pandulfo confirme les craintes :

[ALLANO] *¿quién estava a la ventana
de antes quando yo entré?*

PANDULFO *Ella [Clarisa], señor, de buena gana
no se quita della, a la fe,
qu'es ventanera
y esotra [Florinda] callejera [...].*

⁷³⁵ À ce propos, voir ANONYME, « Auto de Clarindo », dans M. Á. Pérez Priego (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993, n. 41, p. 242.

La plupart de ses commentaires sont d'ailleurs des accusations à l'égard de Clarisa et Florinda : « ¡*Ab tramposa, / agora se sabrá la cosa ! / Vosotra algo tramáis. Y tú, cara de raposa, / yo bien creo que tembláis* » (v. 1076-1080). En ce sens, Pandulfo, en gardien d'un certain ordre moral et qui se décrit comme « *gran deciplinador* » (v. 1147), incarne une véritable force antagonique aux entreprises féminines et apparaît comme un double du personnage de Giliracho dans la *Comedia Tesorina*. En outre, les stratégies de dissimulation mises en place par les deux filles sont nombreuses. On les observe notamment lorsqu'intervient la visite paternelle. Ainsi, lorsque Clarisa est prévenue de l'arrivée de son père elle change d'attitude et ordonne : « *Daca las almohadillas, / sentémonos a labrar* » (v. 1063-1064). De plus, elle se montre particulièrement affable et obséquieuse lorsque Raimundo et Aliano entrent en scène : « *¡Hízonos Dios tan dichosas / en nos dar tan buenos padres* » (v. 1089-1090). La flagornerie peut être vue comme la conséquence de l'éducation particulièrement austère et rigoureuse à laquelle elle fait référence à la scène précédente : « *Quando comienza a reñir / mi padre, tan recio es, / suélele turar el gruñir / por no nada, más de un mes* » (v. 1067-1070). Néanmoins, Clarisa est marquée par une versatilité qui trahit une forme d'hypocrisie. Ainsi, elle feint d'accepter de bonne grâce l'ordre de rejoindre le couvent et déclare : « *Nos de grado / haremos vuestro mandado* » (v. 1261-1262). Le silence continu de Florinda est, par ailleurs, éloquent. En outre, les seules paroles qu'elle prononce concernent le temps de prière quotidien qui leur sera accordé à l'extérieur du monastère : « *Sin dubdar, / licencia nos han de dar / de una hora cada día, / para salir a orar / a una hermita que allía avía, cada tarde.* », v. 1320). Autrement dit, ce seul espace de liberté correspond à celui qui rendra possible le rapt organisé par leurs amants. L'évocation de l'enlèvement des femmes est par ailleurs pressentie par Pandulfo qui s'inquiète de conduire Florinda et Clarisa de nuit au monastère, de peur que « *nos la salen a quitar* » (v. 1319).

Néanmoins, malgré la puissance adverse que représente Pandulfo, son caractère de « *bovo* » va rendre possible l'heureuse issue du drame. Celle-ci intervient après une ellipse temporelle d'un mois, dans une construction originale du cadre temporel, que nous révèle Estor lorsqu'il mentionne la durée de l'enfermement de Florinda y Clarisa au monastère de Santa Engracia (v. 2209).

Pandulfo, en effet, facilement corrompu par quelques « *confites* », révèle à Estor l'endroit où sont retenues Clarisa et Florinda. Il ne manque pas d'ajouter que « *[c]ada día sobre tarde / salen las dos par a par, / sin que nadie las aguarde, / a una hermita a rezar[...]* » (v. 1955-1958). Forts de cette information, les deux *galanes* décident de les faire sortir du monastère. Mais inquiets de la réaction des deux jeunes femmes, qui pourraient prendre la fuite en les voyant, ils conviennent, sur les conseils de Coristán, de faire appel à une « *viejecilla* » (v. 2071), semblable à Celestina, et dont les prodiges égalent

ceux du personnage de Fernando de Rojas. Inséparable de son traditionnel rosaire, cette anonyme « *alcabueta y echizera* » (v. 2178) que Florinda finit par qualifier de « *celestina traidora* » (v. 2418) est connue pour ses hauts faits : « *Un finado / dizen que ha desenterrado; / y le quitó esta malvada / los dientes a un aborcado / de la borca de Tablada. ¡Qué mesurada / viene, con su cuchillada, / la niña de tres treinta años!* » (v. 2179-2188).

La récupération du personnage est conventionnelle, mais, dans l'*Auto de Clarindo*, le dramaturge va plus loin que la plupart des imitations célestinesques en vers. Il propose la mise en scène du *conjuro* que résume M. Á. Pérez Priego :

*entra en un cerco, como hacían Claudina y Celestina, invoca los demonios para que inflamen el corazón de las damas, utiliza todos los ingredientes que había preparado antes [...] y encomienda a los galanes que vayan en busca de aquellas y les pidan dos de sus cabellos (que serán propiamente el instrumento de la philocaptio)*⁷³⁶.

Vêtus en pèlerins, les deux *galanes* retrouvent les dames au moment de la prière et parviennent, grâce aux pouvoirs de la Vieja à obtenir deux de leurs cheveux qui favoriseront le rapt. Si ce dernier a bien lieu et signe le triomphe de la Vieja, il n'est pourtant pas mis en scène, mais placé dans une ellipse temporelle que compense l'intervention du *bovo* qui clôt l'œuvre :

[PANDULFO] *Ya mi ama es casada;
todo esto es por holgar,
que Florinda es desposada.
Ella, en fin,
se casó con Felecín,
y Clarisa con Clarindo;
el diablo vaya para ruin,
que todo ha salido lindo.*

(v. 2421-2428)

Le récit informatif, accompagné d'une invitation à la danse, conclut l'œuvre. Alors même que les parents cherchaient à profiter du cloisonnement féminin pour leur trouver de bons maris, l'enlèvement et le mariage se réalisent. Néanmoins, ce final insolite prive le spectateur, sur le plan dramatique, du développement et de la résolution du conflit de l'honneur, inscrits dans un horizon d'attente créé par les œuvres précédentes, et la confrontation parentale des jeunes. Tel qu'il est proposé, ce dénouement, déceptif à bien des égards, doit peut-être être attribué à l'état du texte tel qu'il nous est parvenu. L. Puerto Moro indique à propos de la datation de ce texte que :

⁷³⁶ *Ibid.*, n. 74, p. 279.

su particular estructuración en tres actos –con subdivisión en escenas marcadas por acotaciones– [es] una división impensable, por lo demás, para los años 30 en que los traductores de Ticknor quisieron situar el texto, y [...] nos lleva a conjeturar, más bien, su impresión en los años 50-60⁷³⁷.

S'il s'agit bien d'une œuvre tardive comme l'indique cette critique, peut-être faut-il voir dans un ce texte l'expression d'une sorte d'auto-censure. De plus, ce texte conservé est, selon la présentation initiale « *en partes añadido y emmendado*⁷³⁸ ». Peut-être faut-il voir dans ce dénouement, une forme de réélaboration du texte original où se mêlent discours misogynes, Célestine, hypocrisie féminine et plainte des valets ?

2.5. *Comedia Grassandora*

Juan Uzeda de Sepúlveda propose dans la *Comedia Grassandora*, datée de 1539⁷³⁹ une modalité formelle relativement hybride. Inspiré du modèle de Torres Naharro, par l'utilisation des *coplas de cinco versos de pie quebrado* et de l'*introito* prononcé par un berger, le dramaturge prend dans le même temps ses distances avec ce modèle. Il réduit, en effet, à quatre le nombre de *jornadas*, et s'écarte ainsi du schéma hérité d'Horace, porte le nombre de personnages à treize⁷⁴⁰ et diversifie les types mobilisés.

Sur le plan de l'intrigue, l'influence de la comédie humaniste, de Torres Naharro et de ses épigones reste particulièrement prégnante quoiqu'on observe une diversification des sources.

L'action de la *Comedia Grassandora* se situe à Salamanque et s'ouvre sur les plaintes du *loco enamorado*, Grassandor, que le berger de l'*introito* décrit comme « *muy penado, / de Cupido bien llagado* » (p. 7, I, v. 160-161). En outre, ce *galán*, depuis des mois, a abandonné son rang, les armes, le cheval et la viole, et, en définitive, « *es todo lamentaciones / y en lloros todo tornados* » (I, v. 190-191). Face à la peine qu'il ressent, les deux valets, Rodano et Calfurnio, se révèlent quant à eux plus enclins à tirer profit de la situation qu'à remédier de façon désintéressée aux maux de leur maître.

La scène des valets s'inscrit pleinement dans le courant de la comédie humaniste où satire anticléricale et discours misogynes sur la chasteté esquissent ainsi le relâchement moral urbain et ancrent la pièce dans une forme de référentialité familière au public. En effet, dans le dialogue des deux personnages des bas-fonds de Salamanque est brossé le portrait d'une ville du vice, où « *no se*

⁷³⁷ L. PUERTO MORO, « La comedia urbana de corte celestinesco », *op. cit.*, § 9

⁷³⁸ « *Auto llamado Clarindo, sacado de las obras del captivo por Antonio Díez, librero sordo, y en partes añadido y emmendado. Es obra muy sentida y graciosa para se representar, va partido en tres jornadas [...]* ».

⁷³⁹ J. UCEDA DE SEPÚVEDA, « Comedia llamada Grassandora », dans H. Clifton Heaton (éd.), *Two sixteenth century dramatic works [Comedia llamada Grassandora, compuesta por Juan Uzeda de Sepúlveda; Egloga hecha por Salazar de Breno]*, Tours, Impr. de Arrault, 1928 et M. GARCÍA-BERMEJO GINER, *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanque, Ed. Universidad de Salamanca, 1996.

⁷⁴⁰ Pour Torres Naharro, « *el honesto número me parece que sea de VI hasta a XII personas* » B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo, op. cit.*, chap. Proemio. Parmi les œuvres réunies dans cette partie, la *Comedia Grassandora* possède la *dramatis personae* le plus important.

sabe ya guardar / castidad » (v. 238-239). À propos de la chasteté féminine, la rencontre dans la deuxième *jornada* entre Rodano et Sabina paraît confirmer cette assertion. En effet, alors que celle-ci revendique son honnêteté et sa valeur personnelle (non sans rappeler, à cet égard, le personnage de la servante Citeria dans la *Comedia Tesorina* que sa maîtresse Lucina accuse de tous les maux) face à la tentative de séduction de Rodano, celui-ci ne manque pas de recenser l'ensemble de ses amants-clients.

RODANO *Y aun de tu grado
sé que fue tu enamorado
un sargento de soldados.*

SABINA *Esso fuera, mal pecado,
por rapalle tres ducados.*

RODANO *Y aun, doña cevil,
después con el Agnaçil
de las bulas de la cruçada
y con otros quinientos mil,
y házeste de mí espantada.*

(II, v. 402-411)

En outre, la description urbaine à charge sert également de fil conducteur thématique de l'action parallèle que mènent les personnages des valets. Ainsi, elle apparaît à nouveau dans la deuxième *jornada*, entre les deux valets qui se livrent à la critique du palais. Calfurnio, qui n'est plus au service de Grassandor, conclut ainsi sa diatribe contre le palais : « *Y en conclusión / que palacio es religión / do luxuria echa su sello, / do de Dios hazen mención / como yo hago de un cabello* » (II, v. 306-309). Le fil de la satire anti-aulique est également poursuivi dans la troisième *jornada*, dans l'intermède comique que partagent les bergers Fileno et Curcido. Dans une intertextualité manifeste avec le discours du berger de l'introïto de la *Comedia Soldadesca* de Torres Naharro qui interroge « *¿quién duerme más satisfecho, / yo de noche en un pajar, / o el Papa en su rico lecho?* » (v. 57-59), ici, Curcido affirme « *Quán holgado / dormía yo en este prado, / más que el Papa en sus colchones / y aun sin temor que un ducado no nos robassen [sic] ladrones* » (III, v. 229-232).

Mais avant cela, les valets aux accents de voyous⁷⁴¹, guidés par l'appât du gain, décident alors de « *poner la mano* » (v. 216) dans les affaires de Grassandor et jugent bon de recourir à un intermédiaire pour résoudre l'affaire amoureuse (« *que nuestro amo ha menester / alcaçietes, pues que ama* » (I, v. 278-

⁷⁴¹ Le qualificatif vaut particulièrement pour Rodano. Même si Calfurnio est tout aussi enclin à prendre part à la ruse de Rodano, L. Mier Pérez le définit comme « *el criado más bobo* » (L. M. PÉREZ, « La Comedia Grassandora de Juan Uzeda de Sepúlveda: Motivos amorosos en el contexto teatral del primer tercio del siglo XVI », *Hispanófila*, vol. 181, n° 1, 2017, p. 8). Il évoque son expérience des services d'une entremetteuse : « *Yo nunca oviera / a Creusa ni pudiera, / sino fue porque intervino / una vieja por medianera / que me puso en el camino.* » (v. 222-226). Ce récit l'associe également au personnage du ruffian célestinesque. En outre, la proximité onomastique entre l'amante Creusa et le personnage d'Areusa dans la *Tragicomedia* confirme cette influence.

279) ; et qui paraît plus indiqué qu'eux-mêmes pour jouer ce rôle d'entremetteur, « *hombre d'arte y entender / y bien diestro* » (I, v. 283-284) dont Rodano dresse le portrait :

[RODANO] *Alagüero,
no menos que lisonjero,
que prometa lo ymvisible;
vellaco y arto matrero
y astuto en lo que possible.
Fabuloso,
no menos que mentiroso,
y aun médico y çurujano,
porque cure al que está lloroso
con que no sane temprano.
A de pedir
ropas para vestir
y mill cosas cada ora,
y procurarse siempre servir
de lo que por casa mora.
Y pues de los dos
a de sser uno de nos
quien ha de suplir aquesto,
bueno será, par Dios,
Calfurnio, partir el resto.*

(I, v. 287-306).

Le dialogue donne ici à voir la tentative de conversion⁷⁴² des deux valets en d'opportunistes entremetteurs dont ils dévoilent toute la gamme des ruses et artifices, à la fois pratiques et rhétoriques. Ainsi, bien conscients que « *el amante / como está de tal semblante / en el dar es liberal* » (I, v. 307-309), Calfurnio et Rodano semblent déterminés à user tragiquement de la faiblesse du maître et de leur à leurs propres fins. Les deux personnages meurent à la fin de la deuxième *jornada* après une dispute autour du *sayo* offert par Grassandor à Rodano, lequel refuse de le partager avec Calfurnio.

Néanmoins, c'est au « *dotor de Brandassed* » que fait appel Grassandor pour guérir son corps paralysé par les tourments que son cœur lui inflige. Ainsi, plus qu'à travers la conquête amoureuse féminine, la première *jornada* décline la thématique de la passion masculine sous l'angle médical et, malgré la trame parallèle que montent les deux valets, la *Comedia* exclut d'emblée l'intervention de la figure féminine de l'entremetteuse et y substitue d'abord celle du médecin Brandassed⁷⁴³. Car si

⁷⁴² La cupidité est associée à cette tentative de conversion chez ceux qui espèrent ainsi s'élever socialement ou en leur terme, « *medrar* ». Il s'agit d'un motif récurrent dans l'œuvre. À la fois moteur de l'action des ruffians, le personnage de Sabina, servante de Florisenda, évoque sa réussite lorsque Rodano tente de s'attirer ses faveurs. Elle indique ainsi : « *Ya no só la que antes era / por vivo en fantasía, / que ni soy ya cantonera / ni menos la que solía* » (II, 387-389).

⁷⁴³ La figure du médecin est peu fréquente dans le théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle. Un antécédent est notamment celui présent dans la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro. Yvonne David-Peyre propose une étude de ce personnage dans Y. DAVID-PEYRE, *Le personnage du médecin et la relation médecin-malade dans la littérature ibérique, XVI^e et XVII^e siècle*, Paris, Ediciones hispano-americanas, 1971. Elle y aborde Gil Vicente (357-358) et fait référence à un

l'amour est une maladie, la médecine peut porter remède à Grassandor. Cependant, moins que d'apporter une quelconque guérison aux manifestations physiques de l'amour, l'examen du pouls et de l'urine permet à Brandassed de conclure que « *a mi ver [...] / señales hallo de sano, / salvo que puede ser / te quexas de mal liviano* » (I, v. 417-421) et de confirmer, s'il le fallait encore, que « *esse [es] mal de coraçon* » (I, v. 430).

Le premier monologue de Grassandor évoquait déjà les symptômes de ce mal d'amour qui se manifeste après l'expérience de la rencontre visuelle avec la beauté féminine (« *Después que mi ojos vieron / tu vista, luego cegaron / porque resestir no pudieron / la lumbre que contemplaron* » (v. 1-4) puis une fois l'être aimé disparu (« *Tu ausencia / me dexó tan sin clemencia / y en tan crudo cautiverio, / [...] sin sentido, / [...] bobescido, / puesto en tan gran olvido / sin hazer otro meneo, / como si oviera bebido / de la aguas de Latheo.* » (v. 25-39). Dans la seconde partie du monologue, l'aliénation manifestée par la perte des sens, la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat et le toucher sont autant de symptômes de la maladie d'amour qui sont prolongés, dans sa seconde intervention, par la paralysie (« *O, salud, y en cuánta engratitud / te tenemos quando sanos, y faltando tu virtud / nos privas de pies y manos* » v. 332-336). Finalement, face au mal d'amour, le médecin se révèle tout aussi impuissant que le fidèle serviteur Aguilar avec son sermon⁷⁴⁴, personnage dont Grassandor se détourne au profit de Rodano.

Dans la deuxième *jornada*, Grassandor, entouré de nouveau de tous les attributs de sa noblesse⁷⁴⁵, confesse à Rodano les causes de son mal d'amour. La confiance que Grassandor accorde à son valet le conduit à lui confier une lettre destinée à Florisenda. Sous prétexte d'être invité à y apporter quelque correction, le secrétaire du *galán* en donne lecture.

À la déclaration manuscrite et versifiée de Grassandor, dans laquelle il fait part de son amour tourmenté, la réaction de Florisenda n'est autre qu'un refus, outré et définitif. Elle perçoit la lettre comme un outrage à « *mi honrra, fama y estado* », ainsi qu'elle l'exprime, offusquée, dans une longue tirade. Elle en tire réparation dans une missive expéditive adressée à Grassandor et ironiquement présentée par Rodano comme « *una preciosa carta* ».

La mort des valets, dans l'ellipse de la deuxième et de la troisième *jornadas* associées au mépris exprimé par Florisenda à l'égard de Grassandor motivent alors ce dernier à se rendre « *a los montes*

page gourmand, déguisé en médecin pour parvenir à satisfaire son appétit, dans *El Paso del médico simple* de Lope de Rueda (388-389).

⁷⁴⁴ Le sermon sur la noblesse et l'amour exemplifie ici l'épigramme latine qui ouvre l'œuvre : « *Non bene conueniunt : nec una in sede morantur maiestas et amor* ».

⁷⁴⁵ Parmi ces attribus relevons les références au tournoi (II, v. 45) ou la comparaison militaire de Grassandor au « *capitán quando oye la trompeta* ». La noblesse et la grandeur de Florisenda dépassent Grassandor et vouent son amour à l'échec. Par ailleurs, à travers les personnages du valet et du *galán*, le dramaturge propose également de mettre en scène l'opposition de leurs états respectifs et des vertus qui leurs sont attachées. Cette opposition structurelle entre états se décline également dans l'opposition entre Sabina et Florisenda. Outre la caractérisation du personnage qui ressort de son échange avec Rodano, apparaît également l'intérêt commun à l'ensemble des domestiques qui espèrent le succès de l'entreprise amoureuse pour que « *gozásemos entre nos / quizá de algunos provechos.* » (II, v. 445-446).

a vebir / con los brutos animales / do me maten o morir / por dar fin a tantos males » (III, v. 16-20). Le valet Tristán tente alors de le retenir, dans une rhétorique courtoise et à grand renfort de comparaisons épiques et militaires, invitant alors son maître à « *sufrir los dolores / y dissimular* » (III, v. 29-30), à poursuivre sa cour auprès de Florisenda en faisant fi de ses lettres :

[TRISTÁN] *¿No sabes que en cada instante/
se mudan los corazones,
y si ayer fuerte
otro día de otra suerte
le hallará más comedida,
y si oy te busca la muerte
mañana darte ha la vida?*
(III, v. 34-40)

L'intervention demeure cependant vaine et Grassandor, quittant l'espace urbain, prononce alors une nouvelle lamentation. Invoquant le secours de Cupidon et de Florisenda, il s'endort. Le moment de tension extrême, construit par la longue lamentation de Grassandor, est contrebalancé, de façon traditionnelle, par un *paso* comique joué par un duo de bergers aux échanges des plus triviaux.

Curcido et Filedo rencontrent fortuitement Grassandor, se lamentant, et le confondent, alors, avec une âme en peine. Surpris, ils cherchent d'abord à l'effrayer par une prière à deux voix, récitée dans un latin macaronique, puis tentent, en vain, de l'envouter, avant de prendre la fuite entre *higas* et insultes. L'intermède comique – le seul véritable dans cette pièce – est, ici encore, repris de la tradition dramatique pastorale, mais transposé dans un contexte salmantin.

La *jornada* se conclut sur l'ultime appel que Grassandor, déterminé à se donner la mort, adresse à Cupidon. Finalement, ce dernier apparaît au début de la *jornada* suivante, l'exhorte à renoncer au suicide et promet « *yo amansaré tu dolor / antes que de aquí te cayas* » (v. 119-120). La traditionnelle entremetteuse de la comédie humaniste est substituée par une figure mythologique généralement réservée au théâtre pastoral et qui, ici, extrait la scène d'une mimésis qui caractérise le genre profane et urbain. Aussi surnaturel soit-il, ce Cupidon revendique la dimension illimitée de son pouvoir :

[Cupido]	<i>So mi poder gentes de gran valer por tierra andan postrados, y personas de merecer entre todos los estados. Mis reveses sienten duques y marqueses, sin quedar conde ni papa, desde el que siega las miesses hasta el pobre que está sin capa. Mis sabetas</i>	<i>abrassan como cometas; no dexan deán ni obispo; sienten mis llagas secretas aun frayles de San Francisco. Cavallero, hombre d'armas ni escudero no me queda sin castigo, hasta el pobre çapatero trata barajas conmigo. Cartujanos, carmelitas y hermitaños me obedecen y han temor,</i>
----------	---	---

*¿qué harán los cortesanos
que me tienen por señor?
No ay marquesas,
lindas damas ni condessas
que no imploren mi clemencia;
hasta monjas y abadessas
temen todas mi potencia.
En puredades
y beatas encerradas;
y los hermosos donzuelos,
y las donzellas guardadas
en los secretos cancelas.*

*So mi pendón
el rey David y Salomón
sometieron sus passiones,
y el esforçado Sansón
y otros muchos varones.
El vitorioso
Hércules laborioso
y la linda D[eyanira],
y Amadís, el muy famoso,
senti[e]ron todos mi yra.
(J IV, v. 26-70)*

Parodiant une danse de la mort, Cupidon, après avoir évoqué sa généalogie glorieuse, exprime à Grassandor toute l'ampleur d'un pouvoir absolu. Celui-ci se manifeste d'abord, comme coercitif et se caractérise par une forme de violence inéluctable qui justifie la souffrance vécue par Grassandor, à la fois soumission et douleur. En outre, dans le même temps, la nature de ce pouvoir interroge. À l'image de l'ensemble de la *Comedia* qui puise son influence dans des champs dramatiques variés, l'énumération rend compte, elle aussi, d'une forme de porosité des frontières. Ici se mêlent, non seulement réalité et fiction, récits mythiques et bibliques, mais aussi, l'ensemble des états et des strates qui fondent la société espagnole. En effet, son pouvoir paraît une force transversale et transcendante qui, de façon remarquable, touche autant l'indigent que le noble et, plus étonnant encore, le laïc que religieux. Temporel et spirituel se mêlent ainsi dans un même rapport de soumission à la figure mythique incarnée par Cupidon. À travers ce rapport de nivellement se forme un amalgame empreint d'une singulière inconvenance. En outre, il fonde un rapport référentiel intermédiaire qui renverse les paradigmes et prérogatives traditionnellement établis.

En somme, tout en reconfigurant les caractéristiques formelles du genre, ces modalités d'expression adossées à cette intervention mythologique permettent, toutefois, de déployer, dans un élan nouveau, une forme de questionnement social, et tout particulièrement du statut du clergé. Dès lors, à la façon des comédies humanistes, cette scène s'intègre pleinement dans une forme plus large de critique d'un relâchement moral et spirituel qui traverse l'ensemble de la pièce. Toutefois, la caractérisation de Cupidon, la démesure de son discours et de son projet totalisant confinent véritablement à l'*hybris*. Il se construit, en définitive, sur un schéma de contre-exemplarité. Ainsi, le secours qu'il prétend apporter à Grassandor est mis au profit d'une censure des folles amours des jeunes gens.

Florisenda apparaît, se dirigeant au jardin, accompagnée de sa servante Sabina. Située d'emblée le dialogue sur un plan érotique et amoureux, celle-ci fait à sa maîtresse la confidence de ses ébats passés :

[SABINA] *Mi fe, señora,
muchas noches [a] aquesta ora
yo me estava, por mi vida,
mucho mejor que no agora:
en mi cama bien tendida,
y a mi lado
siempre estava con recaudo
por no estar sin compañía;
y aun treze leguas andado
antes que assomasse el día.*

FLORISENDA. *Dime, pues,
cómo andar tanto pudies,
Sabina, sin te cansar.*

SABINA. *Nunca ampollas en los pies
se me hizieron d'este andar.*

FLORISENDA. *¿D'éssas eres?
¡Si más conmigo estuvieres
que me acusen por traydora!*

(J. V, v. 171-188)

Dans cet échange, on observe l'expression du rapport à l'honneur qu'entretiennent les personnages féminins et qui sera poursuivi dans la suite de la scène. La scène se configure autour de l'opposition des deux femmes. Ici, Sabina semble revendiquer son activité charnelle tout en l'associant à une forme de prudence, redoublée par la métaphorisation de l'aveu. La réponse de Florisenda témoigne quant à elle d'une certaine candeur, sinon propre à son rang au moins conforme à la posture qu'elle entend endosser. Outre l'enjeu comique du décalage et du retardement de la réaction de Florisenda, le dialogue tend à renverser la relation de pouvoir entre les deux femmes en même temps que la hiérarchie des valeurs morales. Ainsi, Sabina se soumettant à la volonté de sa maîtresse affirme, dans le même temps, un rôle de censeur du comportement de Florisenda à l'égard de Grassandor :

[SABINA] *Haz de mí lo que quisieres,
que al fin eres mi señora.
Y mira en ti
y no culparás a mí
si contemplas tu dolor,
porque ya se fue de aquí
a tu causa Grassandor.*

(J. V, v. 189-195)

L'originalité de cette scène repose sur ce rôle et ce discours rarement attribués à la servante, mais qui ici s'intègrent pleinement dans un projet moral et satirique. On la voit chargée ironiquement de réprover la défense de la chasteté revendiquée par Florisenda. Ainsi, la juxtaposition des discours configure, d'une certaine façon, une véritable invitation à la débauche. Dans ce renversement carnavalesque, Florisenda incarne la défaite de la volonté, l'échec de l'honneur.

Le discours de la *dama* réévalue ainsi la lettre adressée à l'amant et la défense de sa chasteté comme un ensemble de « *palabras nocivas* » aux conséquences funestes. Face à l'expression du sentiment amoureux, la chasteté et la défense de l'honneur semblent, dès lors, se manifester moins comme des comportements vertueux que des élans de vanité. Ainsi, si comme l'indique l'épigraphe « *Non bene conueniunt : nec una in sede morantur maiestas et amor*⁷⁴⁶ », Florisenda fait l'expérience de sa propre vulnérabilité, sans doute moins face à un sentiment amoureux qu'elle réprouve, qu'à la démesure de Cupidon. Se noue donc, entre Cupidon et Florisenda, une relation de soumission dans laquelle le personnage féminin, telle une proie face au prédateur, ne peut que subir, impuissante, un renoncement forcé à l'honneur. Ainsi des appels à l'aide, ainsi des cris, une fois celle-ci ravie par Cupidon :

FLORISENDA. *¡Ay, mezquina,
socorre presto, Sabina,
que no sé, triste, do estoy!
¡Ay, ¡Jhesús, y qué neblina!
¿Desdichada, dónde voy?
¡Santa María!
¿Quién me traxo por tal vía
entre robles y estos pinos?*

(J. V, v. 231-238)

Florisenda apparaît comme une véritable victime d'un rapt de Cupidon. Ce nouvel avatar dont la qualité divine apporte une certaine dignité à son rôle, à plus forte raison dans un contexte humaniste, ne manque cependant pas de mettre en péril son honneur :

[FLORISENDA] *morirá en esta aspereza
entre bestias despreciada.
En este día
fenece, gloria mía,
mi honrra, fama y estado,
y la castidad que había
de gran peligro guardado
morirá en esta aspereza
entre bestias despreciada.
En este día
fenece, gloria mía,
mi honrra, fama y estado,
y la castidad que había
de gran peligro guardado;*

(J. V, v.289-295)

Une fois la vertu perdue, et face à la menace, elle entend à son tour se donner la mort avant de se resaisir et de s'en remettre au ciel :

⁷⁴⁶ « La majesté et l'amour ne s'accordent guère, et n'habitent pas le même lieu. »

[FLORISENDA] *Y pues ha de sser
que tengo de padezer:
que por hombres o por bestias,
yo sola me quiero hazer
por mis manos las obsequias.
Pero, ¡ay, cuitada!,
que hirá el alma desdichada,
si de mí la desgobierno,
para siempre condenada
a las penas del infierno.
Quiero esperar,
que no suele dessechar
el Señor a pecadores
ni se venga con matar,
mas castiga con dolores.
Y aunque en el suelo
con deshonra y sin consuelo
viba vida sin memoria,
no quiero perder el cielo
ni esperança de la gloria.*

(J. V, v. 306-325)

À la différence de Grassandor, le recours au suicide est immédiatement rejeté et Florisenda se réfugie dans une piété des plus orthodoxes. Son salut tient, en définitive, à la rencontre avec l'*hermitaño* qui l'invite à « *da[r] gracias al Soberano/ y la Santa Virgen también* », ceux-là mêmes qu'elle avait invoqués. L'*hermitaño* l'informe qu'il a recueilli Grassandor et l'invite à le rejoindre, sans manquer de lui rappeler sa faute originelle : « *Vástete qu'él [es], sin temor / a quien tú arto mataste* » (v. J. V, 369-370). Néanmoins, la faute est partagée ainsi qu'en témoigne la réponse de l'*hermitaño* à Grassandor qui se plaint des fausses promesses de Cupidon :

[GRASSANDOR] *¡O, Cupido,
que me has puesto en olvido!
¿No te acuerdas ya de mí?*

HERMITAÑO *Calla, desconocido.*

(J. V, v. 386-389)

Incontinent, le dénouement heureux advient : selon les conventions du genre, Florisenda déclare son amour à Grassandor et l'*Hermitaño* annonce le mariage ajourné au lendemain.

En définitive, la *Comedia Grassandora* cultive véritablement une écriture de l'écart qui se fonde sur un amalgame de sources diverses, qu'il s'agisse du théâtre pastoral, des éléments mythologiques ou encore de la comédie humaniste. Tout en s'inscrivant dans un projet spirituel et moral de correction des vices tel qu'on peut l'observer dans l'œuvre de Fernando de Rojas, la *Comedia Grassandora* est dépouillée des aspects les plus caractéristiques à la *Tragicomedia*. Le rôle de

l'entremetteuse est toujours présent mais, ici, il est assuré par la figure de Cupidon. En définitive, la substitution d'éléments traditionnels provoque un profond renouvellement du théâtre profane urbain.

III. Conclusion

En définitive, cet ensemble dramatique témoigne, au-delà de la récupération et des variations formelles, d'un même élan thématique inscrit dans une veine célestinesque. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* s'érige, effectivement, comme une source d'inspiration majeure qui irradie la production théâtrale pendant toute cette période. Cependant, la récupération des composantes de l'intrigue et de procédés dramatiques célestinesques, en ce qu'elle configure un pan dramatique singulier, passe tout particulièrement par l'influence majeure de Torres Naharro, sans que celle-ci soit exclusive. Nous l'avons vu, la *Comedia Himenea* joue un rôle fondamental dans le processus poétique d'une réactualisation de l'influence du texte source, à l'œuvre également dans d'autres champs littéraires. La parodie de l'amant, la réduction du rôle fonctionnel de l'entremetteuse – voire de l'entremise – jusqu'à sa disparition, la place accordée aux conflits comiques, associés au protagonisme de personnages secondaires dans des scènes parallèles constituent autant d'éléments qui s'écartent de l'œuvre modèle. Ils s'érigent nonobstant en composants constitutifs d'un genre désormais adapté au divertissement de cour et fondamentalement tourné vers le comique. Ce modèle ne conçoit, en fin de compte, la résolution heureuse de l'intrigue qu'à travers un écart normatif et dans une forme embryonnaire de réforme morale, qu'il conviendra d'étudier. L'issue heureuse passe apparemment par la promotion du mariage, indépendamment de l'intervention parentale, dont l'autorité, dramatique tout du moins, est régulièrement dévoyée, point sur lequel nous reviendrons.

Ce mouvement imitatif rend compte du succès du motif amoureux tel qu'il prend forme à partir de Torres Naharro comme élément structurant de l'œuvre dramatique et que nous avons associé à un mode de complaisance à la fois littéraire et théâtrale. En ce sens, il s'agit donc bien ici d'une production culturelle sous influence, où la distraction scénique puis le plaisir du texte tiennent moins de l'innovation dans la trame que de sa conformité et de son inscription dans une formule que l'on peut supposer familière et reconnue.

Dans la majorité des études critiques, ces pièces sont perçues comme l'un des éléments d'un divertissement courtisan et festif singulier, celui des célébrations de fiançailles et de mariages.

Nonobstant, outre de rares références, détectables surtout dans l'*introïto*, nous pouvons constater que les spécificités de l'événement festif particulier, dans lequel l'œuvre s'insérerait, sont particulièrement absentes – ou pour le moins difficilement identifiables – des textes tels que nous les conservons. Ainsi, dès lors que la référence à l'occasion singulière disparaît du texte, ces pièces se manifestent moins comme des créations de circonstance que comme des éléments génériques qui, en somme, semblent, à bien des égards, interchangeables entre elles.

À la différence des pièces de circonstance politique, la complaisance dramatique figure davantage sur le plan de la création fictionnelle que du discours dramatique en lui-même. Ici, l'œuvre dramatique ne paraît plus destinée à satisfaire une individualité, aisément identifiable dans ses traits les plus singuliers. Elle n'est pas non plus tournée vers une exaltation, directe ou indirecte, d'une référence individuelle. Ce modèle dramatique et la dimension complaisante que nous identifions ne reposent donc pas sur un rapport d'identification ou d'aspiration individuelle provoquée par le texte et la représentation. La question que pose cet ensemble dramatique, intégré dans ce modèle courtisan, est bien celle de son adéquation et de sa communication avec le contexte, dont on mesure toute la distance avec le modèle établi par le théâtre de circonstance politique. Ainsi, tout au plus peut-on entrevoir un possible processus de reconnaissance qui repose, ici, non plus à un niveau individuel, mais collectif, au moyen de la représentation de types-sociaux. Ces statuts, en somme, s'affirment comme exempts d'exemplarité et l'identification que le texte produit repose davantage sur un effet de contraste ou de contrepoint que de similitude ainsi que nous l'étudierons dans la troisième partie. Cet écart seul peut permettre d'appréhender l'inscription de l'œuvre dans ce contexte.

Par ailleurs, nous voyons que ce théâtre, dont on peut supposer à partir des données textuelles, qu'il fut destiné à être représenté, se défait de toute référence à sa destination originelle. En effet, il annule d'emblée tout élan d'identification à la fois contextuel et individuel, et se configure, avant tout, à partir d'un schéma dramatique générique et convenu. En outre, si ces œuvres sont publiées ailleurs que dans des ouvrages commémoratifs, l'ancrage original ne peut que disparaître. Cela peut permettre de faire deux suppositions : soit que la version représentée ait été différente, soit, et cela revient au même, que la version imprimée procède d'un remaniement de la version représentée. Si l'objet littéraire doit s'adapter au contexte dans lequel il devient produit et si on veut élargir le lectorat, on peut avoir intérêt à gommer ou atténuer les éléments contextuels internes. Dans ce cas, il conviendrait également de mesurer le rôle de la censure et de l'autocensure dans cet effacement, qui se joue à différents niveaux. Quoiqu'il en soit, les lacunes que nous laisse ce théâtre invitent

nécessairement à interroger et à réévaluer son inscription traditionnelle dans un schéma festif⁷⁴⁷. Dans ce corpus et en l'absence de documentation, les contours et les enjeux politiques, dans un sens large, de cette circonstance, restent, au demeurant, assez incertains.

En outre, indépendamment des célébrations nuptiales, le procédé imitatif à l'œuvre dans l'ensemble de ces pièces paraît particulièrement marqué par un phénomène de contrainte contextuelle. Celui-ci invite à interroger la nature du divertissement et de l'interaction entre l'œuvre, le contexte et le public. La qualité du divertissement tient, dans ce cas, moins à l'originalité fondamentale des intrigues qu'à la récurrence et aux variations des éléments prototypiques identifiés. La probable familiarité du public avec ces pièces semble ainsi établir un rapport de connivence-complaisance suscité chez le spectateur-lecteur et entretenu par la tension entre l'imitation et la déclinaison thématique.

Enfin, si la récurrence d'un schéma dramatique relève, selon nous, d'un rapport d'influence voire de contrainte créative, nous voyons qu'il ne s'agit pour autant pas d'un système clos. Au contraire, l'étude des reprises et des variations montre qu'à l'intérieur de ce rapport créatif se constitue également, au-delà d'une configuration prototypique, un espace de création. Il peut se mesurer tout autant dans les sources auxquelles se réfèrent les dramaturges, que dans le développement de procédés dramatiques comme l'amplification de la *dramatis personae*, la configuration des personnages féminins ou encore le protagonisme octroyé aux personnages secondaires.

Ainsi, nous voyons s'ébaucher dans ces textes ce que nous pourrions identifier comme une poétique de l'écart, toujours en tension, et qui s'affirme à différents niveaux. La réception de ces œuvres ne semble jamais pouvoir se défaire de son rapport au modèle de la *Tragicomedia* dont l'influence de Torres Naharro invite à un premier pas de côté, tant sur le plan formel que moral. Ainsi, si ces œuvres s'inscrivent dans une veine célestinesque, la fidélité au prototype s'estompe à mesure que la distance temporelle s'accroît. Le modèle fictionnel, tout en étant toujours le même et en annonçant d'emblée son final heureux, développe un jeu dramatique où, finalement, tout repose sur l'opposition entre des adjuvants et des antagonistes secondaires divers qui parviennent à maintenir, quoiqu'avec un succès variable, la tension dramatique des œuvres. L'écart se mesure également quant au type de communication que ces œuvres établissent avec leurs commanditaires, leurs publics et leurs lecteurs, et par le jeu de dissonance comique, que la configuration de la *dramatis*

⁷⁴⁷ J. P. W. CRAWFORD, « Early Spanish Wedding Plays », *op. cit.*

personae, la satire et la parodie, tout particulièrement, contribuent à provoquer. Entre imitation et innovation, vices et vertus, complaisance et dissonance, se constitue ainsi un ensemble d'œuvres qui cultivent l'écart comme principe structurant d'une écriture et d'un divertissement dramatiques qui irradie de la *comedia a fantasia* à celle *a noticia*.

Chapitre VI

Le genre à l'épreuve du *Prohemio* : vers une redéfinition d'un genre débordé

L'étude de la production dramatique profane et urbaine nous a permis d'approcher deux modalités d'écritures distinctes, à savoir un théâtre de circonstance politique et une comédie célestinesque représentable, construite sur les bases du modèle *a fantasía*. Ces deux ensembles se rejoignent par le rapport qu'ils entretiennent au contexte de production, en ce qu'il paraît impliquer une nécessaire complaisance. Celle-ci s'exprime à travers des manifestations diverses.

Pour le premier, il n'est guère aisé de déceler une unité thématique dans les intrigues proposées. Pourtant, c'est au cœur de la poétique de ces drames que se trouve la complaisance. Elle repose sur un principe d'association référentielle et une composition tout entière tournée vers l'éloge et la célébration.

Pour le second, cette écriture de la complaisance se situe davantage sur le plan littéraire que contextuel et se joue dans les reprises et les variations formelles du patron célestinesque. S'il s'agit de plaire, l'imitation d'intrigues stéréotypées est au cœur du projet poétique et l'originalité reléguée à des éléments marginaux.

Néanmoins, au-delà de ces deux ensembles, apparaît également un groupe d'œuvres qui dépassent ces modalités d'écriture. Des *comedias Soldadesca* et *Tinellaria* à la *Farsa Salamantina* ou la *Comedia Pródiga*, nous voyons que le débordement des deux sous-ensembles que nous avons approchés parcourt la chronologie du genre telle que nous l'envisageons. Des œuvres fondatrices à celles qui constituent l'aboutissement d'une formule dramatique en passe de s'éteindre, nous verrons qu'une certaine liberté créatrice, une singularité de ton et une expression intime se font jour çà et là et tendent à unifier cet ensemble. Avant d'envisager les œuvres les plus tardives, nous nous intéresserons d'abord à celles que produit Torres Naharro dans les années 1510. Ces

premières *comedias* sont souvent perçues comme des œuvres difficilement appréhendables, qui ne parvinrent véritablement à susciter de fidèles reprises chez les dramaturges postérieurs. Pour le dramaturge, elles constituent pourtant une catégorie dramatique à part entière, celle des *comedias a noticia*, qu'il tente de définir et de circonscrire dans le *Prohemio*.

Cette distinction originelle fragmente d'emblée le théâtre profane et urbain et paraît entraver toute tentative d'approche unificatrice du genre. Si la catégorisation fit florès, c'est bien davantage sur le plan critique que poétique – le caractère précurseur du *Prohemio* de Torres Naharro a en cela quelque chose de séduisant. Il s'agira cependant de revenir ici sur cette distinction fondatrice, telle qu'elle se dévoile autant dans l'art poétique que dans les *comedias a noticia*, afin d'évaluer la pertinence et la fécondité de cette division générique.

Afin d'amorcer une définition plus unificatrice et opérante des caractéristiques poétiques du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle, nous évaluerons si les caractéristiques que nous observerons lorsque le genre arrive en fin de course ne sont pas déjà au cœur de l'ensemble de la production et de l'art dramatique de l'auteur estrémadurien établi en Italie.

I. Les contraintes d'une distinction

Il s'agit dans un premier temps de revenir sur la distinction fondamentale qu'établit Torres Naharro dans son *Prohemio* afin d'interroger la pertinence de l'application de la théorie dramatique à l'œuvre dans les cinq pièces de son corpus.

Dans le *Proemio*, après avoir fait montre de sa connaissance des genres classiques de la comédie, à savoir les *comedias* « *stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria* », Torres Naharro pose l'affirmation suivante :

Cuanto a los géneros de comedias a mí parece que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: «comedia a noticia» y «comedia a fantasía». «A noticia» se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son Soldadesca y Tinellaria; «a fantasía», de cosa fantástica o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son, Serafina, Himenea etc⁷⁴⁸.

Nous l'avons vu, le dramaturge propose ici une classification dramatique nouvelle qui abandonne la question de l'âge du protagoniste ou la localisation spatiale et temporelle de l'action au profit d'une division fondée sur la nature et l'origine de l'intrigue. Deux groupes se font face et opposent un premier ensemble, tiré de la réalité, à un second, d'inspiration fictive. Mais au-delà de l'attention portée à la genèse de l'intrigue et alors même qu'à la lecture de ses œuvres de nombreuses

⁷⁴⁸ B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo, op. cit.*, p. 972.

constantes se font jour, notamment celles relatives à la situation spatio-temporelle de l'action, rien n'est dit à leur propos. Le dramaturge prend radicalement ses distances avec la terminologie classique et la taxonomie qui en découle. Mais au-delà du choix d'une « curieuse terminologie » ainsi que la qualifie A. Cortijo Ocaña⁷⁴⁹, la façon dont le dramaturge porte davantage son attention sur la question des origines de l'intrigue, au détriment des constantes ou des singularités thématiques ou dramatiques, interroge. Défaite de la perspective créatrice de l'auteur, quelle est la pertinence de cette classification ?

À la lumière du contenu des pièces évoquées dans ce discours théorique, il conviendra d'évaluer ce qui justifie l'attention portée sur la question de la genèse. En outre, nous nous demanderons également dans quelle mesure ce discours sur les origines de la production de la fiction éclaire ou est rendu nécessaire par la nature et les spécificités mêmes des différentes pièces⁷⁵⁰. Enfin, si celles-ci sont toujours inscrites dans une proximité au temps de la représentation et localisées dans un espace urbain, certes parfois difficilement identifiable (il faut bien le reconnaître), mais dont on décèle la fréquente contiguïté avec la mise en scène, il s'agira ici de proposer une lecture des cinq pièces de Torres Naharro pour saisir la pertinence de la distinction⁷⁵¹ de ces deux groupes. Dans ces sous-ensembles, nous tâcherons également de remotiver le sens de la définition lacunaire laissée par le dramaturge, de mesurer quelles furent la réception et la postérité de cette classification et d'envisager, finalement, en quoi ces pièces à la grande fortune éditoriale et littéraire permettent de formuler une définition unificatrice du théâtre profane.

Les *comedias a noticia* composent un ensemble de deux pièces, les *comedias Soldadesca* et *Tinellaria* et constitueraient la première étape de la production dramatique de Torres Naharro ainsi que l'indique A. Valbuena Prat :

Dos épocas pueden notarse perfectamente en sus realizaciones dramáticas: una que partiendo de imitaciones de Encina o de las fiestas alegóricas italianas deriva naturalmente a una concepción simplista y extensa de la materia dramática (etapa del "teatro a noticia"), y otra que desde un grado intermedio entre estos cuadros y las estilizaciones de la etapa siguiente, llega a farsas ingeniosamente desarrolladas en su trama novelesca y a simplificaciones que parecen miniaturas anticipadas de la posterior comedia de capa y espada ("teatro a fantasía")⁷⁵².

⁷⁴⁹ A. CORTIJO OCAÑA, « Comedias a noticia y comedias a fantasía », *op. cit.*

⁷⁵⁰ Si B. Croce écrit à propos de la distinction que propose Torres Naharro que la « *distinzione di realismo e d'idealismo, che como non è propria per le opere poetiche in general, così neppure aiuta molto per intendere le sue* » doit-on simplement l'écarter d'un processus d'exégèse. (B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, *op. cit.*, p. 83-84).

⁷⁵¹ Dans son commentaire à l'étude de J. E. Gillet de la *Propalladia*, M. Bataillon écrivait « [...] il faudrait affronter peut-être de façon plus délibérée que ne l'a fait J. E. Gillet le problème de contradiction entre théorie et pratique dramatique. » M. BATAILLON, « Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet », *op. cit.*, p. 166.

⁷⁵² Á. VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española*, Gustavo Gili, Barcelone, 1946, 2 vol., p. 421.

Selon la distinction de l'auteur, ces œuvres sont fondées sur l'expérience sensible. L'insistance du dramaturge, à la fois sur la vraisemblance et la haute valeur référentielle de ces pièces, se révèle clairement dans la définition qu'il donne de ce sous-genre, lorsqu'il évoque qu'il s'agit de situations observées – ou peut-être davantage observables, c'est la thèse que nous défendons – « *en realidad de verdad* ». À partir de ce positionnement théorique, le divertissement dramatique acquiert alors le statut d'un témoignage véridique ainsi que peut le suggérer l'emploi de la formule binaire « *nota y vista* ». En ce sens, M. García-Bermejo Giner relève la proximité sémantique de l'expression utilisée par Torres Naharro et l'emploi du verbe « *anotar* » qui, chez Pero López de Ayala, prend le sens de « *escribir en la memoria* ». Il indique ainsi :

*La expresión, pese a su aroma legal, no parece provenir del ámbito jurídico, aunque sí aprovecharse de la connotación de veracidad que todos los términos legales relacionados con el testimonio tienen. Su función es la de aumentar el énfasis que de por sí tiene la afirmación reduplicada de la fuente de sus comedias, que no es otra que la realidad [...]*⁷⁵³.

Comme l'a observé la critique et notamment A. Cortijo Ocaña, la *comedia a noticia* s'oppose à la fiction et s'inscrit davantage du côté de l'histoire conçue comme « *una visión realista o verista de las cosas que como asunto*⁷⁵⁴ ». Pour autant que le *Probemio* oppose ces pièces à celles *a fantasía*, ne trouve-t-on pas dans ces dernières l'expression d'un même regard sur la société, une même retranscription des mœurs d'une époque ? En effet, si l'étude des deux *comedias Soldadesca* et *Tinellaria* a souvent conduit la critique à rattacher ces œuvres à des comédies de mœurs, cette peinture et la satire qui l'anime ne sont-elles pas tout autant présentes dans les œuvres *a fantasía* ?

⁷⁵³ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « Dos cuasi comedias a noticia militar de Lucas Fernández y Torres Naharro », dans J. Vélez-Sainz et A. Sánchez Jiménez (éd.), *El teatro soldadesco y la cultura militar en la España imperial*, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, p. 54-55. Cependant, la lecture que le critique propose de la *Comedia Soldadesca* et du genre *a noticia* interroge. En effet, il invite à une lecture référentielle et historique des pièces en affirmant en ouverture que « *Las transformaciones que se producen a fines de la edad media y principios de la edad moderna de la guerra en el universo militar, en aspectos tan distintos como las tácticas de confrontación bélica o los sistemas de administración y logística, tienen su reflejo en el teatro castellano coetáneo o el que se escribe en esta lengua allende sus fronteras políticas* » (p. 53). C'est cette démarche qu'il entreprend lorsqu'il écrit que « *Al lado de [las] innovaciones materiales el nuevo ejército precisa de una fuerte disciplina, tanto en el terreno de batalla como en tiempo de paz, entre otras razones porque sus reales en ocasiones estarán dentro del propio.* » (p. 60) et invite à envisager dans la *farsa* ou *quasi comedia*, la mise en scène d'une discipline militaire, (la démarche paraîtrait légitime également pour la *Comedia Soldadesca* quoique l'œuvre tout entière s'emploie à mettre à mal cette image). Cependant, il note également à propos de la représentation des soldats dans la pièce que : « *[...] no hay por qué esperar una representación minuciosa de los soldados y sus circunstancias; [...] el parecido no se tenía por qué llevar hasta la copia fiel, dado que desde la teoría literaria contemporánea la imitación se limitaba a la pintura suficientemente verosímil que capturase y convenciese a los lectores y/o espectadores.* » (p. 62). Il nous semble que la définition que donne le dramaturge du genre *a noticia*, nous le verrons, dépasse le simple cadre du reflet minutieux et vraisemblable et s'engage à l'authenticité, au mimétisme. Le critique semble ici faire fi de celle-ci de cette ambition déclarée.

⁷⁵⁴ P. HEUGAS, « Torres Naharro, raro inventor », dans *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, p. 322.

1.1. La *Comedia Soldadesca*

Au regard du corpus profane et urbain conservé, la *Comedia Soldadesca* constitue, avec la *Comedia Tinellaria* une œuvre qui, sur le plan thématique et artistique, demeure singulière. En effet, comme le titre l'indique, la pièce écrite entre 1510 et 1514, met en scène neuf personnages de militaires appelés à rejoindre les rangs de l'armée du Pape Jules II. Selon S. Zimic, la *Comedia Soldadesca*, en plus d'exposer par l'exemple des mauvais comportements des militaires « *una condena general de la mentalidad bélica y de los desafueros soldadescos, es simultánea y más específicamente una crítica al belicismo y a la política inmoral del Papa Julio II*⁷⁵⁵. »

La singularité de la pièce repose notamment sur son indépendance vis-à-vis du *Miles gloriosus*. L'étude de R. L. Grismer⁷⁵⁶ quant à l'influence de Plaute sur le drame espagnol montre que Torres Naharro ne récupère de l'œuvre modèle que la situation initiale : celle de l'enrôlement militaire par le capitaine. Cependant, le traitement de ces scènes, ainsi qu'on les retrouve dans la *Comedia Soldadesca* ou encore dans la *Comedia Tinellaria*, est, selon le critique, « *depicted with too much realism to be the result of second hand information*⁷⁵⁷ » et exprimerait pleinement la vision personnelle du dramaturge. L'originalité de Torres Naharro semble dépasser son rapport à l'œuvre de Plaute et s'exprimer en regard avec les autres figures de fanfaron de la littérature contemporaine. En effet, le type du fanfaron n'est pas absent de la littérature d'expression castillane comme en témoigne le personnage de Centurio dans la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. L'étude de cette figure réalisée par M. R. Lida de Malkiel montre toutefois qu'en Espagne, le développement du personnage type passe, pour l'œuvre de Fernando de Rojas, par une certaine indépendance du personnage vis-à-vis du modèle qu'offre le théâtre romain au profit du type sociologique espagnol⁷⁵⁸. Aussi, déjà dans la *Tragicomedia*, trouve-t-on cette inscription de l'histoire dans la littérature. Pour autant, si le personnage de Centurio a exercé une importante influence sur la littérature espagnole et italienne⁷⁵⁹, M. R. Lida de Malkiel souligne l'autonomie de la *Comedia Soldadesca* :

⁷⁵⁵ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, op. cit., p. 86.

⁷⁵⁶ R. L. GRISMER, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, op. cit.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁵⁸ « *El modelo de Centurio no se halla en la literatura latina sino en la realidad española de los tiempos del autor, conforme a modalidad muy marcada por la cual la Tragicomedia difiere de la Comedia.* » M. R. LIDA DE MALKIEL, « El fanfarrón en el teatro del Renacimiento », *Romance Philology*, vol. 11, n° 3, 1958, p. 270.

⁷⁵⁹ « *Las llamadas continuaciones e imitaciones, las obras dramáticas del siglo XVI y hasta, por momentos, la Comedia que arranca de Lope de Vega, la tienen muy presente, pero ninguna refleja su equilibrio irónico, antes la esquematizan, convirtiéndole en un figurón, en el rufián indigente y codicioso, brutal y cobarde, lascivo, con que oscila entre la germanía y la pedantería, con baladronadas cada vez más numerosas y absurdas y que, gracias a la justicia poética (totalmente ajena a la visión de la Tragicomedia) suele acabar como víctima del verdugo o, por lo menos, de la befa general. [...] Semejante fue la fortuna de Centurio en la come XVI y XVII que, sin reconocer su singularidad, difundió y perpetuó varios rasgos suyos, transformados en brochazos caricaturescos.* » *Ibid.*, p. 272-273. À propos du théâtre italien du XVI^e siècle, la critique s'oppose à la thèse défendue par B. Croce et A. Farinelli selon laquelle les origines du soldat fanfaron italien reposeraient sur « *lo universal del tipo del fanfarrón, la imitación de la comedia romana y el testimonio de historiadores y escritores políticos como Maquiavelo, Guicciardini y Boccacini [...]*. » *Ibid.*, p. 273.

*independiente del influjo de La Celestina y del influjo de Plauto y Terencio, primera tentativa quizá de poner en escena al soldado español en Italia, y sin duda la única que aspira a la representación “viva, directa, libre, realística” que Croce echaba de menos en el teatro italiano. Torres Naharro ha desechado la intriga, con su inevitable salsa sentimental, y desarrolla en una serie de cuadros la vida de la tropa en sus varios niveles[...]*⁷⁶⁰.

Ainsi, si Torres Naharro recourt à une figure présente dans la littérature et le théâtre – on la retrouve à quelques années de distance chez Lucas Fernández dans sa *Farsa o quasi comedia del soldado* ou encore chez Hernán López de Yanguas –, il ne se résout pas, ainsi que s'accordent les critiques de l'œuvre, à reprendre ou développer un type antérieur. À la différence de la pièce de Lucas Fernández, J. E. Gillet considère la pièce comme

*[...] the first fullfledged appearance of the military in Spanish literature. The soldier type vaguely emerges from the caballero of the thirteenth-century Disputa de Elena y Maria, of French origin. In Lucas Fernandez's Farsa o quasi comedia del soldado (probably earlier than the Soldadesca which we have tentatively dated 1510) the soldier is still close to the knight of the pastourelle, but the rustic's opinion of him is brutally realistic [...]*⁷⁶¹.

En outre, l'originalité de la pièce repose notamment sur le traitement de la thématique militaire. En effet, le sévère regard posé sur les troupes espagnoles, nous le verrons, résonne avec des condamnations qui s'inscrivent dans un contexte littéraire plus large et au sein duquel font entendre leur voix des écrivains et penseurs tels qu'Érasme, dans la *Querella Pacis*, Juan Luis Vives, dans *De Europae dissidiis et bello Turcico*, Érasme, ou encore, bien plus tard, l'auteur du *Viaje de Turquía*⁷⁶².

Dès lors, à la différence des *comedias a fantasía*, nous voyons d'entrée de jeu que le traitement de la thématique ne se présente pas d'abord comme une mosaïque de références intertextuelles⁷⁶³ ainsi que se définirait ce genre selon A. Cortijo Ocaña.

1.2. La Comedia Tinellaria

C'est à une date postérieure à la pièce précédente que Torres Naharro aurait écrit la *Comedia Tinellaria*. En ce sens, J. E. Gillet et J. Lihani s'accordent sur la date de la première présentation de la pièce en 1516, c'est à dire à un moment charnière de l'itinéraire romain et courtisan du

⁷⁶⁰ M. R. L. DE MALKIEL, « El fanfarrón en el teatro del Renacimiento », *op. cit.*, p. 274-275.

⁷⁶¹ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 506.

⁷⁶² M. R. L. de Malkiel relève également que la condamnation des troupes espagnoles est notamment présente dans les œuvres de Juan Luis Vives, dans *El criticón* de Baltasar Gracián, ou encore dans *La Comedia del saco de Roma* de Juan de la Cueva à propos de laquelle elle souligne que, quoique plus conventionnelle que la *Soldadesca*, cette pièce « no exime de reproche a los españoles » M. R. L. DE MALKIEL, « El fanfarrón en el teatro del Renacimiento », *op. cit.*, n. 12, p. 288.

⁷⁶³ Nous reprenons l'expression de A. Cortijo qui définit la *comedia a fantasía* comme un « teatro que se elabora a partir de la intertextualidad, es decir a partir de un concepto de literatura a la romana o literatura mosaico. » A. CORTIJO OCAÑA, « Comedias a noticia y comedias a fantasía », *op. cit.*, p. 159.

dramaturge estrémadurien. La *Dedicatoria*⁷⁶⁴ de la pièce semble en effet indiquer qu'entre la représentation et la première publication du texte, dans une édition *suelta*, le dramaturge passa certainement de la protection du puissant cardinal Jules de Médicis à celle du cardinal espagnol Bernardino de Carvajal y de Sande alors à Rome.

Cette pièce, qui compte une vingtaine de personnages qui appartiennent à la domesticité du palais du cardinal Bacano semble, pour J. E. Gillet, comme dans le cas de la *Soldadesca*, présenter une grande originalité thématique. Il indique ainsi que « *Just as the Soldadesca is the first picture of military life in literature, the Tinellaria is the first play to show life below stairs in a Roman palace of the Renaissance*⁷⁶⁵ » et d'ajouter que les sources littéraires qu'il détecte sont rares :

*Naturally, for a comedia a noticia as competently observed as Torres Nabarro's, literary sources are few and unimportant. Torres Nabarro may have remembered that to Plautus cook meant thief. Also the roistering slaves of the Stichus may have suggested the final scene of the Tinellaria, which makes the reader think of the more elaborate "Propos des bien yvres" in Rabelais' Gargantua*⁷⁶⁶.

La *dramatis personae* s'éloigne ici des recommandations que le dramaturge présente dans le *Proemio*⁷⁶⁷. Cependant il en justifie l'ampleur par les nécessités du sujet⁷⁶⁸. Dans la *Comedia Tinellaria*, il s'agit, au travers des personnages et des situations qu'ils tissent, de donner à voir aux éminents spectateurs-lecteurs, ce qui se joue dans les arrières-cuisines des palais romains. Le sujet de l'œuvre, présenté comme une peinture du *tinelo* est annoncé dès le titre, à la manière de Plaute, ainsi que l'indique l'*introito* : « *la comedia intitulos / a tinelo, Tinellaria, / como de Plauto notamos / que de asno dijo Asinaria* » (v. 90-94). Mais l'intertextualité ici vaut sans doute moins comme référence littéraire que pour sa dimension éminemment ludique et satirique, par l'association dégradante de la domesticité du palais à des ânes⁷⁶⁹. Au moyen de ce jeu satirique, nous voyons poindre de façon nette, l'intention démystificatrice que poursuit le texte. En effet, quelques vers plus tôt, le locuteur de l'*introito* indique :

Y a mi ver,

⁷⁶⁴ Nous renvoyons à la *Dedicatoria* qui accompagne l'édition *suelta* de la pièce : « *Acuérdome que después de recitada esta Comedia Tinellaria a la Santidad De Nuestro Señor e a monseñor Reverendísimo Médicis patron mío* », B. de TORRES NAHARRO, « Introducción a la *suelta* de la *Tinellaria*, s. f., s. l. », *op. cit.*

⁷⁶⁵ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Nabarro*. 4, *Torres Nabarro and the drama of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 513.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 516.

⁷⁶⁷ « *las personas que se han de introducir [...] no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión, [...] el honesto número me parece que sea de VI hasta a XII personas.* » B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, *op. cit.*, chap. Proemio, p. 971. Dans l'*introito* de la pièce, le personnage déclare : « *Yo's prometo / que se habrán visto, en efecto, / de aquestas comedias pocas; / digo, qu'el proprio subieto / quiere cien lenguas y bocas* » (v. 35-39).

⁷⁶⁸ « [...] *aunque en nuestra comedia Tinellaria se introdujeron pasadas XX personas porque el subjecto d'ella no quiso menos [...].* » B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, *op. cit.*, chap. Proemio, p. 971.

⁷⁶⁹ Le locuteur ajoute : « *Y entre nos, / tinelos y asno, par Dios, / no difieren mil pasadas, / pues ya veis que todos dos / se mandan a bastonadas.* » (v. 95-99).

*los que podrán atender
ganarán un paraíso,
y no solo un gran placer
mas un gran útil aviso,
los mayores
que a aquestos grandes señores
ora pudieran venir:
de cómo sus servidores
piensan otro que en servir.*

(v. 60-69)

À la façon de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas qui, dès son titre, entend dévoiler « *los engaños que están encerrados en sirvientes y alcabuetas* », ici l'*introito* insiste particulièrement sur les vertus du détrompement que l'œuvre à venir propose. Si le divertissement est revendiqué, la position prééminente semble être attribuée à l'enseignement qu'elle prodigue, dans un enjeu pragmatique : « *Si esperáis, / haremos como vedís / lo que agora oído habéis, / para que aquí lo riáis / y en casa lo castiguéis.* » (v. 85-89)

La force de la démystification qu'il propose à son lecteur repose sur le projet de vraisemblance qu'il poursuit, d'abord, au travers de la figure du locuteur de l'*introito*. Nous pouvons relever la singularité de cette partie liminaire prononcée, non pas par le personnage type du berger⁷⁷⁰, mais par un personnage qui se manifeste au public-lecteur comme un courtisan :

*Hasta aquí por excelencia
me sirvió la suerte mía,
que me condujo en presencia
de tan alta compañía.
Ciertamente,
servir a tan noble gente
no ha sido mal pensamiento,
si el servicio es conveniente
con tanto merecimiento;
que en verdad,
bien que guíe voluntad,
si doctrina no acompaña,
ante tanta majestad
quien más osa más s'engaña.
¿Cuál poeta,
y a cuál persona discreta
le basta el ánimo, en suma,
no que en serviros se meta,
mas que pensarlo presuma?*

(v. 1-19)

⁷⁷⁰ C'est cependant la thèse que défend N. Cox Davis en parlant du « *rustic introit speaker of the Tinellaria* » N. C. DAVIS, « Torres Naharro's Comic Speakers: Tinellaria and Serafina », *Hispanic Review*, vol. 56, n° 2, 1988, p. 144.

Au moyen de la mise en valeur du destinataire, désigné à grand renfort d'hyperboles⁷⁷¹, ce récit à la première personne fait office, comme de coutume, de *captatio-benevolentiae*. Le locuteur se manifeste au public dans une posture éminemment complaisante et correspond à la figure du courtisan dont le statut même introduit à la thématique aulique de la pièce. S'il nous semble peu fécond de chercher à associer ce personnage à l'instance auctoriale, au sens où elle put, comme le supposent J. P. Crawford ou encore N. D. Shergold, prendre en charge le récit de cette partie liminaire⁷⁷², le choix d'un locuteur courtisan, qui se situe aux antipodes du berger traditionnel, paraît bien davantage éclairant. En effet, ce personnage, tout raffiné qu'il soit, en s'adressant avec déférence à ceux qu'il désigne comme ses maîtres, se manifeste de façon analogue aux membres du *tinelo* qu'il dépeint. Cet *introito* associe alors cette voix à celle d'un témoin à la fois privilégié et distancé des mauvais comportements de la domesticité. En effet, la fiabilité de son discours se mesure également à la complicité qu'il établit avec son public. Ainsi, lorsqu'il prononce : « *Y entre nos, / tinelos y asno, par Dios, / no difieren mil pasadas, / pues ya veis que todos dos / se mandan a bastonadas.* » (v. 95-99), le recours à une première personne du pluriel connivente associée à la charge critique qu'il adresse aux domestiques atteste son statut de témoin hybride, complice des maîtres, mais, malgré tout, asservi⁷⁷³.

Néanmoins, il semble pertinent d'avancer que ce témoin courtisan s'affirme bien davantage comme un type littéraire qu'un véritable avatar de l'auteur. Certes le locuteur se fait le porte-voix du dramaturge et les références à celui-ci n'interdisent pas d'imaginer une association entre les deux instances, mais il semble plus difficile d'envisager l'intrigue et le discours qui l'accompagne comme une véritable émanation de l'expérience de l'auteur. En effet, quoique celui qui se présente à son lecteur en écrivant « *toda mi vida siervo, ordinariamente pobre*⁷⁷⁴ » pût être connaisseur des coulisses des

⁷⁷¹ Rappelons que la *Comedia* fut certainement présentée devant le Pape Léon X et son cousin Jules de Médicis L. de ALIPRANDINI, « La representación en Roma de la Tinellaria de Torres Naharro », *op. cit.*

⁷⁷² En ce sens, J. P. Crawford parle de l'*introito* comme « [...] a humorous prologue which may have been recited by Naharro himself [...] » J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 88. À propos de la mise en scène de cette pièce, N. D. Shergold imagine la réunion des nobles et des domestiques lors de la représentation et suppose la participation des membres de la cour à la mise en scène : « *The possibility exists, however, that despite its occasional acerbity, especially at the end, itw as all rather more good-humoured, than is sometimes said, at least in original intent, and that members of the household acted in it, rather in the spirit of the Christmas revels or the burlesques of Carnival.* » N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage*, *op. cit.*, p. 146-147. La référence au poète ainsi que la façon dont le locuteur se fait le porte-voix de l'auteur pourrait également suggérer que Torres Naharro lui-même incarna le personnage. En ce sens le personnage renvoie à la première personne pour évoquer l'œuvre : « *Ora, pues, si mis versos tienen pies, variis linguis tiren coces; que vatibus hic mos est centum his poscere voces* » cependant, l'emploi du possessif sans doute renvoie-t-il plus aux vers qu'il récite qu'à ceux qu'il aurait rédigés. Pour l'étude de cet *introito* nous renvoyons à l'article de N. C. DAVIS, « Torres Naharro's Comic Speakers », *op. cit.*, p. 144.

⁷⁷³ Dans le cadre de la représentation, il semble légitime d'imaginer que cette complicité fut également suscitée par la proximité entre le locuteur et son public. En ce sens Nina Cox Davis écrit : « *The lack of physical distance would have highlighted the intimacy and the identities of the spectators and would have thrown into relief the artifice of Torres Naharro's and others' role-playing.* » N. C. DAVIS, « Torres Naharro's Comic Speakers », *op. cit.*, p. 144.

⁷⁷⁴B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, *op. cit.*, chap. Proemio, p. 966.

palais romains, il est permis de douter de la légitimité et de l'authenticité du discours porté par son œuvre en tant que témoignage direct des bas-fonds.

Dès lors, bien que le dispositif dramatique invite à une lecture qui semble conforme à la définition théorique de la *comedia a noticia*, son rapport au réel ne laisse d'interroger et impose une remise en question de la catégorisation.

II. Quels réalismes ?

Deux principaux aspects ressortent de la majorité des écrits critiques qui ont abordé ces pièces *a noticia* : d'une part le haut degré de vraisemblance ou le réalisme de l'écriture dramatique, d'autre part, et afin d'expliquer le premier aspect, une lecture de ces pièces comme l'expression de l'expérience personnelle de l'auteur.

2.1. Vraisemblance et référentialité

Dans ces pièces, la vraisemblance ou l'effet de réel reposent sur différents aspects. Nous avons vu que dans la *Comedia Tinellaria*, celle-ci prenait appui sur l'horizon d'attente que configure, en premier lieu l'*introito*. En effet, le statut du locuteur initial, par le recours au type du courtisan qui se manifeste à la fois comme témoin des vices de la domesticité d'une cour cardinalice et complice d'un éminent public, permet d'attester la véridicité de l'intrigue et des situations mises en scène dans la pièce à venir. En ce sens, cette figure, qu'on l'associe ou non à celle de l'auteur, par l'authenticité qu'elle octroie à la pièce, tend à configurer l'œuvre, non pas du côté de l'invention, mais bien de l'histoire. Ainsi, l'*introito* paraît annoncer une œuvre qui s'affirme d'emblée et explicitement comme « *cosa nota y vista en realidad de verdad* ».

Mais au-delà du sujet, l'effet de réel est également adossé aux stratégies d'écritures mises en œuvre par le dramaturge. En ce sens, le plurilinguisme et les justifications de son usage telles qu'elles sont abordées, de façon originale, dans l'*introito* répondent à cet enjeu. En effet, au-delà de la singularité de l'énonciateur choisi pour cet *introito*, celui-ci se distingue particulièrement par le discours métatextuel qu'il élabore. Au-delà de l'élan opportun de défense et de promotion de l'œuvre à venir⁷⁷⁵, le locuteur soutient et dévoile l'adéquation entre le sujet de la pièce et l'écriture :

*Yo's prometo
que se habrán visto, en efecto,*

⁷⁷⁵ A. J. Grunbs rappelle que « *Clearly, as a court playwright, Torres Naharro's professional career was subject to the likes and dislikes of his patrons, so it was necessary for him to be prudent in the presentation of his material and pay special attention to the public.* », A. J. GRUBBS, « Different Beginnings and the Same Ends », *op. cit.*, p. 5.

*de aquestas comedias pocas;
 digo, qu'el proprio subieto
 quiere cien lenguas y bocas,
 de las cuales
 las que son más manüales
 en los tinelos de Roma,
 no todas tan principales
 mas qualque parte se toma.
 Veréis vos.
 ¡Jur'a Dio! ¡Voto a Dios!
 ¡Per mon arma! ¡Bay fedea!
 ¡Io, [b]bi Got! y ¡Cul y cos!
 ¡Boa fe, naun, canada e mea!...
 D'esta gente
 va tocando brevemente;
 todo el resto es castellano,
 qu'es hablar más conveniente
 para cualquier cortesano;*

(v. 35-54)

En mêlant le basque, le français, l'italien, le portugais, le catalan au castillan, le dramaturge répond à un impératif de vraisemblance, retranscrivant au plus près le plurilinguisme et le cosmopolitisme qui dut caractériser les servants des cours⁷⁷⁶. Pour S. Zimic, ajoutons que cet enjeu de justesse ne se manifeste pas seulement par l'association de « *un individuo con el dialecto o idioma nacional correspondiente, sino en su intento de relacionar debidamente la forma expresiva con el modo de ser de un personaje, en el aspecto social y anímico*⁷⁷⁷. »

À l'enjeu de la fidélité s'ajoute aussi, pour de nombreux auteurs, celui de la référentialité qui, cependant, ne peut suffire à lui seul à expliquer l'amalgame linguistique. Si le plurilinguisme put procéder d'une identification réelle des personnages lors de la représentation, la diffusion de la pièce auprès d'un public plus large, ainsi que le permet l'impression, révoque ainsi la référentialité du texte, en extrayant le discours de son ancrage originel. En ce sens, le plurilinguisme, dans la version éditée de l'œuvre, semble davantage se justifier à d'autres niveaux. D'une part, sa présence instaure une complicité intellectuelle et ludique avec le lectorat à même de comprendre d'autres langues. D'autre part, s'il permet de rendre compte du cosmopolitisme romain, eu égard à l'attraction exercée par la Ville éternelle à travers toute l'Europe, la retranscription bancaire d'autres langues peut également être perçue comme un outil comique de grande valeur s'inscrivant dans une tradition ancienne⁷⁷⁸. En ce sens, la présentation de ces discours en des langues défectueuses

⁷⁷⁶ Dans le cas du mélange de l'italien et du castillan dans la *Comedia Soldadesca*, S. Zimic affirme : « *creemos que Torres Nabarro hace hablar a sus personajes en varias lenguas y dialectos por su preocupación de ofrecer una imagen de lo más exacta posible de la realidad, porque el habla es parte esencial de lo que él comprender como decoro de los personajes.* » (S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Nabarro, op. cit.*, p. 115).

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 117-118

⁷⁷⁸ En ce sens, J. E. Gillet rappelle que « *the use of languages as a comic device is part of a long tradition, from the classics through the Middle Ages, intensified by the Renaissance.* » J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Nabarro. 4, Torres*

résonne avec l'utilisation traditionnelle des bergers dont M. del C. Bobes Naves étudie les enjeux et indique :

[...] *la preocupación por hablar bien aparece como una constante en las obras de autores renacentistas; por otra parte la revalorización de las lenguas vulgares supuso la pérdida de un grado en una escala lingüística: si antes los cultos se distinguían por el uso de una lengua de cultura extraña a éstos, el latín, al utilizar el romance para las manifestaciones literarias y científicas, convenía una lengua más tosca que caracterizase a los rústicos, y se habilitó el sayagués en aquellas convencionales escenas de escuderos-estudiantes y pastores*⁷⁷⁹.

Mais l'apparente fidélité ou la référentialité de ces pièces, qui participent de leur vraisemblance, peuvent également être relevées à d'autres niveaux. En ce sens, comme le synthétise P. Heugas, la critique a souvent perçu la modernité de ce théâtre à travers un réalisme qui reposerait également sur les allusions à l'histoire factuelle, à la topographie ou encore à l'attention portée à la marginalité⁷⁸⁰. Si ces éléments sont certes constitutifs de la poétique de ces deux pièces, ils ne lui sont absolument pas exclusifs, comme nous le verrons.

Néanmoins, à ce stade de notre examen de la vraisemblance, de la propriété et de la référentialité dans les *comedias a noticia*, il convient de relever, en repartant du « *Prohemio* », que ces enjeux et l'effet de réel qui paraît à la lecture des pièces, ne constituent en rien un élément distinctif du sous-ensemble. Selon nous, ces aspects qui apparemment caractérisent ce groupe de pièces renvoient davantage, quoique sans leur être exclusifs, directement la notion de *decoro*⁷⁸¹ à laquelle le dramaturge accorde une importance fondamentale dans le « *Prohemio* ». En effet, Torres Naharro, lorsqu'il fait

Naharro and the drama of the Renaissance, op. cit., p. 514. M. Bataillon relève également l'ancrage contextuel de cette pratique qu'il associe à une l'intention comique et en dépit de tout enjeu de vraisemblance : « On peut voir là, comme dans le bilinguisme italo-castillan de la *Soldadesca*, dans la salade de langue de la *Timellaria*, une intention d'amusement plus que de vérisme. Faire rimer entre eux tant de langages hétéroclites, parlés non sans à-peu-près, était plaisant pour l'auteur non moins que pour son public, où se coudoyaient toutes les nations de la péninsule ibérique représentées à Rome. » (M. BATAILLON, « Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet », *op. cit.*, p. 166).

⁷⁷⁹ M. del C. BOBES NAVES, « El sayagués », *op. cit.*. Voir également C. STERN, « Sayago and Sayagués in Spanish History and Literature », *Hispanic Review*, vol. 29, n° 3, University of Pennsylvania Press, 1961, p. 217-237.

⁷⁸⁰ « *Ver en el realismo de Torres Naharro una especie de historia un poco miserable de lo cotidiano, combinada incluso con alusiones a la historia factual o con la topografía romana, no basta para explicar la novedad en su obra.* » P. HEUGAS, « Torres Naharro, raro inventor », *op. cit.*, p. 323.

⁷⁸¹ Le sens de cette notion est pour le moins polysémique et la question de sa primauté dans la pratique ne fait pas consensus. En effet, lorsqu'il aborde la contradiction entre la théorie dramatique et la pratique, M. Bataillon pointe le décalage entre l'attention portée à ce principe et son application dans le cas des *comedias a fantasia*. Cependant, dans son analyse, la transgression du *decoro* qu'il relève, de la même façon que le fait Juan de Valdés, lorsqu'il évoque la tendance à la parodie ou le « manque de sérieux » des personnages des *comedias Seraphina* et *Aquilana*, renvoie davantage à l'intrigue et aux situations dans lesquelles sont introduits les personnages qu'à une conception strictement poétique et formelle. Selon Bataillon, la dimension comico-ludique qu'il observe dans la pratique dramatique de Torres Naharro prime notamment sur le principe du *decoro*. Ainsi, il affirme « C'est un caractère commun de TOUTES les comédies de Torres Naharro qu'elles ont été conçues comme de purs amusements de société pour agrémenter diverses fêtes ou réunions mondaines. » (M. BATAILLON, « Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet », *op. cit.*, p. 166-167). Cependant des critiques tels que S. Zimic, dans le sillage duquel nous nous inscrivons, ont conduit à nuancer la dimension trop exclusive de cette thèse.

part de sa définition personnelle de la *comedia*, indique que celle-ci, qu'elle soit *a fantasía* ou *a noticia*, est toujours assujettie à ce principe dominant :

El decoro en las comedias es como el governalle en la nao, el cual buen cómico siempre debe traer ante los ojos, es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber, dando a cada uno lo suyo, evitar cosas impropias, usar de todas las legítimas de manera qu'el siervo no diga ni haga actos del señor et e converso y el lugar triste entrístecello, y el alegre alegrallo con toda la advertentia, diligentia y modo posibles etc⁷⁸².

Par ailleurs, dans son texte théorique, Torres Naharro ne fait pas de l'effet de réel un élément exclusif de la *comedia a noticia*. Au contraire, il convient de relever que la *comedia a fantasía*, fondée sur l'imagination, est arrimée à une nécessité : « *que tenga color de verdad aunque no lo sea*⁷⁸³ ». La vraisemblance est donc au cœur de la poétique de ces textes.

Quant à ses modalités d'expression, ainsi que nous les avons approchées, si l'on pense encore à la *Comedia Serafina*, le plurilinguisme que nous avons remarqué dans la *Comedia Soldadesca*, y est également présent par l'utilisation du latin, du valencien ou encore de l'italien, au côté du castillan pour caractériser les personnages. Là encore, dans cette pièce on voit mobilisé un appareil linguistique complexe qui configure une série de types littéraires en s'appuyant toujours sur le principe de propriété si cher au dramaturge et à ses contemporains⁷⁸⁴.

Dès lors, la vraisemblance, la propriété voire la référentialité qui caractériseraient tout particulièrement le théâtre *a noticia* de Torres Naharro et attesteraient sa modernité ne peuvent constituer, selon nous, un élément d'approche pertinent de la distinction générique et justifie l'interrogation autour de la validité de la catégorisation proposée par le dramaturge⁷⁸⁵.

2.2. L'empirisme d'une écriture ?

En 1535, dans le *Diálogo de la lengua*, Juan de Valdés louait déjà les mérites d'une écriture fondée sur l'expérience personnelle du dramaturge. Ainsi déclare-t-il que Torres Naharro

⁷⁸² B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo, op. cit.*, chap. Proemio, p. 971.

⁷⁸³ P. HEUGAS, « Torres Naharro, raro inventor », *op. cit.*, p. 323.

⁷⁸⁴ Le commentaire à propos de l'œuvre de Torres Naharro que livre Juan de Valdés dans le *Diálogo de la lengua* témoigne de l'attachement à la notion de « decoro ».

⁷⁸⁵ J. L. ALBORG observe que « *En esencia, pues, la obra dramática de Torres Naharro queda encerrada, tanto en cuna como en otra de sus vertientes, dentro de los cánones genéricos del realismo.* ». Selon lui, la distinction devrait reposer davantage sur « *la complicación del hilo argumental* » qui prend la forme soit de « *sencillos cuadros de costumbres en los que la verdad del ambiente o de los personajes lo es todo* » soit « *una mayor intriga anecdótica, un suceso más "novelesco" [...] en cuyo desarrollo y solución descansa el verdadero interés dramático* ». Cependant, si l'on peut envisager un traitement différencié de la matière dramatique, la question de la complexité de l'intrigue paraît difficilement mesurable. J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1970, p. 674.

*escribía bien aquellas cosas baxas y plebeyas, que passavan entre gentes con quien él más ordinariamente tratava, assí se pierde quando quiere scriuir lo que passa entre gente noble y principal*⁷⁸⁶.

Nous nous arrêtons sur ce témoignage publié au cœur de la période qui nous occupe, car le jugement que l'humaniste propose fait tout particulièrement l'éloge d'une écriture *a noticia*, fondée, selon lui, sur la familiarité de Torres Naharro avec les couches sociales les plus basses. Ces catégories forment le cœur des intrigues des *Comedias Soldadesca* et *Tinellaria* et les situations qu'elles tissent correspondent à « *aquellas cosas baxas y plebeyas* » auxquelles se réfère l'auteur.

À la suite de J. de Valdés, l'idée de l'adéquation entre ces pièces et l'expression d'une expérience personnelle du dramaturge s'est répandue. Ainsi, les critiques, au premier rang desquels se trouve J. E. Gillet⁷⁸⁷, se sont souvent accordés à justifier le réalisme des pièces *a noticia* à partir de l'influence de l'expérience personnelle du dramaturge. En ce sens, dans son commentaire de l'étude de la *Propalladia* menée par J. E. Gillet, M. Bataillon souligne par exemple :

Si J. E. Gillet reprend à son compte l'idée, sans la discuter, d'une phase militaire dans la vie de Torres Naharro, c'est je pense par un vague sentiment qu'il fallait avoir été soldat pour écrire la *Comedia Soldadesca*, de même qu'il fallait avoir mangé dans un *tinello* de prélat pour écrire la *Comedia Tinellaria*. Mais on ne voit, dans la première, de figure du soldat qui ait apparence d'*autorretrato* comme l'*Escalco* de la seconde. Torres Naharro a vécu à Rome, à l'ombre d'un ou plusieurs protecteurs ecclésiastiques. C'était un assez bon poste d'écoute pour recueillir les échos du comportement des soldats espagnols en Italie, où ils se rendaient impopulaires sous des aspects ridicules ou odieux [...]⁷⁸⁸.

Dans cet extrait, M. Bataillon, tout en réfutant une lecture autobiographique de la *Comedia Soldadesca*, réaffirme cette même approche pour la *Comedia Tinellaria*⁷⁸⁹.

Cependant, il semble légitime de se demander dans quelle mesure cette tendance générale à n'envisager le réalisme et, dès lors, la modernité de ces pièces, qu'en tant que témoignage personnel de l'auteur, ne traduit pas, de la part de la critique, une forme d'acceptation pratique et influencée de la définition que donne le dramaturge de la pièce et de son genre. En effet, l'apparente précision

⁷⁸⁶ J. de VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, *op. cit.*, p. 242.

⁷⁸⁷ À titre d'exemple, J. E. Gillet écrit notamment, à propos de la *Comedia Soldadesca* : « *We can surmise that Torres Naharro had a taste of army life in Italy and even knew and admired Cesare Borgia (as Machiavelli did at first), but it is evident that he took an unusual and intelligent interest in military affairs. The Diálogo (235 ff.) shows that he was aware –remarkably so for a recently ordained cleric with literary inclinations – of the great differences between the old warfare and the new: notably close order in the infantry and the importance of artillery.* » J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 506.

⁷⁸⁸ M. BATAILLON, « Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet », *op. cit.*, p. 157.

⁷⁸⁹ Les tentatives de lecture de ces pièces dans une perspective historique ou biographique sont nombreuses. Pensons par exemple à l'analyse que propose M. Sito Alba de la *Comedia Soldadesca*. Le critique avance quelques identifications des personnages tels que Guzmán, Manrique, Mendoza avec des référents réels, actifs en Italie et ayant pu assister ou participer à la représentation de l'œuvre. Selon lui, la mise en scène du recrutement militaire pourrait renvoyer à celui qu'entreprit le cardinal de Santa Cruz, Bernardino de Carvajal, en 1501, aux côtés de Hierónimo de Vich. Il voit dans le personnage du capitaine une possible allusion à Torres Naharro. (M. SITO ALBA, « El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII) », dans J. M. Díez Borque et R. E. Surtz (éd.), *Historia del teatro en España, (Edad Media, siglo XVI, siglo XVII)*, Madrid, Taurus, 1983, vol. 1, p. 226).

de la peinture de mœurs de la domesticité ou des militaires qu'il offre dans ses deux pièces, la sensibilité dont il fait preuve à l'égard de ces personnages marginaux, nous semblent mériter une appréhension plus large, indépendante de toute entreprise à tendance biographique.

En outre, de cette première interrogation découle une seconde : quelle est la fécondité d'une lecture strictement biographique ou historique de l'œuvre ? P. Heugas entreprend de répondre à cette question en affirmant pertinemment que « *No basta para explicar el realismo de Torres Naharro acudir al comodín habitual de la experiencia vivida como soldado o servidor del inquieto cardenal Bernardino de Carrvajal*⁷⁹⁰. » Ainsi, il semble nécessaire de relever, comme il le présente dans son analyse, les différents niveaux de réel qui sont à l'œuvre à l'intérieur des pièces, mais à propos desquels il conclut que :

[...] *Ver en el realismo de Torres Naharro una especie de historia un poco miserable de lo cotidiano, combinada incluso con alusiones a la historia factual o con la topografía romana, no basta para explicar la novedad en su obra*⁷⁹¹.

En somme, l'attention portée au réalisme, sous ses différentes formes et à ses différents niveaux, et l'influence de la biographie de l'auteur ne peuvent suffire à circonscrire l'ensemble, dans la mesure où ces niveaux divers se retrouvent également dans les *comedias a fantasía*. Par conséquent, si sur le plan théorique, la distinction *a noticia* et *a fantasía* revêt une grande valeur en ce qu'elle permet, comme le note J. E. Gillet⁷⁹², de reconnaître explicitement la validité de la création imaginative au même titre que la littérature dite de vérité, au niveau de la pratique, comme nous la percevons à travers le corpus dramatique de la *Propalladia*, cette catégorisation semble moins féconde et pertinente.

En outre, si on a voulu lire ces pièces comme un témoignage exclusivement fondé sur le réel, comme la projection du reflet, plus ou moins exact, d'un miroir que tendrait le dramaturge sur la société, il nous semble que l'angle du réalisme ne peut constituer la seule porte d'entrée dans ce théâtre. Quoiqu'en dise le *Proemio*, quelle que soit la saveur légale que relève M. García Bermejo Giner, ou encore la valeur testimoniale des deux *comedias*, il nous semble indispensable de relever que ces textes se configurent par et comme des fictions et expriment et consacrent, quoique peut-être selon des modalités différentes des *comedias a fantasía*, le pouvoir de l'imagination.

⁷⁹⁰ P. HEUGAS, « Torres Naharro, raro inventor », *op. cit.*, p. 323

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 323-324

⁷⁹² J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance, op. cit.*

III. Rôles et débordement du genre

3.1. Porosités de l'écriture

Aussi réaliste que puisse paraître la configuration des personnages et de leurs situations, aussi en adéquation avec un certain air du temps que peuvent se manifester les discours mobilisés dans ces pièces, tous n'en demeurent pas moins intégrés dans un univers fictionnel. Celui-ci se construit autour d'une forme de déréférentialisation, dans le sens d'un détachement à l'égard de la référentialité. En effet, s'il s'agit de lire ces pièces à la recherche des traces de quelques références, comme le fait notamment J. P. Crawford⁷⁹³ ou M. Sito Alba⁷⁹⁴, celles-ci ne peuvent se trouver et révéler leur fécondité que dans un cadre avant tout littéraire et fictionnel. Finalement, nous le verrons, c'est d'ailleurs bien davantage l'aspect fictionnel qui demeure à la suite de la *Propalladia* et se projette sur l'ensemble de la poétique du théâtre profane et urbain.

Si nous revenons sur la *Comedia Tinellaria*, notons d'abord que la longue *dramatis personae* que composent les valets du palais du Cardinal de San Iano relève d'un univers fictionnel.

En ce sens, il semble fondamental de s'arrêter sur cette figure centrale du cardinal qui, quoiqu'elle soit absente de l'action, constitue le centre de l'intrigue. Si la définition de la *comedia a noticia* invite à une identification du personnage, il nous semble que la valeur de celui-ci repose surtout sur sa dimension autoréférentielle, c'est-à-dire son caractère avant tout fictionnel. En effet, si J. P. Crawford ou J. E. Gillet tentèrent d'identifier ce cardinal, l'un à Jules de Medicis⁷⁹⁵, l'autre à Bernardino de Carvajal⁷⁹⁶, sa caractérisation s'inscrit d'abord, selon nous, dans une dimension fictionnelle. Ainsi, lorsque l'*argumento* présente le passé biographique du personnage, il est indiqué : « *De la provincia de Egipto / vino en Roma un gran doctor, / al cual Papa Benedicto / recibió con grande honor* ». La mention au Pape Benoît rend difficile l'identification d'un souverain pontife concret et contemporain, sauf à remonter au XIV^e siècle. Ainsi, selon J. E. Gillet, placer l'action dans un passé médiéval correspondrait à une stratégie de dissimulation du dramaturge :

*[I]o save the face of his protectors, Giulio de' Medici and Cardinal Bernardino de Carvajal, who were in the audience, and in whose palaces he was known to have become familiar with the life belowstairs he described in the play, [...]*⁷⁹⁷.

⁷⁹³ J. P. Crawford écrit par exemple que « *The chief figures must have been recognized by the audience but unfortunately we have no sufficient evidence to identify them.* » J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 88.

⁷⁹⁴ M. SITO ALBA, « El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII) », *op. cit.*

⁷⁹⁵ « *The identity of Cardinal of San Iano is not quite certain, but it is probable that he was Giulio de Medici, since people were saying in 1516 that he would be the next pope.* » J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 88.

⁷⁹⁶ J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro, Tome 3*, *op. cit.*, p. 460

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 459.

M. Bataillon réfute quant à lui la thèse de J. E. Gillet, et inscrit l'action dans une contemporanéité partagée avec le public, en faisant de la mention à « *Benedicto* », « malgré la majuscule, une épithète de « sainteté » (doublet de *benedito*) pour le Saint-Père régnant⁷⁹⁸ ». À sa suite, S. Zimic ajoute que l'accueil réservé par le Pape (« *con grande honor*») au futur Cardinal que l'œuvre s'attache à dépeindre selon des modalités dépréciatives, ne souffre aucun reproche et se justifie, par ailleurs, par la personnalité même du personnage qu'il décrit comme « *embaucador, que sabe engañar "a los incautos"*⁷⁹⁹ ». Quelle que soit la situation temporelle de l'intrigue, fondée ou non à partir de la lecture de M. Bataillon et qui fonde celle de S. Zimic, il nous semble cependant indéniable qu'ici le dramaturge situe son action bien plus dans une atmosphère fictionnelle que référentielle. Le contexte dramatique et les éléments référentiels qu'on y observe sont présentés selon une modalité qui peut paraître celle d'un brouillage, sinon au moment de la représentation, tout du moins dans le cadre de l'édition du texte. C'est en tant que brouillage référentiel que nous pouvons lire la construction du personnage du Cardinal, les choix et les fluctuations onomastiques dont il fait l'objet et qui brosent, en creux, dans l'*argumento*, un portrait moral des plus dépréciatifs.

En effet, il semble vain de chercher quelque référence concrète derrière ce personnage venu d'Égypte, quand bien même par-là il s'agirait de désigner, de façon déguisée, l'Espagne ou « la province ecclésiastique de Séville⁸⁰⁰ » ainsi que l'avance M. Bataillon. En outre, si l'on relève dans l'édition *suelta princeps* une insistance sur l'Égypte, au vers 133 « *el Cardenal Egipciano* », la référence géographique est substituée par celle de « *Cardenal de Bacano* » dans le texte de 1517. Dès lors, cette modification peut témoigner du désintérêt pour la mention spatiale en tant que donnée référentielle derrière laquelle chercher le personnage. Cependant, cette substitution ne se révèle pas fortuite, selon S. Zimic. Établissant un rapport de synonymie entre les deux termes, le critique propose une analyse sémantique qui le conduit à envisager ces qualificatifs comme des « *atributos sumamente negativos que circunscriben claramente una personalidad deshonesta, corrupta y disoluta*⁸⁰¹ ». Ainsi, la thèse de

⁷⁹⁸ M. BATAILLON, « Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet », *op. cit.*, p. 159.

⁷⁹⁹ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, *op. cit.*, p. 216.

⁸⁰⁰ M. BATAILLON, « Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet », *op. cit.*, p. 159 Il identifie cependant la figure du Cardinal à celle de Baltasar del Río et indique : « On se demande pourquoi J. Gillet, ayant remis en relief rapports de Torres Naharro avec l'Évêque de la Scala à cette époque, et la prolongation probable de ces rapports jusqu'à la mort prématurée du poète, n'a pas identifié le *tinello*, pseudo-cardinalice, à la fois romain et bien espagnol, où se passe la *Tinellaria*, avec celui de D. Baltasar del Río, et pourquoi il n'a pas mieux développé ses arguments, tendant à montrer dans l'*Escalco* de cette maison un *autorretrato* de Torres Naharro » (*Id.*). L'association que propose M. Bataillon entre le personnage d'*Escalco* et la figure du dramaturge nous semble, à nouveau, vaine et assez infertile. Certes, quelques répliques du personnage telles que la plainte qui ouvre la cinquième *jornada* de la *Comedia* (« *Toda mi vida sirviendo / y pobre así como así, / parece que van buyendo / los beneficios de mí* » (v. 2080-2084)) résonnent avec celles qui ouvrent le *Prohemio* (« *Toda mi vida siervo, ordinariamente pobre* » (p. 966)), cependant le cœur de l'intrigue, et par extension l'ambition critique, ne peut résider, selon nous, dans la correspondance entre le personnage et son auteur. S'il semble légitime de relever la coïncidence, que l'on retrouve également dans la figure de Jacinto de la *Comedia Jacinta*, elle constitue davantage une forme expression personnelle qui peut participer de la constitution « d'une image sociale » – des plus convenues –, qu'un outil herméneutique de l'œuvre et du genre.

⁸⁰¹ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, *op. cit.*, p. 215.

l'identification du Cardinal à l'un des membres de l'auditoire, défait de tout rapport de complaisance, semble difficilement défendable. Même si l'*argumento* esquisse un portrait qui, par son recours constant aux hyperboles, paraît des plus élogieux⁸⁰², l'évocation du *tinelo*⁸⁰³ du Cardinal semble confirmer, par transitivité, la thèse de S. Zimic. Au demeurant, quand bien même la situation de ce portrait moral, pris dans l'*introito*⁸⁰⁴ permettrait une plus grande forme de hardiesse ou de défiance à l'endroit du public, il convient de remarquer que l'ensemble de la pièce, s'emploie, malgré l'absence du personnage, à faire étalage de la dépravation du cardinal au moyen de celle du *tinelo*.

Tout au long de la pièce, la présentation du *tinelo* est indissociable de la mise en scène de la gourmandise et de la cupidité. La première *jornada*, en effet, présente l'avidité des domestiques à la fois pour les femmes, le bon vin ou la bonne chère ; les premières se situant d'ailleurs dans un rapport d'équivalence au reste. L'analogie entre la luxure et l'appétit est constante. L'échange entre Escalco et Barrabás, à propos de l'amante de celui-ci, en témoigne dès le début de la pièce :

ESCALCO *Yo sé bien que con los días
no ha perdido el apetito.*
BARRABÁS *Bien atinas.
Como cuentan mis vecinas,
mayormente Celestina,
diz que las viejas gallinas
hacen buena la cocina.*

(v. 416-422)

La dérivation du dicton « *Las gallinas viejas hacen buen caldo* », dont J. Vélez-Sainz⁸⁰⁵ relève l'ironie dans sa référence à *La Celestina*, propose une association entre la gastronomie et l'activité sexuelle, les femmes et les aliments.

Le point de vue dans la pièce est essentiellement masculin. Cependant Lucrecia, l'amante de Barrabás et seule figure féminine, ne se distingue pas véritablement des autres personnages. Elle s'avère tout aussi cupide que le reste du *tinelo* et apparaît même complice des larcins. La scène d'ouverture de la pièce met en scène la dispute des amants autour des plaintes de Lucrecia à l'endroit de son partenaire. Après avoir déploré la bassesse de Barrabás auprès de celui-ci, Lucrecia quoiqu'elle revendique « *Hallase yo amor en ti, / que otro bien nunca te pido.* » (v. 366-367), quitte la scène satisfaite après avoir reçu la promesse d'un copieux repas :

⁸⁰²Il y est fait référence à l'estime que le personnage suscita à Rome (v. 125) et à l'excellente réputation qu'il acquit dès son arrivée (v. 130).

⁸⁰³ « *mejor tinelo les daban / qu'el de algunos cardenales, / pero todo lo robaban / los traidores oficiales. / Sus sujetos / hacían tales efectos / que pasaban mucho mal / los vientres de los pobretos / y el honor del Cardenal.* » (v. 140-148)

⁸⁰⁴L'*introito* constitue un espace textuel et dramatique où l'expression directe, tout du moins celle du berger, semble affranchie de toute visée encomiastique.

⁸⁰⁵B. de Torres Naharro, *Teatro completo, op. cit.*, n. 48, p. 456

BARRABÁS *Toma presto.
Vete agora con aquesto
porque lo puedas cubrir;
yo haré después del resto
cuando me fuere a dormir.*

LUCRECIA *Al cenar
no me bagas esperar.*

BARRABÁS *Si me esperas
levaré en todas maneras,
mis pollos con su tocino,
pan blanco, buen queso y peras
y un par de jarros de vino.*

(v. 368-382)

Tous, en définitive, semblent caractérisés par une forme d'insatiabilité qui se manifeste à différents niveaux. Ainsi, constamment pris d'un désir inextinguible⁸⁰⁶, les domestiques n'ont de cesse d'exprimer, tel un *leitmotiv*, des accusations contre ceux qui dérobent les ressources de l'arrière-cuisine. Dans la première *jornada*, Escalco et Barrabás accusent et Metreianes et Canavario et prévoient de s'en prendre à eux et de leur donner mille coups de bâton (v. 481) :

BARRABÁS *¿No notáis?
Las dos libras que le dais
que lleve donde sabéis,
cuando vos allí no estáis,
voto a Dios que toma seis.*

ESCALCO *¡Gran cosario!
Mas la carne y el salario
no saldrían de sus tasas,
sino qu'el y el Canavario
tienen juntas sus bagasas. »*

(v. 463-472)

Dans la seconde *jornada*, Godoy et Moñiz envisagent de dénoncer au Cardinal le comportement du maître de maison (le *Mastro de casa*) (v. 904-905) qu'ils accusent de trahison. Dressant un bilan de ses années au service du Cardinal Godoy, relève notamment « *que entonces no podía / hurtar así como agora* » (v. 925-926). La généralisation de ces comportements et de la critique du maître de maison est d'autant plus manifeste lorsqu'ils réapparaissent plus tard, dans la quatrième *jornada*. L'acte s'ouvre sur une nouvelle plainte, celle de l'intendant (le *despensero*) :

Yo me muero. / ¡Pobre de mí, despensero / diez años o / más pasados, / que no me hallo en dinero / un centenar de ducados! / ¿Qué he ganado? / Unas casas que he labrado, / y en ropa poca cuantía, / que debiera haber comprado / una buena escriptoría. / Y a placer / hoy pudiera yo tener / mil ducados en la

⁸⁰⁶ La cupidité et l'ambition paraissent les valeurs cardinales des personnages. Dès lors, l'impossibilité d'assouvir ses désirs paraît d'ailleurs, dans la logique des personnages, le pire des vices. C'est peut-être également en ce sens que peuvent être perçues les railleries à l'encontre d'Osorio, dans la deuxième *jornada*, lorsque les écuyers Godoy et Moñiz l'accusent d'impuissance (v. 980-986).

mano. / ¿Qué falta pueden hacer / al Cardenal de Bacano? / Pero pase; / que si el diablo holgase, / yo estaría como un papa. / O traidor, si no jugase, / ¡cuánto valdría mi capa!

(v. 1630-1649)

Le discours rend compte de l'hybris qui anime le personnage à travers la mise en scène du péché d'envie, à la fois ambition et jalousie, et qui paraît animer l'ensemble des personnages.

Les plaintes contre la mauvaise qualité des mets préparés par le cuisinier Metreianes sont également fréquentes. Ainsi, dans la deuxième *jornada*, les deux écuyers Godoy et Moñiz, partagent le même constat : « *Sé que ellos se guardarán / de hacer tal travesura. / Mas continuo / dan pan que sepa al molino, / la carne hiede un poquito, / y el agito dan por vino / y el vino dan por agito.* » (v. 890-896) Au moment de passer à table, Godoy, qui se présente, non sans ironie, comme « *medio sacristán* » (v. 1112), propose de dire le bénédicité :

Bendígame / al que todos adoramos, / porque nos guarde de mal, / y al que nos da que comamos, / qu'es el señor Cardenal. / Yo bendigo / pan y vino, como digo, / y es otros materiales, / y reciamente maldigo / los traidores oficiales. / Lo primero, / yo maldigo al Cocinero / que da la menestra flaca, / y después al Despensero / que compra mula por vaca. / Maldiremos, / pues que ruin vino bebemos, / al poltrón del Canavario, / y al Escalco, pues que vemos / que nos sangra el ordinario. / Pues, señores, / Dios nos mande sus favores / y nos preste sus orejas, / y nos libre de traidores, / de lites y putas viejas.

(v. 1126-1150)

Nous le voyons, Godoy inflige un véritable traitement burlesque à la prière. Si elle unit les commensaux, ce n'est qu'autour d'une même médisance contre le personnel du *tinello*. Par extension, le discours consacre aussi la responsabilité du Cardinal à deux niveaux. Quand bien même ce bénédicité dévoyé affirmerait la protection spirituelle et matérielle qu'apporte le Cardinal, les deux sont aussitôt annulées dans la suite du discours. La contradiction interne qui caractérise ce discours semble dédouaner toute responsabilité morale du Cardinal en même temps qu'elle révèle, en creux, toutes les carences du personnage. En outre, la parole proférée témoigne d'une dégradation autant alimentaire que morale ; la première n'étant finalement que le reflet de la seconde. Car, au-delà des matoiseries, la dépravation du *tinelo* et l'hybris de tous ceux qui le fréquentent se situent bien davantage sur un plan moral.

Leurs actions traduisent l'ampleur de leurs lacunes éthiques et c'est précisément ce que pointe le dramaturge. En effet, encadré par deux plaintes des écuyers autour de la nourriture qui doit leur être servie, et juste après avoir évoqué les errements sexuels et amoureux d'Osorio, un dialogue se tisse autour des ambitions ecclésiastiques des personnages. Partant du débat sur l'impuissance d'Osorio et des commentaires misogynes qu'elle suscite, la discussion aborde, sans véritable transition, mais presque comme par association d'idées⁸⁰⁷, la question des bénéfices auxquels

⁸⁰⁷ « *Mudemos otra cuestión: / ¿vuestra cosa es expedida ?* » interroge Godoy (v. 1038-1039) à propos de la demande d'Osorio d'obtenir de son protecteur, l'ambassadeur, quelque bénéfice.

chacun aspire. Des commentaires profanes empreints d'obscénités, le dialogue se déplace vers des aspirations, associées au sacrées, mais, réduites à des avantages triviaux et pragmatiques.

OSORIO *Sí, que ya me ha requerido
con que, si quiero una capa,
y aun si quiero otro partido,
me asentaré con el Papa.*

MOÑIZ *¡Cuál haría,
si yo tal brazo tenía!
Yo te juro a Dios, hermano,
no estoviese más un día
con Monseñor de Bacano.*

OSORIO *No digáis;
que Monseñor, si miráis,
será papa sin contrario.*

GODOY *D'ese modo no os partáis,
que habréis un confesionario.*

OSORIO *Yo lo fío.
Mas de su propio albedrío
un día me ha descubierto
que un astrólogo judío
se lo ha dicho por muy cierto.*

GODOY *¿Vistes tal?
Veis qu'es regla general
que todos piensan so capa,
'l obispo ser cardenal,
y el cardenal de ser papa.*

OSORIO *¿Cómo no?
Pues también me pienso yo
ser obispo de mi tierra.*

GODOY *Pensando ganar, murió
mi padre, yendo a la guerra.
A mi ver,
pues qu'el pensar no es saber
ni el soñar es profecía,
demandemos de comer,
qu'es otra mercadería⁸⁰⁸.*

(v. 1058-1091)

Cet échange témoigne d'une corruption généralisée qui passe notamment par le népotisme dont Osorio est sûr de pouvoir bénéficier au moyen de son protecteur, l'ambassadeur. Le personnage se montre tout aussi certain de la perpétuation du favoritisme dans le cas où le Cardinal de Bacano deviendrait Pape. En ce sens, Osorio, pareil à la mère de Lazarillo de Tormes, ne peut que conseiller à Moñiz de « *arrimarse a los buenos por ser unos dellos* », et ainsi, comme le suggère Godoy, obtenir un

⁸⁰⁸ À la fin de la discussion, la réplique d'Osorio associe ici dans un rapport d'équivalence la nourriture devant être servie, et envisagée comme une marchandise, aux fonctions ecclésiastiques auxquelles les personnages aspirent, ces fonctions étant-elles mêmes considérées dans une perspective plus matérielle que spirituelle. Le recours à la nourriture comme objet matériel peut faire écho, par contraste, au *Probemio* dans lequel le dramaturge présente son œuvre comme une nourriture spirituelle. Dans cet écart entre le discours tenu dans le *Probemio* et celui prononcé par les valets, sans doute, pouvons-nous entrevoir toute la distance critique à l'égard de ces personnages.

bénéfice ecclésiastique. Les spéculations d'Osorio sur l'avenir du Cardinal prennent certes un tour comique, en ce qu'elles reposent sur les prophéties d'un astrologue juif. Néanmoins, nul besoin du voyant pour deviner l'ambition sans mesure qui caractérise les clercs et dont les valets se font ici le reflet. En effet, Godoy en témoigne en partant de ce qu'il présente comme un lieu commun⁸⁰⁹, l'évêque se rêvant cardinal et le cardinal, pape. L'ambition de ceux qui, du fait de leur fonction, possèdent une autorité morale et spirituelle ne semble pas témoigner d'une aspiration pour une responsabilité spirituelle. Les velléités des personnages dévoilent, en revanche, une conception corrompue de ces fonctions.

Ainsi, dans le discours des valets, le cardinal paraît dépourvu de toute exemplarité sur le plan moral. Dans le même temps, ce dialogue établit un rapport mimétique entre les ambitions du Cardinal et celles de ses valets. La corruption du maître, comme nous la percevons, paraît presque expliquer et justifier celles des valets. Ajoutons que l'absence du Cardinal dans la pièce, alors que sa présence dans le discours des personnages est récurrente et centrale, ne peut être anodine. Cette présence en filigrane rappelle notamment celle des figures paternelles dans de nombreuses *comedias a fantasía* et qui peut être perçue, souvent, comme l'une des causes de la faillite morale féminine.

Cet exemple nous conduit à rejoindre la lecture que propose S. Zimic de la *Comedia Tinellaria* et selon laquelle l'attitude des personnages constitue

el lamentable resultado de unas preocupaciones y motivaciones turbias y depravadas y que éstas tienen su causa y estímulo directos en un ambiente exento de espíritu y moralidad. Dicho de otro modo, la conducta inmoral e inescrupuloso —lo picaresco— de los personajes de Torres Narro procede principalmente de una falta de recta educación espiritual y de los ejemplos en los más altos niveles de la jerarquía social y religiosa, en que aquellos personajes suelen reflejarse y que orientan hacia el crimen y el pecado⁸¹⁰.

La dimension picaresque de ce texte, telle que S. Zimic la définit, et les conditions de production et de représentation, mettent en évidence et justifient le recours à un univers éminemment fictionnel. En effet, dès lors que la satire des domestiques tend à pointer également les travers des maîtres, celle-ci semble difficilement concevable dans une configuration ouvertement référentielle. Si la satire ne repose pas sur une attaque *ad hominem*, elle cible en revanche moins un ensemble d'offices ou de vices qu'un statut social et une autorité auxquels l'auditoire pouvait peut-être s'identifier. C'est pourquoi le discours critique désigne moins un destinataire concret qu'il ne permet l'élaboration et l'observation de types, aussi inspirés de la réalité soient-ils. La question du rattachement théorique de l'intrigue à une réalité empirique ne laisse alors d'interroger.

⁸⁰⁹ Le topos apparaît notamment dans le récit que nous livre le neuvième *cuento* du *El conde Lucanor* intitulé « *Lo que sucedió a un deán de Santiago con don Illán, el mago de Toledo* ».

⁸¹⁰ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Narro*, op. cit., p. 231.

Dans le cas de la *Comedia Soldadesca*, la configuration de l'univers dramatique se présente selon des modalités distinctes. À la différence de celui de la *Comedia Tinellaria*, l'*introito* recourt à la figure du berger et propose une rupture nette avec le cadre référentiel de la représentation. Si l'*introito* constitue toujours un seuil de l'œuvre, un espace hybride entre réalité et fiction, dans ce cas, le décalage produit par le choix du locuteur, introduit le spectateur-lecteur dans un univers artificiel dont le personnage est lui-même l'émanation. Cependant, si ce paratexte se façonne par et depuis la fiction, nombre des références du discours du berger sont extrafictionnelles. Par-là, nous ne renvoyons ni aux nombreuses apostrophes au public⁸¹¹ ni aux interactions comico-ludiques qu'instaure le dialogue fictionnel,⁸¹² mais plutôt à l'inscription du discours dans un cadre référentiel que configure particulièrement le portrait que le personnage brosse du Pape. En effet, quoique les références au Pape puissent renvoyer à une figure-type, il nous semble que, dans le contexte communicationnel qu'instaure l'*introito*, l'allusion ne peut qu'induire une association à une personnalité réelle, contemporaine et identifiable par l'ensemble des destinataires :

*Por probar,
ora os quiero preguntar:
¿quién duerme más satisfecho,
yo de noche en un pajar,
o el Papa en su rico lecho?
Yo diría
qu'él no duerme todavía,
con mil cuidados y enojos;
yo recuerdo a medio día,
y aún no puedo abrir los ojos.
Mas verán
que daís al Papa un faisán
y no come d'él dos granos;
yo tras los ajos y el pan
me quiero engollir las manos.
Todo cabe;
mas aunque el Papa me alabe
sus vinos de gran natío,
menos cuesta y mejor sabe
el agua del dulce río.*

(v. 55-74)

Certes, le berger recourt ici au *topos* stoïcien qui oppose la vie des bergers à celles des hommes riches, et connut une grande fortune aux XVI^e et XVII^e siècles ainsi que le note J. Vélez-Sainz⁸¹³. La

⁸¹¹ « Dios mantenga y remantenga, / mía fe, a cuantos aquí estáis, / y tanto pracer os venga / como cro que deseáis. / ¿Qué hacéis? / Apostá que más de seis / estáis el ojo tan luengo, / y entiendo que no sabréis / adevinar a qué vengo. » (v. 1-9).

⁸¹² « Yo le apuesto al más agudo / que no sepa, jurí a mí, / desatarme aqueste ñudo. / Ora ver / quién me sabrá responder / d'estos que chupan el mosto: / ¿en qué mes suele caer / Sancta María de agosto? » (v. 22-29).

⁸¹³ B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo, op. cit.*, n. 17, p. 380.

comparaison, cependant, repose sur un exemple concret, celui du souverain pontife dont le titre est rappelé à trois reprises. En ce sens, la critique dont le discours est porteur dépasse le cadre de la généralisation collective et s'appuie davantage sur une figure que S. Zimic cherche à associer au pape Jules II de Rovère⁸¹⁴. En ce sens, au-delà du *topos*, cet *introito* mériterait également d'être considéré dans un contexte plus contemporain et particulier où se font jour en Europe et à Rome de nombreuses satires contre l'immoralité du « pape terrible »⁸¹⁵.

L'importance du personnage revêt ici un caractère fondamental, dans la mesure où il occupe, à la façon du cardinal de la *Comedia Tinellaria*, une place centrale et surplombante : les nouvelles recrues sont appelées à rejoindre l'armée pontificale et dans la dernière *jornada*, le capitaine leur annonce qu'elles seront présentées au Pape⁸¹⁶. Un même rapport de subordination est au cœur des deux pièces et le traitement de la figure d'autorité, ici le Pape, passe tout autant par sa dématérialisation scénique que par une forme d'encadrement de l'intrigue. Ainsi, si à la différence de la *Tinellaria*, le personnage central de la pièce peut être identifié par analogie et insinuation, l'*introito*, volontairement selon nous, s'emploie à masquer une identité qu'il n'est certainement nul besoin d'affirmer.

Sur le plan de l'intrigue, les marqueurs référentiels sont présents dès la première *jornada* et ancrent l'action dans une contemporanéité connue de tous, en dépit du caractère éminemment

⁸¹⁴ Pour S. Zimic, Jules II est la cible de plusieurs attaques de Torres Naharro. Il cherche à en faire la démonstration également à partir du texte de la *Sátira*. S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, op. cit., p. 67.

⁸¹⁵ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, op. cit., p. 129. Dans cette veine satirique, nous pensons au virulent pamphlet attribué à Érasme et paru anonymement, *Iulius exclusus de caelis* (1514). La littérature antipapale en France a été étudiée dans J. BRITNELL, « Antipapal writing in the reign of Louis XII: propaganda and self-promotion », dans J. Britnell et R. Britnell, *Vernacular Literature and Current Affairs in the Early 16th Century*, Aldershot, Routledge, 2000, p. 41-61 et pour ce qui concerne plus spécifiquement le théâtre français nous renvoyons à A. HINDLEY, « Théâtre antipapal : trois textes dramatiques du début du XVIe siècle », dans M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans et K. Lavéant (éd.), *Le théâtre polémique français (1450-1550)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 109-122.

⁸¹⁶ « CAPITÁN Desd'aquí nos ordenemos,

y vamos en Belvüder.

GUZMÁN ¿Por qué allá?

CAPITÁN Para qu'el Papa querrá

ver a quien da su dinero,

y así me lo han dicho ya

de parte del tesorero. »

(v. 1379-1385)

J. E. Gillet parle de la mise en scène des soldats comme « *an exposure of rascality* » (J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*. 4, *Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, op. cit., p. 509). S. Zimic, après dépeint le pontificat de Jules II comme le symbole de l'« *abandono cínico del espíu de Cristo* » (p. 129), écrit à propos de l'annonce du passage en revue par le Pape de cette troupe indécente que : « *Se comprende así fácilmente por qué al apretarse a presentar su tropa al papa el Capitán está tan confiado y satisfecho. Conociendo muy bien a su señor, sabe con seguridad que va a complacerle totalmente. Sus mercenarios son un instrumento digno del alma mercenaria de Julio II, traicionera de Cristo. En efecto, el retrato viene a representar, en definitiva, un simultánea e inquietante imagen de la personalidad del papa mismo.* » (S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, op. cit., p. 130). Il semble fondamental de relever qu'au moyen de la représentation des mercenaires s'ébauche, en creux, celui de l'homme qui est à leur tête. En effet, si le recrutement annoncé au cours de la première *jornada* doit être celui de « *buena gente* » (v. 312), nous voyons dans les journées suivantes que les hommes enrôlés cadrent bien mal avec ceux espérés.

fictionnel des personnages. En effet, la plainte initiale prononcée par le personnage de Guzmán, qui se voit par la suite chargé du recrutement des soldats, renvoie à la topographie romaine⁸¹⁷, à la situation de l'Église ainsi qu'aux campagnes militaires auxquelles il participa. En effet, le discours fait référence au pontificat d'Alexandre VI (1492-1503) et au rôle militaire que joua son fils illégitime, César Borgia (1475-1507) :

[GUZMÁN] *Bien decimos / los que moriendo vivimos: / ¿por qué no vino la landre / por mí y por cuantos perdimos / aquel tiempo de Alexandre? / Desdichados, / que por los nuestros pecados / se llevó Dios su camin / al padre de los soldados, / el buen Duque Valentino.*

(v. 249-258)

En outre, dans son dialogue avec le *Capitán*, Guzmán évoque une série de campagnes militaires. Il est fait référence ici à la participation à la troisième guerre d'Italie (1500-1504) qui opposa les armées françaises et espagnoles et notamment aux batailles du Garigliano et de Cérignole (1503) sous le commandement du « Gran Capitán », Gonzalo Fernández de Córdoba y Aguilar (1453-1515). Guzmán mentionne également les combats auxquels il prit part, sous les bannières de l'Empire espagnol, dans le cadre des conflits algéro-hispaniques. Ces affrontements conduisirent aux prises de Bejaïa et de Tripoli en 1510, menées par le cardinal Cisneros dont les troupes étaient commandées par Pedro Navarro (1460-1528)⁸¹⁸.

La mission de Guzmán pourrait s'inscrire dans le cadre des préparatifs militaires qui conduisirent à la bataille de Ravenne en 1512⁸¹⁹. Par ailleurs, de nombreuses personnalités sont également mentionnées dans la première *jornada* et contribuent à ancrer l'intrigue dans un contexte référentiel. Lorsque le Capitán demande à Tristán où chercher des hommes à recruter, il évoque le domicile de l'Ambassadeur que J. Vélez-Sainz associe à Jerónimo Vich y Valterra (1459-1535) ainsi que ceux de différents hauts dignitaires ecclésiastiques comme le cardinal d'Oristan, Jaime Serra i

⁸¹⁷ Son monologue mentionne deux établissements pénitenciers : la « Torre Sabela » et la « Torre de Nona » à propos desquelles J. Vélez-Sainz indique que « *ambas cárceles fueron muy famosas en su tiempo y prolijamente mencionadas en la literatura española de los siglos clásicos.* » B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo, op. cit.*, n. 29, p. 386.

⁸¹⁸ « GUZMÁN *¿Vístesme en el Garellano?*

CAPITÁN *Y aun os vi en la Chirinola.*

GUZMÁN *Yo he placer*

que me queréis conocer

sin habérslo servido.

Pues, más habéis de saber:

que he diez veces combatido,

y en Bugía

yo tuve una compañía,

la mejor de mi cuartel,

y en Trípol de Berbería

podiera ser coronel. »

(v. 342-353).

⁸¹⁹ B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo, op. cit.*, n. 30, p. 387.

Cau (1427/1430-1517), celui de Sancta Cruz, Bernardino de Carvajal (1456-1523) et celui de Sorrento, Francisco Remolino (1503-1518).

Néanmoins, il est également intéressant de relever comment ces références contemporaines se mêlent à des éléments plus anachroniques. Ainsi, nous pouvons relever la référence au « *doctor Tello* » (v. 282) qui renvoie à Tello de Buendía, mort en 1484, à propos duquel J. Vélez-Sainz écrit que

*a su muerte [...] adquirió caracteres de leyenda, puesto que Nabarro lo cita en una comedia escrita veinte años después de su muerte sin ninguna indicación especial, lo que denuncia la familiaridad con que el público y los lectores debían recibir esta referencia*⁸²⁰.

En outre, notons la référence probable au pape Jean XXIII⁸²¹ dans l'apostrophe du tambour dans la deuxième journée qui s'adresse aux aspirants soldats par l'interjection « *¡Sús, señores compañeros, / soldados de Papa Juan!* ». À propos de cette mention, J. Vélez-Sainz rappelle que Jean XXIII fut célèbre « *por haber organizado un magnífico ejército papal que lo llevó a la Victoria de Roccaseca*⁸²² ». J. E. Gillet indique :

*[...] it is evident that even in the first half of the sixteenth century he had already become a character of folklore. [...] It is evident, then, that the time of Pope John was a time in the dim past, and that soldados de Papa Juan, here, of course, used ironically, should be taken to mean soldados muy ancianos, muy pláticos*⁸²³.

Dès lors, il n'est besoin de dresser l'inventaire exhaustif des marqueurs référentiels pour relever que le jeu qui s'établit avec l'univers extratextuel peut être compris en ce qu'il participe de l'effet de réel que nous avons évoqué. Cependant, sans doute est-ce bien davantage pour leur charge symbolique et en ce qu'elles permettent de sceller une union complice avec le public que ces références sont convoquées.

Aussi, s'il peut être tentant de voir derrière la figure du Pape le personnage de Jules II et si la *Soldadesca* peut être lue, selon les termes de S. Zimic comme une « *condena de Julio II, como causa importante de la degeneración moral y de los conflictos fratricidas en el mundo cristiano*⁸²⁴ », le processus de déréférentialisation à l'œuvre ne laisse d'interroger. En effet, comment comprendre le brouillage de l'identité du personnage, son traitement strictement allusif, dans une pièce dont nous avons relevé le caractère privé et à un moment où les satires contre Jules II abondent. Certes, il peut s'agir là d'un dispositif de protection mis en place par le dramaturge néanmoins, sans prétendre nier tout caractère référentiel consubstantiel à l'œuvre, il nous semble fondamental de relever la dimension

⁸²⁰ *Ibid.*, n. 36, p. 389.

⁸²¹ Il s'agit ici de Baldassare Cossa (1370-1419). L'antipape accéda à la papauté à la mort d'Alexandre V (1410).

⁸²² B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, *op. cit.*, n. 53, p. 397.

⁸²³ J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Nabarro, Tome 3*, *op. cit.*, p. 415.

⁸²⁴ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Nabarro*, *op. cit.*, p. 130.

universelle que revêt cette configuration dramatique qui justifie le recours à la fictionnalisation de l'intrigue.

En effet, la force de l'intrigue de la *Comedia Soldadesca* repose peut-être moins sur l'identification du Pape à la figure de Jules II que sur la mise en scène de situations qui, au-delà de la contingence du caractère référentiel, peuvent se révéler transposables à d'autres contextes. En outre, la peinture de cette dégénération passe par la représentation de types de caractères dont la valeur morale tient moins de leur individualité et de leur référentialité que de ce qu'ils incarnent⁸²⁵.

Ainsi, la scène d'ouverture où sont présentées les plaintes de Guzmán – *topos*, nous l'avons vu, du théâtre profane et urbain, à la fois dans ses versants de circonstance (*Comedia Jacinta*) et *a fantasía* – résonne avec celles qu'expriment nombre de personnages masculins de l'œuvre naharresque. Cependant, d'entrée de jeu, la question de l'immoralité de ce personnage est posée et résolue. Ses premiers mots sont ceux d'un brigand qui regrette que la justice romaine à ses trousses contrarie ses projets de larcins⁸²⁶. Son discours envisage différents moyens d'obtenir la pitance qu'il appelle de ses vœux. Mais de l'option honnête, celle de se mettre au service d'un maître, il passe à envisager des moyens bien moins éthiques. Ainsi, celui qui se décrit comme un « pauvre soldat » et pour qui les temps de paix semblent plus désastreux que la guerre, envisage, un court instant, de rejoindre les ordres : « *Bien que ya / las guerras de por acá / no son más del tiempo loco, / ni creo que me valdrá / hacerme prete tampoco. / Porque ha días / qu'estas nuestras clerecías / van con Dios a mal partido : / beneficios, calongías, / todos han desaparecido.* » (v. 234-243) Par association d'idées, le discours de Guzmán permet de « *traspasar así lo personal y transitorio, para abarcar lo general y permanente, porque sugiere la sospecha sobre la moralidad de todos los privilegiados con "las clerecías... los beneficios... las calongías"*. *Se trata de una manera típica en Torres Narbarro de implicar lo universal por medio de la crítica particular.*⁸²⁷ » En ce sens, il semble véritablement, comme l'indique S. Zimic que

*la intención principal de todo el monólogo Guzmán es sugerir al público la conclusión de que el servicio mercenario en el ejército responde a la misma motivación inmoral que produce también la notoria corrupción eclesiástica y los crímenes comunes de la calle*⁸²⁸.

⁸²⁵ En effet, nous assistons dans la deuxième *jornada* au recrutement des soldats parmi lesquels se trouvent le personnage de Juan, déjà engagé dans de précédentes campagnes dont il décrit ainsi le souvenir qu'il garde : « *[...]ba tres años / que me traen con engaños / capitanes y diabros, / a mi costa y a mis daños, / dormiendo por los estabros / y a la fin / tractaros han como a ruin / con palabras y sin obras, / y cuando os dan un carlín / habéis gastado dos obras* » (v. 568-577). Un personnage de religieux qui se laisse convaincre qu'il vivra mieux au service de l'armée, rejoint également les rangs.

⁸²⁶ « *Qu'el hombre mudara el pelo / según el modo que había, / sino que este barrichelo / no para noche ni día. / ¡Qué placer! / Para buscar de comer / quien no tiene otra codicia, / cierto no era menester / en Roma tanta justicia.* » (v. 195-203)

⁸²⁷ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Narbarro, op. cit.*, p. 84

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 85

Le discours du personnage, par analogie, renvoie à une intention satirique plus générale qui dépasse son simple exemple et témoigne véritablement d'une poétique du détour qui semble transcender le genre *a noticia*.

Par conséquent, la *Comedia Soldadesca* se situe dans un espace poreux entre la référence et la fiction. La mise en scène des personnages paraît finalement moins servir un propos direct et autotélique que s'intégrer dans une stratégie d'insinuation et de brouillage qui fait appel à la collaboration du spectateur-lecteur pour élaborer une satire dont la force et l'acuité est moins directement orientée vers un référent individuel et identifiable que général et universel. Ainsi, s'il paraît, selon la lecture que nous proposons, que le propos de ces œuvres relève moins d'une tentative de refléter le monde que de l'interroger par la fiction et des biais détournés, comment comprendre l'importance accordée au réel ?

3.2. Vers une nouvelle définition de la *comedia a noticia*

Nous avons vu à travers l'étude des deux *comedias a noticia* que le genre pouvait se caractériser par son expression éminemment satirique. Si, selon S. Zimic, l'enjeu de la satire dépasse le simple cas de ces deux pièces et parcourt l'ensemble de l'œuvre de Torres Naharro, il nous semble qu'elle trouve dans le sous-ensemble un mode d'expression singulier, que l'art poétique, exposé dans le *Proemio*, éclaire sans pour autant l'embrasser complètement. En effet, quoique l'auteur tente dans ce texte de circonscrire et d'ordonner la *comedia*, en omettant la question des pièces de circonstance, la définition des sous-genres, telle qu'elle paraît à la lumière de la pratique et de la théorie, conduit à relever l'échec et la déficience de l'entreprise initiale.

Partant de la définition initiale de la *comedia a noticia*, la lecture des pièces au prisme du réel et de la référentialité met en évidence non seulement l'aridité de l'approche, mais aussi son insuffisance. Si les *comedias Soladesca* et *Tinellaria* amorcent et configurent leurs intrigues selon des modalités distinctes, un même brouillage référentiel les caractérise et, en fin de compte, il semble plus fécond d'aborder le propos de ces pièces isolément de la référence et du particulier. La puissance du discours satirique repose sur la mise en scène de situations moins circonstanciées ou exceptionnelles que génériques et reproductibles. En dépit des identifications possibles ou de la circonscription des intrigues, dans ces pièces, tout pointe et dénonce des travers plus universels que singuliers.

En somme, nous avons vu que l'horizon d'attente créé par le dramaturge sur les pièces *a noticia* se révélait peu opérant et fécond. La distinction ne permet pas véritablement d'embrasser ou de circonscrire l'ensemble. Ainsi, au terme de cette analyse, que peut-on garder de cette volonté

d'apporter un ancrage empirique à cette définition du genre ? Comment approcher, en dernière instance, la valeur projective et intentionnelle et l'accorder à la revendication du réel vis-à-vis de l'intrigue fictionnelle et de la construction satirique ?

Nous avons relevé la singularité des *introitos* de ces deux pièces et tout particulièrement l'absence d'obscénité. En effet, à la lecture de ceux-ci, en regard avec le reste de la production du dramaturge et de ces épigones, surgit presque chez le lecteur une impression de manque face au refus de la grivoiserie exacerbée, de la grossièreté et de l'érotisme obscène qui caractérisent ces textes. Si certains des *topoi* caractéristiques de l'*introito* sont bien mobilisés (la référence au public, la *captatio benevolentiae*, la présentation de l'*argumento*⁸²⁹), le rejet du berger dans la *Comedia Tinellaria* et l'absence de personnages féminins dans le discours du locuteur interrogent.

Si pour A. J. Grubbs, l'originalité de ces *introitos* peut être la marque d'une expérimentation dramatique⁸³⁰, il semble plus convaincant d'envisager avec lui cette singularité au prisme du genre même :

*Another, and perhaps more plausible, explanation is that such tales were not compatible with the serious nature of the comedias a noticia that the introitos preceded. Torres Naharro may have considered the subject matter of the principal work too serious to introduce it with what was essentially a crude comic routine*⁸³¹.

En ce sens, par la rédaction de l'*introito*, nous pouvons voir se manifester une forme de conscience du genre. Le genre paraît, tout du moins au seuil du texte, refuser une matière dramatique vraisemblablement plus propice à la *comedia a fantasía* ou au théâtre de circonstance politique. Cependant, on la retrouve au cœur des pièces, notamment dès la première *jornada* de la *Comedia Tinellaria*. Ainsi, l'absence du récit érotique au profit du discours métathéâtral (*Tinellaria*) ou le recours au lieu commun de la satire de la richesse (*Soldadesca*) semblent indiquer plus manifestement une inscription dans le domaine d'un récit empirique et vraisemblable. Dans les deux cas, le discours, moins que la situation communicationnelle ou le statut du locuteur, renvoie au tangible et établit une illusion théâtrale qui part du réel pour peu à peu, nous l'avons vu, s'en détourner.

C'est aussi sur le principe du décalage et de l'ambivalence que repose la poétique du théâtre *a noticia*. D'une part, la question du discours du *Prohemio* mérite d'être replacée dans le contexte de production dramatique de Torres Naharro. En associant son écriture à la mise en scène d'une

⁸²⁹ En ce sens, A. J. Grubbs écrit que ces *introitos* « still served the same purpose as the other introitos, to grab the attention of the public and prepare them for the performance. » A. J. GRUBBS, « Different Beginnings and the Same Ends », *op. cit.*, p. 11.

⁸³⁰ « One possible explanation is that he was experimenting with the content of the short plays. But this move must have been a failure, as the practice returned in subsequent introitos, pointing to the negative reception of at least the prologue to the play. » *Ibid.*, p. 7.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 7.

expérience vécue, il nous semble envisageable de considérer la stratégie d'encadrement de l'œuvre sur deux plans. D'autre part, la définition atteste une authenticité qui relève certainement moins des situations représentées que des vices et des responsabilités que le dramaturge condamne. Considérant la matière empirique comme modèle dramatique, la mise en scène d'une société dégradée conçue à des fins de réforme semble sanctionner l'imaginaire et la fiction comme impropres à répondre à ce projet. Ce faisant, il s'agit d'asseoir et de renforcer le propos satirique. Ainsi, l'affirmation d'un théâtre voulu comme « *cosa nota y vista en la realidad de verdad* » – le commentaire hyperbolique confine au pléonasme –, insiste sur la dimension testimoniale de l'œuvre. Cette prétention à l'*adtestatio rei visæ*, au-delà de déterminer le contenu thématique de l'œuvre, insiste sur la véracité et l'authenticité du discours, tout en suggérant le positionnement singulier de l'auteur. Vouloir témoigner et dire le vrai, pour mieux dénoncer et corriger, c'est là que convergent poétique et éthique, au sein d'une œuvre qui se veut aussi bien *poiesis* que *praxis*.

Mais, si comme nous y invite l'auteur, nous adhérons au pacte proposé, accordant une forme d'authenticité à ces intrigues, la concentration des vices mis en scène ne laisse d'interroger. Ils renvoient, en effet, une image sévère, déceptive et pessimiste. Cependant, la revendication de la non-fictionnalité, inscrite dans le projet satirique de l'auteur, relève sans doute moins d'une ambition strictement littéraire que d'un enjeu plus large de réforme spirituelle et morale. Peut-être s'agit-il plutôt de placer le récepteur dans une posture active. L'œuvre vaudrait alors moins pour son rapport mimétique au réel que pour sa capacité performative. Par activité du destinataire, nous entendons aussi la façon dont l'auteur invite, plus qu'au rire, à investir les blancs du texte, les absents de la scène. Si, dans le contexte de réception scénique que nous avons tâché d'approcher, le rapport d'identification semble difficilement envisageable avec les personnages représentés en raison de leur statut, à l'inverse, la présence en creux d'autres figures, peut, à bien être des égards, susciter une projection, certes détournée, mais qui, selon nous, résonne avec la probable ambition morale de l'auteur.

En ce sens, la conclusion de M. Bataillon déjà citée selon laquelle « toutes les comédies de Torres Naharro [...] ont été conçues comme de purs amusements de société » invite à questionner le statut du divertissement. Nous le voyons, si le projet satirique de l'auteur est naturellement indissociable du comique, la lecture de ces pièces ne peut être restreinte à un simple amusement. Aussi, S. Zimic défend-il que les personnages de la *Comedia Tinellaria* « *tienen la función de hacernos pensar más que de hacernos reír*⁸³². » À propos de la *Comedia Soldadesca*, il écrit :

⁸³² S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, op. cit., p. 88.

*lo moral y lo cómico no se excluyen mutuamente, pero nos parece importante agregar la advertencia de que la comicidad de los varios elementos teatrales no implica en absoluto una comicidad del pensamiento fundamental, inspirador de la obra, como piensan muchos críticos*⁸³³.

Ses conclusions peuvent, selon nous, être étendues à l'ensemble des *comedias a noticia*. Le rire qui se donne à expérimenter ne relève pas du simple divertissement ou d'une recherche d'amusement. Il est la conséquence de ce qui se joue au niveau moral, loin de toute légèreté ou gratuité. En définitive, le rire et, par-là, le divertissement dramatique, dans cette conception d'un théâtre à visée morale et politique, s'affirment et doivent être compris moins comme une fin autotélique, que comme un outil qui accompagne la critique ou l'édification⁸³⁴.

D'autre part, c'est peut-être aussi le cadre de réception, à la fois représentation et lecture de l'œuvre, et les conséquences qu'il implique sur le statut de l'artiste qui justifient la définition du genre *a noticia* telle que le dramaturge la formule. En effet, si l'ensemble du public peut être projeté dans l'univers satirique, l'écriture dramatique déborde le cadre de complaisance auquel elle nous a paru astreinte. Cependant, c'est bien aussi ce cadre qui, selon nous, peut permettre d'éclairer la curieuse définition du genre *a noticia*, dont nous avons pointé l'inopérance dès lors qu'on le considérait comme strictement mimétique.

Si cette définition peut paraître inefficace, il convient, plutôt que de lui nier toute pertinence, de formuler certaines hypothèses. Comme nous l'avons vu, la prétention au témoignage et à la véracité invite à interroger le rôle et le statut de l'œuvre et de l'auteur. Certes, on croit saisir derrière la satire le regard aiguisé du dramaturge sur ces contemporains, déceler son corps sous les habits du locuteur de l'*introito* de la *Tinellaria*. Néanmoins, lorsque l'auteur feint de nier la *fantasía* et l'*inventio* d'une part de son théâtre, n'est-ce pas aussi pour mieux dissimuler sa propre voix ? La sévérité de la critique que l'œuvre diffuse justifie peut-être la stratégie qui se révèle dans le discours théorique.

De fait, le dramaturge est contraint par « *una relación de dependencia económica y social de sus patronos, el mecenazgo, que explica la elección de temas y el desarrollo de asuntos tan alejados de lo literario como propios de su tiempo*⁸³⁵ ». Il est difficile de véritablement mesurer le poids de cette contrainte et il ne saurait s'agir de lui accorder une importance par trop excessive. Cependant, cette relation peut s'avérer éclairante pour saisir ce qui nous semble être une stratégie de dissimulation de la figure auctoriale, dans un contexte de nécessaire complaisance.

⁸³³ *Ibid.*, p. 135.

⁸³⁴ Cette conception du rire et du comique peut correspondre à ce que défend H. Bergson : « Même au théâtre, le plaisir de rire n'est pas un plaisir pur, je veux dire un plaisir exclusivement esthétique, absolument désintéressé. [...] Il y entre l'intention inavouée d'humilier, et par là, il est vrai, de corriger tout au moins, extérieurement. C'est pourquoi la comédie est bien plus près de la vie réelle que le drame », H. BERGSON, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1900. p. 139.

⁸³⁵ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « Dos cuasi comedias a noticia militar de Lucas Fernández y Torres Naharro », *op. cit.*, p. 68.

Si M. García-Bermejo Giner analyse la *Comedia Soldadesca* comme un outil propagandistique de la figure du soldat, conforme en cela aux conditions de production évoquées, notre lecture a montré que la pièce reposait sur une dégradation et une peinture des vices de ces personnages. Le comique qu'accueillent les personnages, le rire-châtiment qu'il suscite, en somme, pareille critique semble difficilement conciliable avec une ambition encomiastique. S'il est envisageable de considérer, avec le critique, « *que disminuyó la sensibilidad colectiva y produjo un espíritu que justifica muchos de los desafueros cometidos por los soldados, de modo que los espectadores verían con simpatía sus necesidades y sus alardes de ingenio para superar las dificultades* », cette *Comedia*, selon nous, empêche toute tentative d'« *apreciar [el] valor, [la] lealtad y [la] porfía* » des soldats. Dès lors, cette relation semble justifier l'emploi de ces stratégies de dissimulation ou d'écarts que nous avons tenté de mettre au jour.

Chapitre VII

Entre *fantasía* et *noticia* : le débordement du genre

L'étude générique du théâtre profane et urbain dans son rapport au contexte de production et de réception nous a conduit à nous interroger sur la question du cadre des pièces, pris dans un sens large. En effet, nous avons délimité deux modèles dramatiques distincts : le premier, de circonstance politique et le second influencé par la célestinesque. Si la formule dramatique esquissée par Torres Naharro apparaît comme une forme théâtrale ouverte, adaptée à des circonstances diverses, le cadre motive et justifie les intrigues et les discours. Ces deux aspects ont inspiré la délimitation de deux sous-ensembles qui se retrouvent autour du concept de complaisance, dont nous avons vu qu'il constituait le cœur de la poétique dramatique de ces œuvres.

Si dans le premier groupe, la grande variété thématique de l'ensemble témoigne de la liberté créatrice des dramaturges, celle-ci est toutefois contrebalancée par ce qui nous est apparu comme une forme d'encadrement idéologique, où le discours et le ton sont enserrés par la nécessité de la représentation encomiastique. Dans le second, la construction de l'intrigue et des personnages témoigne de ce que nous avons appelé une mécanique de complaisance, où l'œuvre renvoie toujours à l'hypotexte de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas. Pour autant, le discours et le ton, quoique conformes à l'œuvre modèle, se manifestent régulièrement de façon discordante vis-à-vis de l'ordre et des pouvoirs. En outre, nous avons également pu mesurer comment dans ces œuvres d'influence célestinesque se faisait jour, plus qu'une simple volonté d'imitation, une véritable poétique de l'écart qui constitue le cœur du projet dramatique des auteurs. La distinction de ces deux ensembles ainsi posée, l'écart entre les différents discours déployés nous a paru reposer sur le contexte de représentation et son rapport au politique.

Finalement, c'est bien un genre du débordement que fonde Torres Naharro avec les pièces de la *Propalladia*. Le *Proemio*, pourtant, tente bien de le circonscrire. L'art dramatique qui y est exposé

offre les contours d'une poétique nouvelle, articulée sur la distinction *a fantasía/a noticia*. Celle-ci se révèle cependant insuffisante à saisir tout à fait l'originalité de cette offre théâtrale. Car si le *Prohemio* cherche à définir la *comedia*, la *Propalladia*, et sa poétique composite, où se mêlent éléments nouveaux ou revivifiés, témoignent, paradoxalement, d'un véritable affranchissement des frontières que le dramaturge cherche à établir. Cette plasticité et ce dynamisme clairement observables dans les *comedias a noticia* mais apparaissent avec d'autant plus de force dans les œuvres les plus tardives.

Alors qu'avec le temps l'évolution des *comedias a fantasía* paraît se rigidifier dans une écriture du syncrétisme et du palimpseste, qui s'épuise dans la reconnaissance d'un hypotexte, un troisième pan, éminemment nourri des apports de Torres Naharro, apparaît sur le tard. Dans ses derniers souffles, le théâtre profane et urbain révèle ainsi l'oscillation entre la reprise d'une formule éculée (*a fantasía*) et un véritable dynamisme qui puise dans l'offre *a noticia*. Dans les années 1550, les dramaturges paraissent encore se saisir de cette formule dramatique qui s'avère, *in fine*, un lieu d'expérimentation pour des œuvres inclassables. Nous étudierons ici deux modalités dramatiques tardives qui proposent une forme de dépassement singulier de la formule originale et en révèlent toute l'hybridité. Nous analyserons comment ces œuvres, aux confins du genre profane et urbain représentable, expriment, à leur façon, la poétique de l'écart relevée dans les œuvres précédentes et questionnent les frontières de ce genre. À travers elles, il s'agira également d'interroger comment la formule naharresque originale, encore perceptible dans ces deux pièces y est affirmée, finalement, comme fondatrice de ce genre marqué par le débordement.

I. Un débordement générique vers et par le picaresque : la *Farsa Salamantina*

Parmi les reprises les plus tardives du patron naharresque figure la *Farsa llamada Salamantina*. Avant d'entrer dans l'analyse de la *Farsa*, un des paratextes de Bartolomé Palau peut déjà éclairer notre approche. En guise d'introduction à la *Victoria Christi*, l'un des trois drames conservés de l'auteur, il présente un texte adressé à l'archevêque de Saragosse, Hernando de Aragón :

Algunos de nuestra España han compuesto y ordenado algunas Comedias en lengua vulgar y castellana, y, por la mayor parte, casi todas de amores lascivos y cosas profanas... Y avn que las personas de claro juyzio y entendimiento no dexan de entender las moralidades y anisos de estas Comedias que en nuestros tiempos se representan, como la malicia humana está tan inclinada a lo malo y los hombres tan prostrados en los vicios y malas costumbres, son pocos los que se aprouechan déllas. Por lo qual, yo, en algunas obrezillas, que después de mi estudio ordinario y cumplidas mis horas (por no estar ocioso), a manera de Comedias he compuesto, siempre he procurado representar en ellas lo que la sagrada escriptura nos enseña y la sancta madre yglesia nos representa... Y assí, entre otras, he compuesto esta

*obreçilla intitulada Victoria Christi, apropiada para la Pascua de Resurrección de Jesu Christo nuestro redemptor*⁸³⁶.

Les incertitudes demeurent quant à la date de rédaction de cette œuvre dont nous ne conservons qu'un manuscrit daté du XVIII^e siècle. Les diverses hypothèses situent sa rédaction entre 1539 et 1570 et empêche d'assurer que ce texte fut composé avant ou après la *Farsa Salamantina* dont la seule édition conservée est datée de 1552⁸³⁷. Dans son édition de la *Victoria Christi*⁸³⁸, José Gómez Palazón propose de placer sa rédaction en 1563. Dans cette introduction, le dramaturge élabore un métadiscours sur son œuvre et celle de ses contemporains. Le théâtre profane et urbain, dont il résume les thématiques principales en « *amores lascivos y cosas profanas* », reçoit ainsi un jugement sévère. Il le justifie en raison des dangers que représenteraient ces pièces lorsqu'elles seraient mises entre les mains⁸³⁹ des malicieux, « *prostrados en los vicios y malas costumbres* ». Ainsi, son projet dramatique, tel qu'il l'a déjà pratiqué et le renouvelle dans la *Victoria*, est, dans cette dernière, de nature religieuse.

Dans ce texte, il ne semble pas directement évoquer la *Farsa Salamantina*. À la différence du reste de son œuvre, celle-ci ne cherche pourtant pas à « *representar [...] lo que la sagrada escriptura nos enseña y la sancta madre yglesia nos representa* ». Ainsi, en raison des incertitudes autour de la datation de cette pièce, nous ne sommes pas en mesure de savoir si ce texte marque une prise de distance avec la *Farsa* ou bien si sa rédaction fut postérieure au tournant religieux de sa production théâtrale. Au regard des configurations du théâtre profane et urbain à partir des 1540, et sans que nous puissions l'écarter formellement, cette dernière hypothèse implique une évolution dramatique qui nous semble peu probable.

Toutefois, le dramaturge cherche-t-il vraiment faire disparaître la *Farsa* ou veut-il l'écarter de sa production ? A. Morel Fatio souligne, entre autres hypothèses, que l'œuvre était « déjà ancienne et [... qu'] il devait souhaiter qu'on oublîât⁸⁴⁰ ». Dans l'état actuel de nos connaissances, il est difficile d'apporter une réponse définitive. Cependant, la dimension programmatique du texte précédemment cité doit nécessairement être lue, avec toutes les précautions que nous évoquons, à l'aune de cette pièce. En outre, la sévérité du regard que porte le dramaturge sur le théâtre profane et urbain éclaire en partie l'évolution de sa réception. Il rend compte d'une forme de fin de l'état

⁸³⁶ Nous citons le texte à partir de sa retranscription dans B. PALAU, « Farsa llamada Salamantina », *Bulletin hispanique*, vol. 2, n° 4, 1900, p. 239.

⁸³⁷ B. PALAU, « Farsa llamada Salamantina », *op. cit.* Dans son édition de la pièce, José Gómez Palazón revient sur les différentes tentatives de datation de la pièce et souscrit à la propos d'A. Morel Fatio de situer la pièce en 1552. B. PALAU, *Farsa llamada salamantina*, J. Gómez Palazón (éd.), Salamanque, Editorial Amarante, 2021, p. 33-38.

⁸³⁸ B. PALAU, *Victoria de Cristo*, J. Gómez Palazón (éd.), Kassel, Reichenberger, 1997.

⁸³⁹ Il peut tout autant s'agir de représentation scénique que de lecture.

⁸⁴⁰ B. PALAU, « Farsa llamada Salamantina », *op. cit.*, p. 239.

de grâce qui avait permis le déploiement de ce théâtre et annonce ou redouble les sentences émises par l'Inquisition à son rencontre.

Cette intention moralisatrice marque, toutefois, un tournant dans la production d'un auteur qui sacrifie les éléments les plus subversifs de ses pièces pour embrasser un projet théâtral d'essence religieuse. Pareil projet n'est-il pas déjà présent dès la *Farsa*? Il s'agira ici d'interroger comment cette œuvre s'intègre dans une évolution du genre qui se fait plus nette vers les années 1550 et dépasse celle engagée par les épigones de Torres Naharro. Nous verrons ainsi qu'au cœur de l'écriture de cette pièce se trouve une poétique du débordement et de la transgression des frontières, et non plus seulement de l'écart. Cette évolution invite à considérer l'œuvre comme un jalon vers « *los nuevos caminos literarios por los que va a circular la literatura española a partir de la segunda mitad del siglo XVI* », ainsi que l'observe F. E. Aguilar⁸⁴¹.

Pourtant, en annonçant « *un muy nuevo argumento / de unos amores fingidos, / en cinco autos repartidos, / con muy largo cumplimiento* » (v. 166-169), le dramaturge semble inscrire la *Farsa* parmi les *comedias a fantasía de corte celestinesco*. Cette indication, en dépit de sa singularité générique (l'auteur la classe parmi les *farsas* malgré une structure externe proprement naharresque), configure un horizon d'attente bien connu et justifie, dès lors, notre approche comparatiste d'une pièce qui regarde vers les *comedias* antérieures.

1.1. Le décalage originel

Le protagoniste de ces feintes amours ne se présente pas comme le jeune noble que l'on retrouve dans ces dernières. Au traditionnel *galán*, Bartolomé Palau substitue un étudiant, anonyme et sans le sou, envoyé à Salamanque. Aussi, moins que l'amant malade d'amour, c'est plutôt la misère estudiantine que la réplique initiale du protagoniste évoque :

ESTUDIANTE *No ay hombre tan desdichado
desdel cielo hasta el profundo,
mas corrido ni amenguado
que yo soy en este mundo.
Estoy perdido;
seys caminos ha venido
este negro de recuero,
que do al diablo el dinero
ni blanca que me ha traydo,
ni vn centí:
papel y tinta, esso sí,
embían me más que quiero.
Dios auía becho por mí
si fuera algún especiero;*

⁸⁴¹ F. E. AGUILAR, « La Farsa Salamantina (1552) de Bartolomé Palau en la tradición literaria estudiantil », *Xiloca: revista del Centro de Estudios del Jiloca*, n° 34, 2006, p. 85.

*mas moneda,
siempre veo se está queda.*

(v. 175-190)

Ainsi, si c'est bien sur le registre de la plainte que l'étudiant prononce ces mots, nous observons s'opérer, ici, une transposition du discours, de la misère affective du *galán* vers l'indigence de l'étudiant. Dès cette première réplique, s'esquisse, au cœur de l'écriture du dramaturge, le recours à l'écart vis-à-vis de la tradition *a fantasía* dans la *Farsa* semblait pourtant s'inscrire. En outre, au-delà du cadre salamantin de la pièce, la référence aux ouvrages que le personnage transporte avec lui, et parmi lesquels on compte « *vna Celestina vieja* » (v. 202-203) au côté d'un traité de droit (« *un Phelipo de ayer* »), ne semble pas fortuite. En effet, si la mention de la *Tragicomedia* atteste la popularité intacte de l'ouvrage de Fernando de Rojas, elle est également l'indice de cet écart littéraire que marque le texte vis-à-vis de l'œuvre modèle du genre.

Tel le *galán* en quête d'une issue heureuse à son désir frustré, l'étudiant besogneux dit chercher à « *tomar otro camino/ que me saque de lazeria* » (v. 258-259). La recherche de moyens de subsistance se substitue ici à la conquête amoureuse. Ainsi, l'anonyme étudiant dit aspirer à « *buscar / vna puta singular, / de gesto muy floribundo, / y, en lugar de estudiar, / andarme por esse mundo, / ¡por san Juan!, / becho vn valiente ruffián, / comiendo de mogollón, / y estonces me ayudarán, / por vida de quantos son, / muy de vero.* » (v. 259-269).

Nous retrouvons donc bien une structure dramatique qui fait écho à celle des *comedias a fantasía* et maintient toujours vif le souvenir célestinesque. Cependant, la caractérisation de l'étudiant s'écarte véritablement du traditionnel archétype masculin formé sur le personnage de Calisto. Les échos reposent, avant tout, sur une construction discursive et dramatique commune, autour de l'enchaînement et de l'articulation de trois éléments : d'abord, l'expression plaintive face à une situation insatisfaisante et vraisemblablement douloureuse ; ensuite, la recherche d'une solution pour y remédier, qui contrevient généralement à la morale ; finalement la rencontre d'un valet adjuvant.

Cet écart qui détermine la construction du protagoniste masculin et de l'intrigue conduit, alors, à un éclatement des frontières du genre. En effet, l'abandon du *galán* ou son hybridation avec l'étudiant miséreux⁸⁴² introduit, plutôt qu'une intrigue amoureuse, une forme de tableau de mœurs de la vie universitaire espagnole⁸⁴³. Aussi, dans cette figure complexe et singulière, déjà peut-on

⁸⁴² À propos de ce type folklorique nous renvoyons à l'étude du personnage qu'offre M. CHEVALIER, « Un personaje folklórico de la literatura del siglo de oro: el estudiante », dans *Homenaje a Marcel Bataillon : seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (Literatura e Historia)*, Séville, Universidad de Sevilla, 1981, p. 39-58.

⁸⁴³ Sur la vie universitaire espagnole, Gustave Reynier en a fait l'étude dans G. REYNIER, *La vie universitaire dans l'ancienne Espagne*, Paris, A. Picard et fils, 1902.

entrevoir, en germe, un précurseur du personnage du *pícaro*. Sur le plan formel, cet écho paraît donc bien éloigné du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle, cependant la pièce accorde indéniablement un rôle central à ces figures. Dès le début de la *farsa*, en effet, l'étudiant rencontre, sur son chemin, Soriano, valet sans maître, avec qui il décide de cheminer en direction de la « *putería* » (v. 285). La rencontre avec ce compagnon d'infortune en devenir se donne, d'abord, dans un jeu de miroir qui confirme l'intuition picaresque. Soriano, en effet, ne tarde pas à se présenter comme un « *pícaro matriculado*⁸⁴⁴ » (v. 361) dont le lecteur ne peut que reconnaître la familiarité avec l'étudiant. Ce double, cependant, apparaît comme une déclinaison dégradée de celui-ci, un « *pícaro* » non pas en formation, mais bel et bien confirmé.

L'apparition de Soriano confirme, de nouveau, le jeu de similitudes et d'écarts génériques qui se révèle dans la pièce. Sur le plan de la caractérisation et de la fonctionnalité dramatique, la configuration de Soriano est singulière. Sa corruption ne manque de rappeler celle qui caractérise les relations entre maîtres et valets dans les *comedias a fantasía*. Nous l'avons vu, le portrait des valets volant au secours des *galanes* s'ébauche généralement sur le principe d'une dégradation comique des maîtres⁸⁴⁵. En cela, l'analogie est manifeste et colore nécessairement la relation entre l'étudiant et Soriano. Ce dernier, en outre, apparaît comme un autre représentant de la marginalité, du moins vis-à-vis des groupes dominants traditionnellement mis en scène dans les *comedias a fantasía*.

La marginalité, nous l'avons vu, est déjà explorée par Torres Naharro dans la *Comedia Jacinta* dans laquelle il fait converger, au seuil de l'espace urbain, entre ville et campagne, les routes que prennent les trois personnages en fuite que sont Jacinto, Precioso et Fenicio. Dans la *Farsa Salamantina*, nous retrouvons une situation discursive (la rencontre dans les marges de la ville) tout à fait analogue à celle présentée dans la pièce de circonstance politique de l'Estrémadurien. À cet égard, le personnage de Soriano n'est pas sans rappeler Jacinto, lui-même serviteur palatin congédié par ses maîtres⁸⁴⁶. Mais contrairement à la *Comedia Jacinta*, dans la *Farsa*, le traitement de la marginalité du personnage procède d'un écart hyperbolique, ainsi qu'en témoigne la description des conditions de vie de cet exclu, mis au ban, même de la « *putería* » :

SORLANO *Estó aborrido
sin blanca y sin partido
donde la pueda ganar,*

⁸⁴⁴ « *Veo me agora derrotado / como los de sant Martin, / pícaro matriculado / por servir a vn hideruyn.* » (v. 360-363).

⁸⁴⁵ De plus, l'étudiant n'est pas un maître comme les autres. Il se caractérise par une jeunesse et une inexpérience qui, nécessairement, modèrent la verticalité de leur rapport.

⁸⁴⁶ La rencontre se produit initialement autour de l'activité qu'exerce Soriano :

[ESTUDLANTE] *Y ¿qué officio tenéys?*
SORLANO *Señor, seguir a palacio,
pues que sabello queréys,
y bolgar de mucho espacio.*

(v. 295-298).

que, ¡por Dios, que estoy perdido!
No sé qué medio tomar.

(v. 289-293)

Le texte transpose ici des lieux communs de la satire de la cour que l'on observe notamment dans *De miseris curialium* d'Æneas Silvio Piccolomini⁸⁴⁷ ou *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* d'Antonio de Guevara⁸⁴⁸. Si ces propos sont généralement portés par le personnage du serviteur, il semble légitime d'envisager Soriano comme une forme de transposition dégradée de Jacinto. Car, si les deux personnages ont en commun un même découragement, conséquence d'une expérience aulique décevante, la *Farsa* semble moins encline à laisser entrevoir un espoir ou un possible salut. Malgré des échos circonstanciels⁸⁴⁹, le tete, en effet, ne se veut pas l'écrin d'un éloge à une noble dame, tel que le propose la *Comedia Jacinta*. La visée encomiastique n'est pas tout à fait absente de la pièce et il faut reconnaître que les « nobles de valía » (v. 396) de Salamanque que cite l'étudiant⁸⁵⁰ évoquent des personnalités locales de premier rang qui purent assister à la représentation. Cependant, la pièce ne se structure pas à la façon des comédies de circonstance politique telles que celles que nous les avons étudiées. Au contraire, elle se construit davantage autour d'un projet dramatique fidèle aux *comedias a noticia*. Telle une peinture de mœurs, l'œuvre est au service d'un discours éminemment satirique qui, depuis les bas-fonds, donne à voir les effets néfastes de l'argent dans une société décomposée et en conflit⁸⁵¹.

⁸⁴⁷ J.-C. LEMAIRE (éd.), *La traduction en moyen français de la lettre anticuriale « De curialium miseris epistola » d'Æneas Silvius Piccolomini*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

⁸⁴⁸ A. de GUEVARA, *Menosprecio de Corte y Alabanza de aldea*, M. Martínez Burgos (éd.), Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

⁸⁴⁹ En effet, la référence à la vie de palais donne lieu au déploiement à divers endroits d'une critique anti-aulique qui n'est pas sans rappeler celle que nous livre Jacinto. Elle est d'abord prise en charge par l'étudiant sous une forme proche de l'adage populaire et impersonnel : « *Sin mentir; / mas querer hombre servir / a personas palaciales / es al fin querer morir / en los pobres hospitales, / como véys.* » (v. 324-329). Dans un second temps, c'est l'ancien valet, lui-même, qui livre, de façon tout aussi désabusée, son expérience de la domesticité : « *Sacamos gran perdición, / que, por bien que les siruýs, / hos echan para ladrón / de bolanda. / Tienen se nos la soldada, / pagan nos con mil baldones: / nunca hombre saca nada / sino fieros por doblones. / Esto auemos, / pues la vida que tenemos, / juro por sancta María, / que doblado padescemos / que moros de Bernería. / Mira agora / que no descansa vna hora / el triste que biue en palacio, / siempre come a mala hora, / de beuer no tiene espacio. / Pues, ¡cuytado! / El comer no aparejado, / y coméys a las ochenta: / si vn poco estáys descansado, / es vn día entre nouenta. / ¡O despecho! / que va hombre esclauo hecho, / sufriendo más que el hierro, / y que hos embien derecho / que váys a espulgar vn perro / do queráys* » (v. 366-394)

⁸⁵⁰ Parmi ces salmantins qui « *honrran la cavallería / con sus hecho muy pujantes* » (v. 407-408) auxquels se réfère l'étudiant pour mieux faire l'éloge d'une noblesse éclatante et prodigue, trois noms sont évoqués : don Diego Azevedo, don Bernaldino et don Rodrigo Mexía. Les tentatives d'identifications menés par Manuel Cañete (M. CAÑETE, *Teatro español del siglo XVI: estudios histórico-literarios*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1885) et A. Morel Fatio (*op. cit.*) n'ont conduit à aucune identification formelle. Cependant M. García Bermejo Giner déclare : « *Son de peso las razones por las que Palau los menciona* » et indique que les deux personnalités sont intimement liées à l'histoire de Salamanque, « *el primero de estos nombres está unido al palacio de Monterrey, el segundo al palacio de la Salina.* », M. GARCÍA-BERMEJO GINER, « *Un estudiante de Burbáguena en Salamanca* », *Studia Zamorensia*, n° 9, 1988, p. 294.

⁸⁵¹ C'est bien sur la question financière que les deux personnages se rejoignent :

[SORLANO] *Me arrepiento muy despacio,
pues me veo
despojado sin arreo,
hecho vn borrico albardado,
que vna blanca no poseo
ni tan solo un cornado.*

ESTUDIANTE *Esse mal*

Mais le dramaturge ne se contente pas de récupérer l'image topique des conditions de vie dégradées de la domesticité, largement exploitée dans le théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle. Il tire plutôt profit de l'intervention de Soriano, tout disposé à incarner le *pícaro*, pour mettre en exergue, dans un rapport d'équivalence, la misère de l'étudiant⁸⁵². Condamné à vivre d'expédients et pour sortir de la misère, celui-ci se résoud à entrer dans les ordres ou à « *tomar / una puta singular* » (v. 584-585). Mais, désormais accompagné de Soriano, une solution plus avantageuse s'offre à lui : ourdir une manigance contre une dame, se faisant passer l'un et l'autre pour un jeune noble et un valet.

Se produit alors une sorte de métamorphose des deux protagonistes : l'étudiant se faisant *galán* et le *pícaro* domestique. C'est au moyen de cette trame que l'intrigue dramatique rejoint celle annoncée initialement, plus proprement *a fantasía*. Mais l'association que nous observons se donne de façon singulière, sur un mode éminemment subversif.

La situation initiale du plan ourdi par les protagonistes est similaire à celle des pièces célestinesques. Il est question que « *el cauallero / [...] se muestre muy de vero / seruidor de vna donzella* » (609-611). Nonobstant, le but poursuivi est bien loin de la simple conquête amoureuse puisque :

[ESTUDIANTE] *si salimos con ella,
coger le hemos el dinero
muy sin falla;
y, si podemos sacalla,
escondella hemos con esto
que, aunque procuren buscalla,
no la hallen tan presto;
por tal vía
que tengamos siempre espía,
procurando la meter
en vna buena putería
donde nos dé de comer.*

(v. 612-623)

*entre todos, voto a tal,
es común, según lo siento,
que si yo alcanço vn real
pienso tener casamiento
y no poco.*

(v. 343-354).

⁸⁵² La description de la « *triste vida del pupilo* » (v. 531) que nous livre l'étudiant (454-590) fait non seulement écho, comme l'indique l'éditeur, à *La vida pupilar de Salamanca* de Sebastián de Horozco mais renvoie directement à l'un des lieux communs de la littérature picaresque auriséculaire. À titre d'exemple citons la référence au « *cozínado* » dont l'étudiant indique « *que hos podeys en el lavar* » et qui n'est pas sans rappeler le « *caldo* » dans *El Buscón*, dont le narrateur nous dit qu'il est « *tan claro, que en comer una dellas peligrara Narciso más que en la fuente* ». F. de QUEVEDO, *La Vida del Buscón llamado Don Pablos*, D. Ynduráin et F. Lázaro Carreter (éd.), [1626], Madrid, Catedra, 1980, p. 116-117.

Maître et valet conviennent, dès lors, de rejoindre la ville qu'ils avaient abandonnée et de se rendre chez quelques fameux prêteurs et fripiers afin de revêtir des « *vestidos / que sean harto polidos* » (v. 640-641) et ainsi mener à bien leur malicieux projet.

1.2. De feintes amours aux accents picaresques

Après six cent cinquante-cinq premiers vers consacrés à la rencontre entre l'étudiant et le personnage originaire de Soria, l'action semble enfin démarrer, et les personnages prêts à se mettre en mouvement vers un objectif commun. Néanmoins, elle est immédiatement interrompue par l'arrivée d'un nouveau personnage. À la façon d'un récit picaresque, l'action suit un patron épisodique, constitué d'une série de rencontres qui retardent le déroulement de l'intrigue. Il s'agit d'abord de la rencontre, en chemin, avec Juancho dont le castillan rudimentaire et fautif trahit les origines biscayennes et font immédiatement de lui un personnage comique. Aussi, dans un nouvel élan de débordement générique, l'apparition de ce personnage témoigne-t-elle d'une tentative originale et réussie d'élargissement de l'éventail de personnages comiques qui peuplent le théâtre profane et urbain. Tel le berger rustre et benêt, dont il paraît une transposition réussie⁸⁵³, Juancho ne manque pas de revendiquer, dans son discours, saturé d'hyperboles, toute l'étendue de ses mérites et de sa gloire. Il se présente aux deux fripons tel un « *hidalgo más que a rey, / aunque dinero no tanto* » (v. 672-673). S'il se dit plus noble que le roi, la Castille ne semble pas lui réussir et ses mésaventures le font sombrer dans la désespérance. Prêt à se donner la mort, il sollicite l'aide des deux compères pour rédiger une missive à l'intention de ses parents. La tâche accomplie, Juancho les paie d'un réal que Soriano et l'étudiant projettent de dépenser sans tarder à la taverne.

La seconde rencontre est celle d'Antón, nouvel avatar du « *bovo* » (v. 788). Fils d'une tripière nommée Mencía⁸⁵⁴, il se dirige vers l'abattoir au rythme de l'entêtant refrain, « *¡Sangre para las morzillas / y tripas para quajar!* » (v. 785-786), qu'il entonne afin de ne pas oublier la tâche confiée par sa mère. Appâtés par la description du boudin que la mère du nigaud prépare, Soriano et l'étudiant prennent la route vers le commerce. Une fois sur place, ils décident de dérober un demi-jambon sans que mère et fils ne parviennent à les en arrêter.

Dans la première *jornada*, la mise en scène de la tentative de rapt de la dame, lieu commun de la littérature amoureuse semble dès lors ravalée à de menues filouteries ; la dame se voyant remplacée

⁸⁵³ Les commentaires sarcastiques de Soriano insistent notamment sur la folie du personnage (v. 750).

⁸⁵⁴ À propos de cette tripière nous renvoyons aux analyses du personnage-type caractéristique de la littérature picaresque menées par M. García Bermejo Giner. Parmi les caractéristiques qui la définissent dans la picaresque se trouvent, nous dit-il, les traits suivants : « *extrema vileza dado su oficio, conducta desaprensiva respecto a la calidad de sus vituallas y embutidos, talante inmoral y rjoso.* », M. GARCIA-BERMEJO GINER, « Un estudiante de Burbáguena en Salamanca », *op. cit.*, p. 296 Nous verrons plus loin que ce portrait de la tripière correspond en tout point à celui de Mencía.

par une cuisse de cochon et le *galán* métamorphosé en fripon et accompagné d'une version dégradée du valet de circonstance. Dans la seconde, après une ellipse qui déplace l'action dans l'univers féminin de la protagoniste Salamantina, l'étudiant semble pourtant revêtir les habits du jeune premier ainsi que le souligne le commentaire de Soriano⁸⁵⁵. Il jette alors son dévolu sur Salamantina qu'il voit passer dans la rue.

Mais avant cela, la deuxième *jornada* a d'abord abandonné les aventures masculines pour introduire le spectateur-lecteur dans l'espace féminin de Salamantina. Là encore, ce n'est ni la grandeur ni l'éminence de la *dama* que le dramaturge a voulu montrer. On accède à ce personnage par la petite porte, celle de la domesticité. En effet, la querelle entre le berger Beltrán et la servante Teresa opère, non seulement un déplacement spatial, mais encore un débordement générique. Si le conflit relève du topique des *comedias a fantasía* et si l'intertextualité avec les traditionnels récits grivois des *introitos* est évidente, on ne peut que relever l'écho aux violents échanges qui opposent Giliracho et Citeria, à la scène 3 du premier acte de la *Comedia Tesorina*⁸⁵⁶. Cette scène de Jaime de Huete révèle toute la violence de la protagoniste féminine. Ce décalage vis-à-vis du prototype de la *dama* conventionnelle de la littérature courtoise manifeste, dès lors, la singularité d'une pièce qui déborde le canon de la *comedia a fantasía*.

Ici, l'action se centre surtout sur les personnages secondaires. Le berger égrène un véritable chapelet d'insultes⁸⁵⁷ à l'endroit de la domestique qui refuse, de façon criante, de se laisser voler quelques baisers. La maîtresse, spectatrice, reste passive et échoue à mettre fin à la dispute qui se poursuit jusqu'à ce qu'elle ne menace les deux rivaux de quelques coups de bâton. Une fois de plus, cet avertissement évoque ceux assénés dans la *Comedia Tesorina* par la maîtresse Lucina. Dans la *Farsa*, c'est encore bien la servante qui se manifeste comme la principale destinataire des coups.

Après cette première caractérisation de la maîtresse, sur le pas de sa porte, Salamantina est alors saluée par l'étudiant qui se présente d'emblée sous les traits d'un *galán* controuvé :

ESTUDIANTE

Las manos de tu mercé

⁸⁵⁵ « ¡Señor mió! ¿Qué haremos? / Que ¡pardios, que vays polido! » (v. 1080-1081).

⁸⁵⁶ Pour un passage en revue des similitudes entre les deux pièces nous renvoyons à l'analyse de R. E. HOUSE, « Sources of Bartolome Palau's *Farsa Salamantina* », *Romanic Review*, IV, 1913, p. 311-322. Nous nous référons également à cette étude à propos des scènes de l'intrigue secondaire que développe la *Farsa* et qui, pour le critique, s'inscrivent dans la tradition dramatique du *paso* fondée par Lope de Rueda et dont B. Palau serait l'un des épigones.

⁸⁵⁷ Avant que le berger ne la qualifie de « *traydoraza escopetera* » (v. 1015), il crie depuis la rue, lorsqu'elle tarde à lui ouvrir : « *Acaba, que ya te lo atiesto, / beoda, hija de la puta, / y potrosa, / hideputa lagañosa; / ¡y cómo baxcas ligera! / Landre, putica golosa, / si no me hazéys dentera, / abre, di* » (v. 1002-1009). Lors de leur seconde rencontre, à la troisième *jornada*, les insultes proférées à l'endroit de Teresa fusent de nouveau : « *Queda en mala hora, potrosa, / despinfarrada vellaca, / descula pesebres, tiñosa, / pedorra, tetas de vaca. / ¡O morruda, / patiancha, den tarruda, / montón de suzios handrajos! / ¡O perraza nariguda, / coloricos de estropajos / de fregar!* » (v. 1310-1319). À titre de comparaison, rappelons les mots que Giliracho adresse à Citeria lorsqu'elle refuse de se laisser embrasser : « *Scopetera, / pardios, si buelbes afuera ... / [...] Guarda, doña carbonera, / no hos abite el requesson. / ¡Ve en mal ora. / doña golosa, traidora, / tiñosa, suzía, bellaca / sobacnda, cardadora, / pedorra, tetas de vaca; / nariguda, / tripera, carabaçuda, / ojegaços de cabrón, / patiancha, dentarruda, / quartachos de sopición!* » (*Comedia Tesorina* v. 589-603).

SALAMANTINA *beso mil vezes, señora.
Yo las de vuestra merced;
vaya, señor, en buen hora.*

ESTUDIANTE *Es morir
vos mandar me así despedir
de vista tan singular.*

(v. 1100-1106)

L'étudiant se conforme en tout point aux personnages d'amants éconduits de la littérature courtoise, dont il partage les codes, et entreprend de déclarer son amour à Salamantina. On retrouve ainsi les traditionnelles hyperboles du funeste amour du *galán* pour cette femme qui « *no quiere / mirar con süaves ojos / al que por ti, reyna, muere?* » (v. 1110-1112). En outre, il invoque notamment sa passion ancienne⁸⁵⁸ ainsi que ses visites régulières⁸⁵⁹ avant de reprendre et de subvertir, dans une longue réplique galante, tous les codes du genre⁸⁶⁰ : la rencontre visuelle comme l'origine de la passion et du tourment amoureux, la déclaration de la maladie d'amour et la perte de l'entendement, la reconnaissance de la perfection féminine, la volonté masculine de préserver la réputation de la dame, la sujétion à Cupidon.

ESTUDIANTE *Porque el día que te vi
te abraçó mi pensamiento,
de tal modo que perdí
todo el seso y sentimiento.
My biuir*

⁸⁵⁸ « *Con passiones a manajo / he andado / tanto tiempo eleuado, / procurando te hablar, / sino que he dissimulado, / señora, por no enojar / tu presencia.* » (v. 1113-1119).

⁸⁵⁹ « *Prometo te sin falencia / que yo passo por aquí / cada día, / porque no siento alegría / sino en ver tu hermosura.* » (v. 1122-1126).

⁸⁶⁰ On retrouve une seconde subversion de la déclaration de ces « *fingidos amores* », conformément à ce qu'annonçait l'ouverture de l'œuvre, au début de la troisième *jornada*, lors de la seconde rencontre entre le berger et la servante. Après une nouvelle querelle motivée par le refus de Teresa d'embrasser Beltrán, celui-ci se comporte en amant éconduit et se livre à un ambigu monologue amoureux dans lequel il semble possible de discerner l'intention éminemment parodique poursuivie par l'auteur. En effet, le monologue s'ouvre sur la plainte amoureuse : « *Para vos, mi matadora, / que sólo en veros me muelo, / harre acá; / y hombre caualgará.* » (1302-1305). On observe ici une nouvelle forme de dégradation de la figure du *galán*, incarnée cette fois par Beltrán. Le monologue, au sens quelque peu obscur, paraît prendre ensuite la forme d'une *sermocinatio*. Beltrán semble donner la parole à un locuteur fictif et feint de s'adresser à l'amant éconduit qu'il incarne et auquel il tente de porter secours et dont il veut apaiser les peines. On peut comprendre ainsi l'adresse au « *señor* » à qui il déclare : « *Ea, señor, caminar, / parece que estáys enojado, / no te tomes a llorar.* » (v. 1320-1322). Entre déformations comiques de prières et facéties scabreuses, il se livre, avant de reprendre son chemin, à une parodie d'examen médical des blessures dont il souffre, à la fois celles, physiques, infligées par Teresa, et celles du cœur :

BELTRAN *Muestra a do estás matado;
Está quedo,
y tentaremos con el dedo:
hinchadito lo tenéys.
Sossegad; diros he el credo,
mi alma, porque sanéys.
Corazón,
tened buena deuoción
y no curéys de menearos;
que lana traygo en el çurrón
y azeite para enxalmaros.*

(v. 1323-1333).

*o es amarte a ti y servir
 como a muy perfecta dama;
 no me he osado descubrir
 sólo por guardar tu fama,
 mas la pena
 que Cupido en mí ordena
 me tiene tan afligido
 que al fin, puesto en tu cadena,
 yo me he dado por vencido.
 Determiné
 descubrirte hora mi fe,
 aunque con atreimiento;
 pero, si en ello herré,
 fue la causa mi tormento.
 En conclusión,
 pues te ofresco el corazón
 para tu amor y servicio,
 ten de mí ya compasión
 y rescibe el sacrificio
 desde agora.*

(v. 1135-1159)

Face à cette déclaration des plus impromptues et fallacieuses, la *dama*, comme de coutume, semble suspecter une tromperie masculine :

*SALAMANTINA Juraré en mi consciencia
 que hasta oy nunca te vi.*

(v. 1120-1121)

*SALAMANTINA Esso es por burlería,
 o es specie de locura?*

(v. 1127-1128)

Les doutes exprimés quant à la sincérité de l'étudiant ont rarement été si fondés. Ici, par la complicité que le dramaturge a créée, dans la première *jornada*, en dévoilant au public les véritables intentions de l'étudiant, la *Farsa* semblerait presque nous montrer l'envers de ces pièces où la déclaration hyperbolique de l'amour n'est qu'un prétexte à une conquête amoureuse plus intéressée et dévoyée que vertueuse et sincère. Bartolomé Palau interroge la chasteté féminine dans un théâtre où la *dama* prétend être le parangon de cette vertu⁸⁶¹. Malgré son incrédulité toute légitime, Salamantina déclare sans grande retenue :

*SALAMANTINA Yo seré tu seruidora,
 pero no en tan fea parte.
 Vete, señor, en buen hora
 y no tengas más debate,*

⁸⁶¹ Dans le cas de Salamantina, elle sera décrite par le berger Beltran, sorte de garant de la morale, comme « *desvergonçada* » (v. 2214). Quant à elle, la servante Teresa apparaît, dans le propos du berger, comme « *vna bestia muy malina* » (v. 2216).

*sin detener;
y date más a conocer
para alcanzar esse intento
y no pienses algo hazer
sino es por casamiento,
ni avn esperes,
porque yo no sé quien eres
ni de donde has arribado :
por tanto, si tú quisieres,
dexa estar esse cuydado.
En conclusión,
vete sin más defensión,
tu voluntad satisfecha,
porque nuestra dilación
trabe ya harta sospecha.*

(v. 1160-1188)

Malgré les détours que prend Salamantina, il y a peu de place pour l'équivoque dans cette réplique. Si la discussion prend fin en raison des soupçons que pourraient susciter leurs échanges et l'arrivée prochaine de son père⁸⁶², la *dama* paraît véritablement s'offrir à cet amant impromptu, quoiqu'à quelques conditions près : celles d'une promesse de mariage une fois son identité et sa qualité dévoilées. Ainsi, si le *galán* que nous propose la *Farsa Salamantina* est ravalé au rang d'étudiant *pícaro*, la *dama* se présente, quant à elle, sous des traits bien éloignés de ceux de la femme vertueuse que la typologie dramatique suppose et que le discours du personnage revendique. Au contraire, à en croire les dires de Soriano qui valent didascalie interne, elle est une fenestrière⁸⁶³. En outre, Soriano mentionne l'« embrasement » féminin ainsi qu'un salut qui n'en finit pas, malgré la nécessité pourtant affirmée qu'il soit bref :

SORIANO *¡Por mi vida,
que creo que queda encendida!*
ESTUDIANTE *¡Voto a tal, como vn gran fuego!*
SORIANO *Hagamos la despedida,
que yo bolueré acá luego [...].*

(v. 1214-1218)

Aussi, outre la dimension éminemment comique que cette fin de scène implique, nous retrouvons, au moyen de l'hyperbole, un traitement tout à fait satirique du personnage de Salamantina. Par la suite, celle-ci ne manque pas de faire part à sa servante de la méfiance que suscite sa rencontre avec ce « *lisongero* » (v. 1232) et « *famfarrón / [que] hará algún entremés*⁸⁶⁴ » (v. 1235-

⁸⁶² « *Vete, señor, no aya mas, / porque sale mi señor.* » (v. 1195-1196).

⁸⁶³ Elle apparaît définitivement comme une « *mujer ventanera* » ainsi que le met en avant Soriano lorsqu'il relève que Salamantina « *Mirando esta toda via / de dentro de la ventana.* » (v. 1207-1208).

⁸⁶⁴ Pour cette réplique, nous suivons la retranscription de l'édition d'A. Morel Fatio.

1236). Elle souhaite pourtant en savoir davantage à son sujet et charge, pour ce faire, Teresa d'aller à la rencontre de son valet.

L'entrevue a lieu au cours de la troisième *jornada*, alors que Teresa interpelle Soriano. La rencontre semble venir à point nommé et, immédiatement métamorphosé en *galán* de fortune, il lui adresse un hommage auquel celle-ci se montre insensible :

[SORLANO] *Señora, hablar y servir
de rodillas, ¡Voto a Dios!*
TERESA *Esse modo de servir
no lo hagáys a mí vos,
que destoca.*
SORLANO *Lo que digo por la boca
por las obras haré cierto;
no penéys que hombre vos coca,
que me tenéys medio muerto.*
TERESA *¡Buen burlar!
Quite allá, dexse se estar.*

(v. 1385-1395)

Toute à l'accomplissement de la mission dont sa maîtresse l'a chargée, Teresa l'interroge sur l'identité de son maître. La duperie continue en suivant scrupuleusement l'ensemble des codes fixés par le théâtre *a fantasía* : dans une emphase comique il est présenté comme le fils de son père et de sa mère, de sang royal, si ce n'est impérial. Entre deux plaisanteries de Soriano, l'étudiant est décrit comme un riche descendant des Guzmán de Tolède. L'évocation de sa haute lignée, de ses nombreux biens, de la raison même de sa présence à Salamanque (« *Gastar, señora, vn cuento / y mirar si ballará / muger becha a su contento / y a su grado* » (v. 1441-1444) incitent alors Teresa à révéler les sentiments de sa maîtresse pour l'étudiant. Face à la conformité des sentiments, Teresa organise l'entrevue du valet et de la maîtresse et, face à un amant de plus en plus pressant⁸⁶⁵, se résout à accepter la possibilité d'une union. Entre résignation et pragmatisme, elle consent, bientôt, à embrasser Soriano dans une scène de baiser réduite à une dimension comique et bien éloignée de tout sentimentalisme :

SORLANO *Dame vn beso por mi amor.*
TERESA *Soy contenta, alímpiesse.*
SORLANO *Esso fue, ¡pardíós!, peor;
yo estáo limpio, haga se.*
TERESA *Ox, pico.*
SORLANO *Pese a tal, y ¿quién so yo
para que de mí vos burléys?*
TERESA *Y como, ¿soy puta yo
para que ansó me beséys?*
SORLANO *Quiçá sí.*

⁸⁶⁵ Il se pique aux épingles du corsage de Teresa qu'il finit par rompre (v. 1486-1493).

TERESA *¡Mira, qué cuerpo de mí!*
 No diga esas palabras.
 SORLANO *Otras muy más perfiladas*
 me ruegan, por Dios, a mí;
 mira, mira.
 TERESA *No se enoje, venga acá,*
 que no lo dixes por tanto.
 Esta merced me hará
 que no tome soleuanto,
 por mi amor.
 SORLANO *¿Por ser yo tu seruidor,*
 me buscas estos plazerres?
 TERESA *¡Sus! Abraça me, traydor;*
 Y haz de mí quanto quisieres

(v. 1540-1563)

Ainsi, l'action dramatique amoureuse qui relie l'étudiant et Salamantina se double d'un second duo, voué à permettre les amours de leur maîtres.

À la scène suivante, le « *bachiller triperero*⁸⁶⁶ » rend visite à la vieille tripière Mencía, nostalgique de sa gloire passée de fille publique⁸⁶⁷. Legs direct de la *Célestine*, cet épisode nous fait pénétrer les bas-fonds de la ville. Là encore, la *Farsa* s'inscrit dans une intertextualité évidente. Le *bachiller* entend profiter des services du fils de cette « *puta vieja* », Antón, pour qu'il l'assiste dans une « conjuration de la *langosta*⁸⁶⁸ » que l'intervention du simplet met en échec par ses sottises comiques. Le dramaturge mêle le comique farcesque de l'*entremés* à une saynète célestinesque qui en subvertit les codes. Le personnage de l'entremetteuse aux mille prouesses est, en effet, une femme âgée, sur le déclin, dupée par l'étudiant. À son tour, elle subit, comme les autres personnages, une métamorphose qui élargit le cadre, certes lâche, de la célestinesque, en exhibant une Célestine qui peine à se définir en tant que telle et, surtout, à le rester. Quoique presque imperceptible dans les premières scènes, son discours, énoncé sur le mode de la nostalgie et, dès lors, conjugué au passé⁸⁶⁹, l'associe, indéniablement, au modèle forgé par Fernando de Rojas.

Autre subversion, et non des moindres : celle de l'apparition d'un double masculin de cette Célestine. Le personnage du bachelier, semblable à bien des égards à la vieille « *comadre* », incarne

⁸⁶⁶ Le nom de ce personnage, « bachelier tripier », file la métaphore érotique de la bonne chère reprise notamment pour flatter le physique de Mencía et tenter de la séduire, malgré son âge avancé. Ainsi déclare-t-il : « *Madre el tocino vieja / haze la buena cocina* ». (v. 1630-1631).

⁸⁶⁷ Dans une longue réplique, elle évoque notamment son succès auprès des hommes aux dépens des autres femmes publiques de Salamanque : « *[MENCÍA] no me podéys vos creer, / más solía yo tener / más de treinta requebrados / que passauan / por mi puerta, traspassauan / sin parar noche ni día; / mil vezes acontecía / que vnos a otros se matauan / y con esto a mí me dauan / barta renta. / Mal año para Calueta / y para Antona de Lara. / No bizieran dellas cuenta, / si vna vez vieran mi cara / tan galana [...]* ». (v. 1634-1648).

⁸⁶⁸ « *Voy, comadre, a sancta Marta / a conjurar la langosta, / y mirad; / dezid que me ha de llenar / vna estola y camisas / y el bisopo y calderilla / y el libro de conjurar; / y, vezina, / dezilde que venga ayna, / que yo lo voy aguardando / por el camino rezando* ». (v. 1692-1702).

⁸⁶⁹ « *No burleys dessa manera, / que tiempo solía auer / que yo estaua / de modo que no amargana, / ni al humo menos sabía : / cada vno procuraua / gozar de mi galanía* ». (v. 1608-1614). Nous renvoyons également à la réplique des vers 1634-1648.

un « *copadre* », d'une grande originalité. Finalement, si cette scène est tout à fait séparée de l'intrigue principale de la pièce, elle permet, certes de façon artificielle, mais en toute cohérence vis-à-vis du propos général, d'intensifier la peinture d'une atmosphère de débauche et de dépravation morale qui caractérise la Salamanque que Palau nous donne à voir⁸⁷⁰.

En dépit de cette confluence des genres, l'ouverture de la quatrième *jornada* rejoint l'intrigue principale et fait apparaître la figure paternelle, Leandro, dans un rôle des plus conventionnels. Devant s'absenter, il prévient sa fille qu'il est de sa responsabilité de veiller à la conservation de son honneur :

[LEANDRO] *mira que tengas cuidado
de mirar por ti continuo,
por tal pacto
que no digan fuesse el gato
y estienden se los ratones,
pues sabéis que cada rato
saca el vulgo mil canciones.*

(v. 1792-1798)

Même si, à ses yeux, sa fille se caractérise par son « *viuir honesto/ [que] tiene al mundo muy contento / lo qual es gran joya y resto / para dote y casamiento* » (v. 1800-1803) il lui enjoit, face aux dangers des médisances de la « *la plazera gente* » (v. 1807), de rester « *siempre recogida* » (v. 1816).

D'une part, l'échange entre la fille et le père exhibe un aveuglement paternel. Alors que sa présence n'interdit en rien, comme nous l'avons vu, la dérive morale de cette-dernière, son inquiétude trahit toute l'impuissance du père et les illusions dont il se berce. D'autre part, le dialogue termine de désigner l'hypocrisie de Salamantina qui, lorsqu'elle interroge son père sur les raisons de ses inquiétudes⁸⁷¹, revendique une honorabilité qui est, nous l'avons vu, toute relative.

Nous retrouvons ensuite l'étudiant au côté de Soriano. La joie du premier devant ses avancées sentimentales est rapidement interrompue par l'intervention d'Antón qui entend se venger du vol commis, plus tôt, par les deux fripons. Dans ce moment qui ménage tension dramatique et intervention comique, se déploie une scène parallèle et croisée où se joignent Teresa et Salamantina d'une part, Soriano et l'étudiante, de l'autre.

SORIANO	<i>La moça veo salir, para acá trae el camino.</i>
ESTUDIANTE	<i>Procuradla de embayr, que esso es lo que conuino.</i>
TERESA	<i>Bien está. Soriano viene acá</i>

⁸⁷⁰ En cela l'onomastique de Salamantina invite à envisager les errements moraux du personnage dans une dimension allégorique.

⁸⁷¹ « *No se por que causa tiene, / padre señor, tal sospecha.* » (v. 1820-1821).

*y su señor juntamente.
 A mi dueña buscará,
 según creo ciertamente,
 sin dudar:
 yo la quiero yr auisar
 para que salga a la puerta.
 ESTUDIANTE Demos por aquí vna buelta,
 veamos do va a parar.
 SALAMANTINA ¿Dónde estaua?
 TERESA Señora, aquí passeaua.
 SORLANO ¡Ellas salen, boto a Christo!
 Es ella la que assomaua.
 SALAMANTINA ¡O mal grado, que me ha visto!
 ¡Peccadora !*

(v. 1935-1954)

Séparé par l'enceinte de la demeure féminine, l'étudiant réitère son hommage à la dame. Cette dernière y répond sans aucune retenue :

*ESTUDIANTE Beso tus manos, señora,
 como cierto seruidor.
 SALAMANTINA Yo las tuyas, mi señor,
 como esclaua y seruidora.*

(v. 1955-1958)

Les promesses de Salamantina adressées à son père semblent alors bien loin et, malgré la méfiance, toute rhétorique, dont elle fait part, la *dama* finit par accorder ses faveurs à l'étudiant :

*ESTUDIANTE No sé yo porqué razón
 tienes de mí tal sospecha.
 SALAMANTINA No aya más;
 esta merced me harás
 para mayor cumplimiento:
 que yo haré lo que querrás
 por vía de casamiento,
 y aya plazo.
 SORLANO Sus, sus, ella está en el lazo,
 dentro está en la ratonera.*

(v. 2002-2011)

Le plan de l'étudiant se déroule sans anicroches. Une fois la promesse de mariage formulée et la cupidité de chaque personnage réaffirmée⁸⁷², les amants s'embrassent et pénètrent dans la maison familiale, non sans que Soriano n'exprime quelques incertitudes :

⁸⁷² Ainsi Soriano évoque à nouveau le patrimoine de l'étudiant :

*SORLANO Señora, [yo] te confieso
 que tiene larga hacienda.
 SALAMANTINA Yo te creo.
 SORLANO Por vida de quanto veo,
 que es sin cuenta su riqueza.*

SORIANO *Boto a Dios, caçado hemos.
No te faltan malos bados:
los vestidos que traemos,
por Dios, que son alquilados;
más, ¿qué hará
en el punto que sabrá
vna tan gran trayción?*

(v. 2045-2051)

Après une courte ellipse les quatre protagonistes, munis d'un sac d'or, prennent la route ensemble. Cependant, découverts par le berger, dans une réécriture de la *Comedia Tesorina*⁸⁷³, ils doivent justifier leur pérégrination nocturne :

BELTRÁN *¿Adónde váys, Salamantina,
agora con el galán?*
TERESA *A casa de vna vezina;
calla ya, hermano Beltrán.*

(v. 2138-2141)

Face aux suspicions, l'étudiant et Soriano recourent à la violence et s'en prennent à Beltrán qui alerte la justice et les deux couples de prendre la fuite. L'*alguacil* tentant de déterminer l'identité des deux femmes aperçues, interroge le berger. Mais, face à une parole à laquelle il ne saurait accorder crédit, il décide de se rendre au domicile féminin pour vérifier la présence de ses occupantes. L'inspection est, de nouveau, l'occasion d'exhiber, non seulement l'hypocrisie des personnages féminins qui se jouent du berger,⁸⁷⁴ mais aussi une forme de défiance à l'égard d'un pouvoir judiciaire perpétuellement mis en échec⁸⁷⁵.

SALAMANTINA *Mas quiero yo su nobleza,
que bienes harto poseo.*

(v. 2027-2033).

⁸⁷³ En effet, la scène fait écho à la fuite de Lucina aux bras de Tesorina. Ils sont alors découverts par Giliracho à qui ils doivent alors justifier leur présence hors de la demeure familiale.

⁸⁷⁴ À la fin de la scène, lorsque le berger regagne le domicile, Teresa, satisfaite de la tournure prise par l'enquête de l'*alguacil*, envisage de céder aux avances de Beltrán :

BELTRÁN *Quieres que nos lo hagamos?*
TERESA *Quitate (alia malnado).*
BELTRÁN *Pardiobre, no lo dire
al señor, si qui(ër)es hazello.*
TERESA *Acaba, sus, éstrate,
que yo pensare sobrello.*

(v. 2291-2296).

⁸⁷⁵ En ce sens, le conflit entre Antón et l'*alguacil*, quelques scènes plus tôt, avait permis d'amorcer la mise en scène de l'impuissance de cette incarnation du pouvoir.

1.3. Dénouement et impunité

Finally, the last *jornada* unveils the curtains of the duplicity led by Soriano and the student, once the dot of Salamantina is recovered. But beyond the financial question, the dialogue of the two scoundrels tends to legitimize the superchery and questions the value of the matrimonial engagement :

ESTUDLANTE *Sí, a mi ver;
yo tomé la por muger
por palabras de hidalgo.*

SORLANO *Esso fue harto saber
para estar fuera de cargo,
toda vía;
pero yo saber querría
si éste ha sido casamiento.*

ESTUDLANTE *Faltando el consentimiento,
lo demás es burlería,
avunque es verdad
que en el foro judicial
tiene esta regla falencia,
que me harían casar
pero no quanto a consciencia.*

(v. 2306-2320)

En parallèle, Salamantina et Teresa cherchent une solution à leurs maux : à la fois l'accusation de malhonnêteté proférée par l'*alguacil* et la disparition de la dot. Mais une fois le père de retour, c'est bien Beltrán qui représente le plus grand danger pour l'honneur des femmes. Ainsi, celui-ci s'empresse de rapporter l'agitation de la veille. Face à la réaction outrée de Salamantina qui tente de l'en dissuader, Leandro décide de retrouver l'*alguacil* afin de démêler l'affaire. Les accusations contre Beltrán, les larmes de Salamantina et l'évocation du déshonneur que causerait l'enquête ne découragent pas Leandro. Finalement, lors de son échange avec l'*alguacil*, celui-ci se révèle, presque malgré lui, le meilleur complice des mensonges de Salamantina :

LEANDRO *Saber no sé qué embaxada
que este pastor me ha contado
de mi hija y mi criada.*

ALGUACIL *Quite, que es un albardado;
mal le dio.
¿Es lo que aconteció
anoche cabe su casa ?
[...]
La verdad de lo que passa,
sin querellas.
¿Y tú piensas que eran ellas?*

BELTRÁN *Sí, pardios, yo piénsolo:
o yo no supe conoscellas,
o el demonio me engañó.*

ALGUACIL *Mal miraste,
que de verdad te engañaste,*

*porque después lo he sabido.
Tú estarías adormido
y sin duda lo soñaste.*

BELTRAN *De razón.*
LEANDRO *Quita, vete, a zemilón,
al diablo tú con ellas.*

(v. 2517-2538)

L'*alguacil* dissipe alors tous les doutes qu'avaient pu susciter les paroles du berger. La figure de l'autorité judiciaire semble donc bel et bien mise à mal dans cette pièce⁸⁷⁶.

II. De l'écriture contrainte à l'expression personnelle : de l'hybridité des genres dans la *Comedia Pródiga*

Le débordement générique est particulièrement prégnant dans une autre œuvre tardive, la *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda. L'œuvre, dont l'édition sévillane conservée remonte à 1554 – quoique la rédaction puisse être antérieure –, soulève plusieurs interrogations quant à son

⁸⁷⁶ Cette mise à mal se poursuit à la dernière scène de la *Farsa*, lorsqu'il rend visite à la tripière Mencía pour lui reprocher la mauvaise qualité de ses boudins. L'altercation dévie de façon intéressante vers la question de l'identité de l'*alguacil* :

« ALGUACIL *Vieja honrrada,
auéys de ser bien criada,
no me hagáys enojar.*

MENCÍA *Juro por mí santiguada,
que no la auéys de llenar,
no, no!*

ALGUACIL *Miraréys quien sea yo.*

MENCÍA *Quien soys vos sino vn judío?*

ALGUACIL *Reniego de quien vos parió,
si no hago vn desuario; »*

(v. 2721-2730).

Finalemeht, cette dégradation de la figure est entérinée par l'arrivée d'Antón qui prend part au conflit en s'attaquant à l'*alguacil*. Les derniers mots de la pièce lui sont d'ailleurs réservés :

« ANTÓN *Pues, ¡Pardiós! Que llenaréys
buétagos para cenar
¡Juro a nos!
Dalde, dalde, madre, vos,
ansí; ansí ¡Pese al cielo!
Tomáuades hos con los dos,
don putazo, judibuelo,
¿queréys ver?
Madre, sus, a esconder;
quedito, no hagáys remor,
que nos vendrán a prender
los puercos del corregidor;
¡sus, andar!
Señores a reposar
con la bendición de Christo,
y si nos vienen a buscar,
dezid que no auéys nos visto.*

(v. 2774-2790).

inscription dans le corpus d'un théâtre profane et urbain. La référence à la parabole évangélique du fils prodigue, évoquée dès le titre et qui structure l'ensemble de l'action, inscrit d'abord l'œuvre dans le champ d'une dramaturgie religieuse où le théâtre se met au service d'un « *propósito aleccionador y edificante* » comme le rappelle M. Á. Pérez Priego⁸⁷⁷. Cet objectif est porté au frontispice de l'édition sévillane qui signale que cette œuvre « *compuesta y moralizada por Luis de Miranda [...] contiene [...] muchas sentencias y avisos muy necesarios para mancebos que van por el mundo, mostrando los engaños y burlas que están encubiertos en fingidos amigos, malas mujeres y traidores sirvientes* » (p. 287). Dans le même temps, cette indication inscrit également la pièce dans une évidente intertextualité célestinesque⁸⁷⁸ qui rend sa classification plus ardue que ne le laisse espérer l'annonce de l'argument.

La pièce revendique dès le titre un ancrage générique – la *comedia* – qui renvoie, tout du moins, dans la dramaturgie espagnole de l'époque, à un champ éminemment profane⁸⁷⁹. Sur le plan formel, le texte s'éloigne en partie de la formule dramatique forgée par Torres Naharro. Il ne s'ouvre pas sur un *introito*, mais présente un « *argumento* » en prose. L'organisation externe se structure en sept actes qui répartissent les 2732 vers qui composent la *Comedia*. Autant de coïncidences avec la *Tragicomedia* qui situent, une fois de plus, l'œuvre dans une veine célestinesque, dont Torres Naharro et le théâtre profane et urbain représentable sont les héritiers à certains égards. Néanmoins, dans cette pièce, l'influence célestinesque est tout à la fois thématique et formelle.

Dans le même temps, les coïncidences formelles avec le théâtre naharresque n'en sont pas moins fondamentales et structurantes. Ainsi, la présence d'un « *probemio* » introductif en guise de dédicace, le recours au vers et la localisation de la majeure partie de l'action dans un espace urbain, divulguent une référence naharresque évidente et justifient la classification de ce théâtre au cœur de la formule que nous étudions. La question de la représentabilité de l'œuvre, étant donné la longueur du texte et le passage rapide d'un espace à un autre, reste ouverte⁸⁸⁰.

⁸⁷⁷ M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, 1993, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁷⁸ Rappelons que le titre complet indique que la *Tragicomedia* « *contiene, demás de su agradable estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcabuetas* ».

⁸⁷⁹ Cette spécialisation du genre de la *comedia*, dans un sens large, est assez évidente au regard des titres conservés au cours du premier XVI^e siècle. La situation change pour le théâtre postérieur. L'étude du théâtre religieux de la collection du comte de Gondomar (1567-1626), éminent mécène et bibliophile espagnol, menée par Rosa Durá Celma dans sa thèse doctorale, montre cependant l'importance que prend la *comedia* comme genre religieux au cours du dernier tiers du XVI^e siècle. L'analyse de ces *comedias* religieuses donne à voir l'importance de ce corpus dans la configuration du genre des « *comedias de santos* » qui allait connaître un important succès au XVII^e siècle (R. DURA CELMA, *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, Thèse de doctorat soutenue en 2016 à l'Universitat de València). À titre de comparaison, notons que la périodisation de l'ouverture du genre de la comédie, du profane vers le sacré, ne vaut notamment pas pour la France où la gestation de la comédie religieuse est antérieure. En ce sens, Marie-Claire Gérard-Zai, à propos d'une des premières transpositions dramatiques de la parabole évangélique, celle de l'*Enfant Prodigue*, jouée et publiée au début de XVI^e siècle et attribuée par Lecce Giuseppe Macri à Jean Janot, soutient que celle-ci « marque la transition entre la Moralité traditionnelle et les débuts de la comédie religieuse » (M.-C. GERARD-ZAI, « L'Enfant prodigue, Moralité del sec. XVI », *Introduzione, testo critico, traduzione e note a cura di G. MACRI* », *Vox Romanica*, vol. 43, n° 1, 1984, p. 324).

⁸⁸⁰ En ce sens, pour Leandro Fernández de Moratín, la représentabilité de l'œuvre au moment de sa production ne semble pas mise en question. Il déclare ainsi « *La duración del suceso es indeterminada: el lugar de la escena varía continuamente*,

Mais la *Comedia Pródiga* occupe une place singulière et semble d'emblée se déployer dans un espace hybride où tombent et disparaissent les frontières génériques qui structurent la production dramatique du premier XVI^e siècle. La pièce se situe, en effet, dans une sorte d'entre-deux générique, relevant tout à la fois d'une dramaturgie profane et sacrée, et rend compte de la plasticité d'une formule dramatique à succès, à même de déborder les catégories traditionnelles⁸⁸¹.

Le paratexte poursuit la revendication d'une hybridité thématique, entre profane et urbain, qui façonne un horizon de lecture singulier. Ainsi, il est intéressant de relever la présentation que l'auteur nous livre dans le « *Prohemio* » que l'auteur adresse à Juan de Villalva.

Es la comedia compuesta, muy magnífico señor, de aquella parábola que trae San Lucas del hijo pródigo, discurrendo en ella por los engaños del mundo, dende que el hijo demanda al padre su parte hasta que se viene a perder poniendo antes y después algunas de las traiciones y burlas que andan ligadas son continas con los que se han de perder o del todo están perdidos, porque cada uno escarmentado en cabeza aiena, fácilmente venga al verdadero conocimiento de la variedad de los hombres, por su gobierno.
(« *Prohemio* », p. 289-290)

Ici, le dramaturge dévoile l'exégèse de l'épisode extrait de l'Évangile selon Luc, mais souligne, plus loin, le soin apporté à la vraisemblance de l'œuvre :

Donde, si por mi parte el proceder pareciere algo lasciv(i)o, V. M. no se maraville, porque para hablar verisimilmente en los casos contingibles la materia que es la parábola lo pide y me salva.

Ainsi, la *Comedia* mêle à la mise en scène de l'histoire sacrée un impératif de vraisemblance, déjà au cœur de la théorie dramatique de Torres Naharro⁸⁸². Cet impératif se manifeste, nous le verrons, par une actualisation du thème⁸⁸³ et justifie la représentation d'actions lascives. Nous verrons que

y no pudiera sin mucha violencia ponerse ahora en el teatro, pero en el tiempo en que esta pieza se compuso la imaginación de los espectadores todo lo suplía. » L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, « Orígenes del Teatro Español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega », *op. cit.*

⁸⁸¹ Le *Diálogo del Nacimiento* et son *Adición* rendent déjà compte de toute la malléabilité d'une formule dramatique, encore en germe au moment de sa rédaction, mais qui affiche nombre d'éléments, notamment formels, caractéristiques de la *comedia* naharresque. En outre, cette pièce s'inscrit dans la tradition de l'*Officium pastorum* mais son argument va au-delà de la mise en scène des *Évangiles*. Elle propose notamment des épisodes annexes éminemment comiques et irrévérencieux qui reposent notamment sur l'intervention de rustres bergers. Le *Diálogo*, dont la datation fait débat auprès des critiques, témoigne cependant de la porosité qui se donne à la fois entre les différents champs dramatiques et entre les circonstances supposées de leurs représentations.

⁸⁸² Les échos entre le *Prohemio* de Torres Naharro et le texte du dramaturge de Plasencia sont nombreux. Outre la question de la vraisemblance ou du *decoro*, le soin apporté à la langue est également un élément central du discours introductif de Luis de Miranda.

⁸⁸³ L'actualisation du sujet évangélique s'inscrit dans un courant européen plus large. En France, nous pouvons citer le cas l'*Enfant Prodigue*, attribué à Jean Janot et dont la rédaction remonterait à 1517. À propos de cette pièce, Charles Mazouer écrit notamment que « le sujet vient de l'Évangile, mais la matière est réorganisée en une progression dramatique calculée, dans des scènes pleines de saveur, faisant paraître des personnages dotés d'une réelle humanité et parfois d'une belle verdeur ; la leçon allégorique, introduite par le personnage de l'Acteur en commentaire après les épisodes, n'ôte rien au réalisme de la moralité. » (p. 352). Parmi les autres réécritures françaises, citons également la traduction française d'Antoine Tiron de l'*Acolastus, de filio prodigo comoedia*, de l'humaniste Willem Clæszoon van de Voldersgraft. Le traducteur justifie sa traduction dans un geste similaire à celui de Luis de Miranda : « pour le profit et instruction de la jeunesse studieuse ». À propos de cette traduction réalisée en 1564, Charles Mazouer indique qu'elle

celles-ci sont largement inspirées de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, mais que les sources sont également plus nombreuses. En ce sens, il s'agira d'interroger comment dans cette œuvre, l'actualisation de la figure du Fils prodigue, recourt, comme dans la *Farsa Salamantina* au personnage du *pícaro* et le reconfigure. Ainsi, nous montrerons que la *Célestine* irradie dans le champ du théâtre profane et urbain, au-delà de l'intrigue amoureuse. En outre, le dépassement de la formule de Torres Naharro qu'opère Luis de Miranda rend compte de la porosité des frontières dramatiques. Ainsi, avec cette œuvre, nous analyserons comment le genre s'engage dans le renouvellement de cette forme hybride, transcende la distinction entre sacré et profane et se nourrit des dramaturgies à la fois *a noticia* et *a fantasía*. Enfin, il conviendra de signaler comment dans cette pièce se mêlent les deux modèles comiques que théorise Torres Naharro dans son *Prohemio*. En somme, à travers cette pièce éminemment singulière, nous observerons la plasticité de ce genre, tant sur le plan formel que thématique, et interrogerons la façon dont il paraît à même d'accueillir une grande variété de discours et de thématiques.

Dans le même temps, il conviendra de questionner cette évolution du genre dans le contexte d'un resserrement idéologique et de contrôle progressif de la production dramatique. Cette pièce d'inspiration religieuse semble moins poursuivre un but satirique qu'édifiant. En outre, la subversion ne se manifeste pas véritablement comme le ressort principal de la pièce. En ce sens, la disparition de l'*introito* en est un témoignage criant. Par conséquent, l'écriture de Luis de Miranda paraît engager le genre vers ce qui semble à première vue une forme d'orthodoxie. Pour autant, dans quelle mesure l'auteur s'engage-t-il dans une régulation du genre ? La pièce se défait-elle vraiment des éléments les plus subversifs de l'écriture dramatique dans la continuité desquels elle entend s'inscrire ? Le fait qu'elle ne soit pas tombée sous le coup de la censure pourrait le suggérer. Néanmoins, les éléments subversifs et comiques, les deux étant liés, sont-ils totalement absents de la pièce ? L'auteur les a-t-il rendus plus acceptables ? Le recours à la référence plus qu'à l'explicite ne traduit-il pas une volonté de passer outre des phénomènes de censure qui se font jour au même moment ?

« reprend la parabole évangélique en poursuivant dans le sens où allait déjà la moralité de *L'Enfant prodigue* : réalisme et modernisation, introduction de personnages nouveaux. C'est l'histoire traditionnelle, comme dit le sous-titre de la pièce de 1564, "réduite et étendue en forme de comédie" ; la moralité se sert simplement du cadre et de l'étiquette nouvelle. » C. MAZOUER, « La moralité au XVI^e siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 58, n^o 2, 1996, p. 363. Nous renvoyons notamment au recensement non exhaustif des réécritures de la parabole de l'Enfant prodigue dans la production dramatique européenne des XVI^e et XVII^e siècle que présente Simone de Reyff (S. DE REYFF, « Entre commentaire biblique et prédication : les Homélie sur la Parabole de l'enfant prodigue », dans A. Talon (éd.) *Un autre catholicisme au temps des Réformes ? Claude d'Espence et la théologie humaniste à Paris au XVI^e siècle. Études originales, publications d'inédits, catalogue de ses éditions anciennes*, Brepols, Turnhout, 2010, p. 225).

2.1. Vers un fils prodigue *soldadesco*

La singularité de cette pièce tient d'abord à la configuration et à l'agencement de l'intrigue. En effet, à la façon des *comedias a noticia* et des œuvres de circonstances, la *Comedia Pródiga* ne saurait être attachée à un schéma actanciel transposable à d'autres pièces. Celui-ci est avant tout dicté par les impératifs de la source religieuse dont elle s'inspire.

Le premier *acto* suit le récit du départ de l'enfant prodigue en proposant toutefois une actualisation des motifs qui conduisent le jeune homme à récupérer auprès de son père le patrimoine qui lui revient et à abandonner le domicile familial. Celle-ci passe notamment par une véritable réécriture d'un des épisodes de la *Comedia Soldadesca*⁸⁸⁴. La pièce s'ouvre sur une scène de levée des troupes de l'armée impériale, similaire à celui qui se trouve au début de la deuxième *jornada* de la *Comedia* de Torres Naharro. Dans les deux cas, c'est un tambour qui annonce la levée :

ATAMBOR *Sepa qualquier que quisiere
salir de aquesta cibdad
como da su Magestad
sueldo y paga al que viniere;
al plático, si lo fuere,
le darán quatro ducados;
al bisoño, tres pagados
para quando a Dios pluguiere.
[...]*

PRÓDIGO *¿Al hidalgo qué le dan
porque resida en la guerra?*

ORISENTO *Cien mil de juro en su tierra
o házenle capitán;
demás desto a quantos van
contino dan los señores
o vuelven comendadores
de Sanctiago o San Juan*⁸⁸⁵.

(v. 1-24)

⁸⁸⁴ À la lumière des correspondances qui peuvent être établies avec cette pièce, il semble indispensable de réévaluer l'affirmation de Juan M. Corominas selon lequel « [...]no parece que ninguno de ellos [Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente y Torres Naharro] hubiese podido inspirar a Miranda » J. M. COROMINAS, « Sobre la Comedia Prodigia de Luis de Miranda », *Bulletin of the Comediantes*, vol. 30, n° 2, Bulletin of the Comediantes, 1978, p. 113.

⁸⁸⁵ Le début de la seconde *jornada* de la *Comedia Soldadesca* s'ouvre ainsi :

ATAMBOR *¡Sús, señores compañeros,
soldados de Papa Juan!
¿Quién querrá tomar dineros?
A Pozo Blanco se dan:
tres ducados
a los pláticos soldados
y diestros en renegar,
y a los bisoños hontados
dos y medio y el tragar.*

MENDOZA *Di, Atambor,
¿y no harán más honor
a los buenos que a los ruines?*

ATAMBOR *Ya os darán a vos, señor,*

Les deux personnages de joueur de tambours ne recrutent pas pour la même armée – dans le cas de la *Comedia Soldadesca*, il s’agit de l’armée du pape Jules II –, mais la stratégie d’enrôlement demeure semblable. C’est d’abord la solde proposée aux militaires en devenir qui attire l’attention du jeune Pródigo⁸⁸⁶. Deux soldats *pícaros* paraissent alors, Silván et Orisento, et se chargent de faire miroiter à Pródigo richesse, titres et honneurs. Déclamant une propagande opportuniste, ils évoquent ainsi la concession d’indulgence⁸⁸⁷, de privilèges et assurent à l’innocent Pródigo qu’il n’est d’armée plus sûre que celle de l’Empereur :

SILVÁN *Oye, señor, que cada año,
les conceden indulgencia
al tanto por excelencia,
tienen más mil privilegios
que no muere sino viejos
en su cama o de dolencia.
A pocos verás heridos
desto, señor, te aseguro
que más fuertes son que un muro
y otros son los combatidos.*

(v. 27-36)

Conformément au topique du dévouement de la noblesse pour les armes et la défense de l’Empire, Pródigo exprime sa loyauté à l’Empereur. Malgré ses craintes quant aux risques encourus sur le

catorce o quince carlines.

(v. 459-472, nous soulignons)

La référence aux différents types de soldats qui composent les troupes (« *pláticos* », « *bisoños* ») est la même que celle que cite le personnage chez Luis de Miranda. L’association entre les grades et les différentes soldes est quasi équivalente. L’interrogation du personnage de Mendoza quant à la rémunération des jeunes nobles et l’évocation d’un traitement différencié et plus avantageux.

⁸⁸⁶ C’est également l’un des principaux moteurs du recrutement dans la *Comedia Soldadesca*. Ainsi, rappelons que le personnage de Juan González déclare avoir rejoint l’armée pour subvenir aux besoins de sa famille. Il en va de même pour le personnage du religieux Liaño. Avant que celui-ci ne quitte le froc pour prendre la pique et ne rejoigne l’armée, il entre en scène en demandant l’aumône.

⁸⁸⁷ Dans la *Comedia Soldadesca*, lorsque le religieux Liaño se voit proposer de rejoindre l’armée et de jouer aux dés son habit ecclésiastique, le joueur de tambour évoque l’hypocrisie du frère :

ATAMBOR *Juguémoslos a tres dados,
aquí sobr’este atambor.*

FRAILE *Bien haría;
pero a vos no se daría
la culpa de tal pecado.*

ATAMBOR *Dejadvos de hipóquesía;
buscad, señor, un ducado.
¿Cómo, qué?
No vais vos contra la fe;
del resto, bien que pequéis,
luego yo os absolveré
cuantas veces vos querréis.*

(v. 636-647).

champ de bataille⁸⁸⁸, il se laisse convaincre de rejoindre la milice⁸⁸⁹ après avoir récupéré son pécule auprès de son père. Ainsi abusé par les deux soldats prêts à tout pour exploiter cette nouvelle recrue, voilà Pródigo devenu, à leurs yeux, « *bisoño / [...] do meter la mano* » (v. 67-68).

Dans la scène suivante, conformément à l'hypotexte, Pródigo, animé d'un désir de découvrir le monde, fait part de sa décision à son père. Ce dernier tente de l'en dissuader et le met en garde contre les dangers du monde⁸⁹⁰. La prudence et l'inquiétude du père n'y font rien ; Pródigo demeure déterminé à quitter sa terre et la demeure paternelle. Avant son départ, il reçoit de son père « *dos mil ducados [de oro]* » (v. 211), une lettre de change de « *tres mil y más* » (v. 213), la compagnie d'un fidèle valet, Felisero⁸⁹¹, et d'ultimes conseils :

[CADAM] *Y así mi bendición ayas,
que te acuerdes de quien eres
y que de malas mujeres
te guardes por donde vayas,
que solamente en las sayas
tienen ya, hijo, la honra,
pues en casos de desonra
por todo el mundo no cayas.
Dotra mala compañía
siempre procura guardarte
y de ninguno fiarte,
que todos tratan falsía.*

(v. 230-241)

Sur le plan dramatique, toutes les potentialités conflictuelles ne sont pas exploitées par le dramaturge. Néanmoins, les recommandations qui clôturent la scène annoncent le sort malheureux qui attend le jeune homme. Si le valet qui l'accompagne porte la modération au rang de vertu cardinale, Pródigo, immédiatement après avoir franchi le pas de la porte du domicile familial,

⁸⁸⁸ Face aux promesses de contreparties très avantageuses, Pródigo exprime naïvement à ces « *Amigos* » tout juste rencontrés, ses craintes : « [...] *si en la conciencia no se recibiese daño...* » (v. 25-26). L'interruption brutale de sa parole par Silván témoigne de la détermination du soldat à le faire rejoindre les rangs de l'armée au plus vite pour mieux tirer profit de lui.

⁸⁸⁹ « *Espera, que ser podría / que yo no quedasse acá, que dexar de ir por allá / es muy grande covardía* » (v. 41-44).

⁸⁹⁰ Notons comment s'associent ici la défense de l'Empire, le désir d'ailleurs et la confrontation aux dangers du monde.

⁸⁹¹ Il est l'archétype même du *semus fidelis*. Les conseils qu'il prodigue à son maître au début du deuxième acte en témoignent. Lorsqu'ils arrivent au lieu de la foire, Pródigo défend l'idée que « *el dinero no fue hecho / sino para lo gastar* » (v. 468-469), Felisero tente alors de faire entendre raison à son maître :

FELISERO *En cosas bien empleadas,
Así, señor, es verdad,
pero en eso es vanidad
y es llevar ruines pisadas;
que las personas honradas no deben traer tal vida
que es de hombres de seguida
las casas a cuchilladas.*

(v. 470-477).

abandonne la protection de son patrimoine⁸⁹². Il rejoint les deux truands Silván et Orisento qui décèlent rapidement en lui un moyen de remplir leurs poches. La malveillance dont ils font preuve échappe totalement à Pródigo, pour qui les soldats « *son muy hombres honrados* » (v. 273). Déjà, il témoigne d'une forme d'aveuglement face à la véritable nature des deux hommes et son comportement annonce ses mésaventures. Ainsi, alors que ceux-ci prévoient de « *dexalle en camisa / o que nada hazer pueda* » (v. 268-269), à leur contact, le protagoniste fait preuve d'une grande prodigalité en consentant, pour suivre la ruse que les deux soldats ont ourdie, de les vêtir « *de seda o paño fino* » (v. 313).

En antéposant à la rencontre les échanges malhonnêtes entre Orisento et Silván, le texte s'emploie à condamner l'aveuglement du personnage ainsi que la dilapidation de son capital au bénéfice des soldats. Les vices qui d'emblée caractérisent le personnage, l'imprudence, la négligence et les largesses, invitent à associer l'attitude de Pródigo aux malheureux *galanes* dont bien souvent le théâtre *a fantasía* tourne en ridicule. On retrouve, en effet, chez Pródigo la libéralité des malades d'amour qui récompensent, plus que de raison et bien souvent sans réel fondement, le service de leurs valets. Nouvelle recrue ridicule, le protagoniste ancre la *Comedia* au carrefour d'une double influence, *a noticia* et *a fantasía*. Mais la caractérisation va au-delà et lance le personnage dans la découverte des bas-fonds de la ville.

2.2. Tableau de la luxure des bas-fonds

La scène suivante se situe dans une auberge – espace rarement représenté dans le théâtre profane et urbain représentable⁸⁹³. Silván, habitué des lieux, annonce la venue d'un capitaine – Pródigo – et commande au tenancier, sur les deniers de Pródigo, de quoi faire débauche de la table⁸⁹⁴ et du lit. Outre un bon vin accompagnant le repas, il demande une chambre et, avec une pudeur toute feinte⁸⁹⁵, quelque fille de joie, de préférence sans mari, pour leur tenir compagnie. Le portrait d'un Pródigo débauché et inconséquent se fait plus net lorsqu'il se joint à la table. Il consomme et boit alors sans modération et s'adonne aux plaisirs de la chair avec la prostituée Sirguera. Lorsque le tenancier lui indique le prix du repas par convive, il déclare « *Muy bien está, paga abí / y dale más lo que vieres* » (v. 378-379). Sa réaction est, de nouveau, celle d'une libéralité telle

⁸⁹² « PRÓDIGO Toma, guarda esos dineros / y sábelos repartir, / qu'el gastar para vivir / ha de ser con mucho tiento, / que los dineros y el viento / todo es uno en residir. » (v. 248-253).

⁸⁹³ Sur la représentation dramatique de l'espace de la *venta* dans le théâtre postérieur nous renvoyons à R. González Cañal, «La venta como espacio dramático en el teatro español del siglo xviii», *Criticón*, n°139, 2020 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/criticon.16656> ; consulté le 21 décembre 2021).

⁸⁹⁴ La table que rejoint Pródigo sera composée selon le dialogue de « *vino añejo* » (v. 352), mais aussi d'un chapon, de « *pípote/ de azeitunas sevillanas* » (v. 369-370) d'une valeur de « *seis ducados* » (v. 376).

⁸⁹⁵ À la question retenue que pose Silván à l'aubergiste, « *Otra cosa más pregunto, / ¿ternemos...? ya me entendéis.* », celui-ci répond, sans détour : « *Y tal la ballaréis / donzella, según barrunto* » (v. 330-333).

qu'elle paraît presque étonner Silván ainsi que le révèle l'usage de l'aposiopèse dans sa remarque : « *Mas como gasta sin tieno...* » (v. 397). En somme, la pièce met clairement en scène une réflexion axiologique autour de la notion aristotélicienne de médiété et donne à voir ce que le récit évangélique ne fait que suggérer. Au côté des deux *pícaros* Silván et Orisento, Pródigo s'engage bel et bien sur un chemin de perdition morale et économique.

Le premier acte représente ainsi avec éclat le progressif dévoiement du protagoniste. Dans cette entreprise, malgré les avertissements de Felisero qui lui rappelle les sages paroles de son père⁸⁹⁶, Pródigo trouve le soutien malintentionné des deux soldats. À ceux-ci s'associe Sirguera qui, au début du deuxième acte, reçoit de Pródigo son chapeau et mène les quatre hommes à une *feria* où Pródigo pourra dilapider ses biens sans compter. Là, Pródigo alterne entre prodigalité et luxure. Il dépense à l'excès, s'offre toute la marchandise d'un joaillier qu'il répartit entre ses compagnons. En outre, pour mieux les contenter avant de prendre congé et de « *reposar* » au côté de Sirguera, il distribue encore son argent à Silván et Orisento qu'il engage à acheter à leur gré⁸⁹⁷.

Ainsi, la plasticité du genre apparaît tout particulièrement en ce deuxième acte. La scène d'ouverture, dans la *Venta* où s'était déroulée la fin de l'acte précédent, marque une continuité spatiale. La rupture repose sur une courte ellipse temporelle (après le départ de Pródigo et de ses compagnons), et met en scène les réprimandes que le tenancier adresse à l'une de ses « *moças* ». Il est alors interrompu par l'arrivée d'Oliveña à la recherche de Sirguera, partie au bras de Pródigo. La scène introduit une intrigue secondaire qui se noue autour de la relation – sans doute tout aussi amoureuse qu'intéressée⁸⁹⁸ – entre Oliveña (imitation du personnage de Centurio de la *Traçicomedia*) et Sirguera, et la menace proférée contre Pródigo⁸⁹⁹. L'action est en tout point célestinesque.

Avant de nous intéresser à la mise en place de cet élément déclencheur d'un nouveau nœud dramatique, portons d'abord notre attention sur l'interaction initiale entre le *ventero* et la *moça*. Elle permet d'abord situer l'action dans l'auberge et de donner libre cours à la caractérisation d'Oliveña

⁸⁹⁶ « *¿Acuerda tu fantasía/ qué te dixo en la partida/ tu padre, a la despedida, / de la mala compañía ?* » (v. 478-481).

⁸⁹⁷ « *Oyes, dales más moneda : / feriaréis lo que mandades, / y miradme si ballardes, / alguna saya de seda.* » (v. 510-513). Orisento et Silván se réjouissent dans la scène suivante de l'argent reçu. Ils prévoient de se procurer vêtement et chevaux « *que bien nos verná a valer / quando todo falleciesse.* » (v. 552-553), mais se décident finalement, dans une cupidité débordante, de les obtenir, non pas grâce à l'argent acquis, mais en se les faisant offrir par Pródigo, dans la scène VI. Cependant, la chance ne se révèle pas être de leur côté : ils égarent les bijoux que dérobent les deux prostituées, Grimana et Alfesina, dont Silván et Orisento s'offrent la compagnie (scènes V et VIII) avant, finalement, de se partager le butin (scène IX).

⁸⁹⁸ Il est probable qu'Oliveña soit, au-delà de l'amant, le proxénète de Sirguera.

⁸⁹⁹ Tel un « *fanfarrón rufianesco* », il menace : « *No se escusa mi braveza, / que a todos hago pedaços / o les corto los dos braços, / y a la puta la cabeça, / que ne los yerro la simpleza/ no debe escusar castigo. / ¡Oh la mi espada, a ti digo, / que ésta es propia fortaleza!* » (v. 422-429). Plus loin, se vantant de ses prouesses au combat, il interroge « *¿Y piensas que ay en España/ quien no escrive de mi saña, / parte en verso, parte en prosa?* » (v. 655-657).

comme figure antagoniste. Cette scène, en outre, s'ancre dans la veine des tableaux de mœurs qu'offrent les *comedias a noticia*. Car au-delà des conflits traditionnels entre maître et servante, qui caractérisent les relations de servitude dans les *comedias a fantasía*, l'épisode, quoique de façon très concise et condensée, paraît une transposition de l'ouverture de la *Comedia Tinellaria*. Dans les deux pièces, les scènes n'ont pas d'intérêt dramatique direct dans la configuration ou l'avancement de l'intrigue principale et l'enjeu de la dispute, n'est pas, comme dans les *comedias a fantasía*, de faire rire⁹⁰⁰. Au contraire, elle produit une sorte d'« effet de réel » et donne à voir une scène quotidienne, de la même façon que Torres Naharro rend compte des coulisses d'une arrière-cuisine. Par là, nous voyons brossé un tableau de mœurs qui ancre l'action dans un cadre éminemment vraisemblable et familial.

En somme, dans cette *Comedia* à la croisée des influences, l'intrigue abandonne l'hypotexte biblique et rejoint un nœud dramatique hérité de la *Célestine* en même temps que nombre d'éléments mobilisés sont, pour une bonne part, issus de la *comedia a noticia*. Dans cette hybridation du genre, s'exprime, de surcroît, une forme de digression dramatique qui illustre cet art de l'écart caractéristique du théâtre profane et urbain, dans ses modalités diverses, et participe de l'intérêt primordial accordé à la notion de *decoro*. Ainsi, même dans un exemple dramatique de transcendance des frontières génériques, l'écart, pris dans une construction intertextuelle, apparaît véritablement comme un principe fondateur de l'écriture de ce théâtre.

2.3. Du tableau de mœurs à la critique militaire

La poursuite de Sirguera apparaît comme une sorte de fil conducteur secondaire structurant l'action du deuxième acte. En plein ébat avec Pródigo, la *moça* est découverte par ses deux consœurs, Grimana et Alfesina qui ne tardent pas à faire part de l'information à Olivença (scène VII) et organisent sa rencontre avec Silván et Orisento. Partageant des intérêts et un passé commun (leur amitié remonte à d'anciennes campagnes militaires communes contre les Turcs), les trois hommes décident de s'unir contre Pródigo.

Les soldats évoquent les expéditions de l'armée impériale des années 1530 contre les Turcs : les conquêtes de Tunis (conquise en 1535) et de la Hongrie (1532). Comme le rappelle M. Á. Pérez Priego en citant le prologue de l'édition de la *Tragedia llamada Josefina* de Manuel Cañete : « *Para que alusiones de esta clase sean comprendidas y produzcan efecto en el teatro, es menester que el suceso a que se refieren*

⁹⁰⁰ Dans les *comedias a fantasía*, le rire ou la caractérisation d'un personnage principal sont les principaux enjeux de ces scènes secondaires. Nous l'avons vu avec les scènes de confrontation entre maîtresse et valet. Nous renvoyons notamment à l'exemple de la *Comedia Tesorina* : les relations entre Citeria et Lucina, au-delà du motif comique, permettent déjà de mettre en avant la discordance entre la protagoniste féminine et le rang auquel elle appartient. De même, les relations entre l'esclave Margarita et le père de la *dama* suivent le même schéma. Ici, l'enjeu et le traitement du conflit sont différents.

*esté aún muy fresco en la memoria de todos*⁹⁰¹ ». L'évocation des états de service des personnages ancre, de nouveau, l'intrigue dans une éloquente actualité pour le spectateur contemporain et ouvre la voie à l'expression d'un discours distancé à l'égard des campagnes militaires et de la condition de soldat :

OLIVENÇA *Reniego de la Turquía
y de su poder y tierra,
porque no haze tal guerra
que nos hundamos un día,
que Dios nos ayudaría
en virtud de nuestro rey
como vimos por su ley
que nos ayudó en Ungría.
Y no ya por mi peccado
que por sueldo me faltar
ando así por no hurtar
desta suerte avergonçado,
barto más aperreado
que en el campo estaba cierto
y temiendo más ser muerto
a lo menos açotado.*

(v. 750-765)

Silván livre une critique acerbe des conquêtes ultramarines et, par extension, de toute la politique impériale. Ainsi, à l'expression éminemment personnelle se mêle un jugement pleinement politique, dont la fonction et la portée dépassent l'ambition d'un effet de réel, tel que le conceptualise R. Barthes. La puissance critique du propos est cependant nuancée voire occultée par le statut marginal de celui qui le profère. En outre, le discours dévoile, en creux, toute la désillusion d'une expérience militaire qui justifie le comportement actuel de ce personnage :

[SILVÁN] *Las Indias quieren tener
como lo propio so llave,
que en puerto ni en mar ni en nave
ya no es posible caber.
De fuera del natural
hazzen al hombre salir,
solamente por vivir
y pasar por este mal.
Veníos aquí cada qual
puestos en cosas que cierto
yo pensara de ser muerto
si creyera hacer tal.
Tú por estas mancebías
y nosotros salteando
a quantos vamos topando
con engaños y falsías.*

⁹⁰¹ M. Á. PEREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, 1993, *op. cit.*, n. 20, p. 313.

Dans le premier acte, il exprimait déjà une forme d'amertume quant au déracinement (« *Cierto esso es más temprano / que las Indias ni la guerra / que cada qual en su tierra / al cabo bive más sano.* » v. 69-72). Elle réapparaît ici avec d'autant plus de force, au contact de ce compagnon d'arme et d'infortune dont les retrouvailles provoquent une grande émotion⁹⁰². La conception déterministe qui se dévoile – l'explication du comportement actuel par les désastres de la guerre – n'est pas sans rappeler les discours critiques et satiriques des *comedias Soldadesca* et *Tinellaria*. Dans celles-ci, la débauche des plus humbles se présente un rapport de quasi-nécessité, dépendant du contact des puissants.

Néanmoins à la différence du repentir auquel est voué l'Enfant prodigue, l'expérience du péché, chez Silván et Orisento, mène à des conséquences toutes autres. Ils conçoivent, en effet, un malicieux stratagème pour qu'Olivença récupère sa femme et terminer de tirer profit de Pródigo. Conformément à leur plan, les trois *pícaros* laissent Pródigo blessé avant qu'il ne soit recueilli par l'emblématique figure de la « Madre »⁹⁰³.

2.4. Exemplarité et contrexemplarité : récapitulation, digression et désillusion du valet

Ainsi, l'attaque de Pródigo clôt le second acte et laisse la tension dramatique à son comble. Le suivant poursuit l'exploration des marges de la ville et place l'action au cœur du bordel où est pris en charge le protagoniste pour être soigné. Il s'ouvre sur un rappel des faits, assuré par Grimana répondant aux interrogations de l'*alguacil* venu inspecter le trouble à l'ordre public (« *¿Qué bozer han sido aquestas ?* » interroge-t-il, v. 871). Le bref récit de Grimana ménage, de nouveau la tension dramatique et introduit « *un elemento demorador y de intercitumbre que conduce [...] al punto culminante. [...] La recapitulación insiste en los sucesos, los intensifica y los reincorpora a la acción*⁹⁰⁴. C'est ici une façon originale de recourir à la technique de la « *recapitulación auténtica* ». J. Lihani en justifie l'intérêt pour « *agitar la memoria del auditorio, y de tal modo unificar lo que, de otra manera, podría resultar en incongruencias de una historia complicada.*⁹⁰⁵ » Au service de la transition entre les deux actes et les deux espaces, la technique

⁹⁰² Nous nous référons ici à la marque d'amitié que traduit l'expression exclamative « *Oh mi señor* » que tous deux emploient au début de la scène, au moment de l'anagnorisis.

⁹⁰³ Il s'agit ici de la « *madre de la mancebía* » c'est-à-dire la maîtresse d'une maison de tolérance. Le lieu est règlementé par les autorités et il est le seul où peut s'exercer en toute légalité la prostitution. À propos du lexique de la prostitution nous renvoyons à J. L. ALONSO HERNANDEZ, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanque, Universidad de Salamanca, 1976. Pour son étude spécialisée dans des œuvres contemporaines de ce théâtre, voir F.-X. GUERRY, « *En una cámara apartada, que nadie nos vea* » : L'érotisme dans le cycle célestinesque, Thèse de doctorat soutenue en 2020 à Sorbonne Université ; P. BOTTA, « El léxico del marginalismo en "La Lozana andaluza" », *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, n° 1, juin 2018, p. 247-261 pour la *Lozana Andaluza*.

⁹⁰⁴ J. LIHANI, « La técnica de recapitulación auténtica en el teatro del siglo XVI », dans *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, p. 304.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 306.

revêt, dans la *Comedia Pródiga*, des modalités analogues à celles de la *Comedia Himenea*, héritée de *La Célestine*. Le rappel des faits contribue, ainsi, à maintenir la tension dramatique à un niveau élevé tout en développant la caractérisation morale des nouveaux personnages du lupanar mis en accusation par l'*alguacil*⁹⁰⁶. Mais l'originalité de Luis de Miranda tient surtout de l'étirement de la récapitulation aux trois premières scènes, au détriment de l'action.

Au moyen de l'intervention de l'*alguacil*, la première récapitulation exploite un motif judiciaire et politique et rend ostensibles les errements d'un Pródigo qui fraye avec les habituées de la *mancebía*. La seconde a lieu lorsqu'apparaît Felisero, en quête de son maître. Les informations révélées au moment de la rencontre du valet et d'Alfesina, prostituée et témoin des faits, poursuivent la critique morale mais, cette fois, en soulignant l'exemplarité du fidèle valet, sincèrement inquiet de l'état de Pródigo⁹⁰⁷. En chemin vers la prison, il exprime son tourment et sa loyauté envers son maître :

FELISERO *¡Oh mal venido a desora!
No sé, triste, por do vaya,
qu'el corazón me desmaya:
muera yo, mezquino, agora.
Cuita de mí, ¿qué cuenta
de mi señor yo daré,
adónde le buscaré
que al doble su mal no sienta?
¡Oh, cuánta y terrible afrenta
que deve aver recibido
el noble, rico y sentido,
que l'es todo más tormenta!*
(v. 954-965)

Dans cet émouvant soliloque, se dévoile un discours d'une grande sincérité, qui condamne les escrocs de Pródigo et manifeste une radicale désillusion :

FELISERO *¡Oh más que ingratos villanos,
Judas cada qual por sí!
¿Por qué tratastes así
al que hos tuvo por hermanos?
¡Oh los hombres, cuán livianos
son todos los que pensamos,
que ay verdad, en quien fiamos,
si fuese de nuestras manos!*

⁹⁰⁶ Les accusations que profère l'*alguacil* à l'endroit des membres du lupanar et le conflit avec la *madre* semblent tenir du lieu commun. On peut notamment rapprocher les rapports conflictuels de ces deux personnages tels qu'ils sont exposés dans la deuxième scène de ceux présentés dans la *Farsa Salamantina* avec le personnage de Mencía. À la suite de l'interrogatoire, la *Madre* et Grimana sont arrêtées, malgré les protestations du convalescent Pródigo qui, dans une nouvelle déclinaison de son aveuglement, clame l'innocence dans la rixe de cette « gente [...] honrada » (v. 917).

⁹⁰⁷ Felisero fait office de guide moral et spirituel et incarne la sagesse, la clairvoyance et la modération. Il déclare, après avoir reçu les nouvelles de son maître : « *Como passa lo esperaba, / en mal punto acá salimos / pero tal principio dimos / que otro fin no le aguardava.* » (v. 942-945).

(v. 966-973)

En ce qu'il accuse les escrocs et les trompeurs, le propos désabusé révèle un nouveau jeu intertextuel qui n'est pas sans rappeler les discours des personnages de la *Comedia Trofea*. En outre, si son discours prend une valeur générale, il ne pardonne pas pour autant à Pródigo ses égarements (« *Que si ansina lo hiziera/ mi señor con discreción, / ningún traidor ni ladrón / en su casa se metiera* » (v. 1006-1009). Lorsqu'il retrouve son maître, mis aux fers, il le sermonne, malgré son émotion :

FELISERO	¿ Tienes grillos ?
PRÓDIGO	En los pies.
FELISERO	¡Oh caso jamás oído! Ves, señor, que como vemos tracta el mundo al más prudente, que su lazo no se siente hasta que de ojos caemos.

(v. 1028-1033)

La désillusion de Felisero ne cesse que croître dans les actes suivants, jusqu'à culminer au cinquième, après que le personnage a, par désespoir, abandonné son maître, sourd à chacun de ses avertissements⁹⁰⁸. Mais avant cela, l'épisode de la prison enrichit la peinture des vices de la société, qui contaminent jusqu'à la justice civile⁹⁰⁹. Ce n'est, en effet, qu'en échange du soudoiment du cupide *alguacil* que le maître retrouve la liberté⁹¹⁰. Dans cette réécriture qui, à bien des égards, confine au palimpseste, nous reviendrons sur la place singulière accordée à ce personnage et à sa désillusion.

2.5. Pródigo, nouveau fou d'amour dévoyé

Hors de la prison, Pródigo, même une fois sa fortune entièrement dilapidée, ne laisse de s'adonner aux vices. Son action rejoint désormais la tradition des *comedia a fantasía*. Le protagoniste, pris d'une passion nouvelle pour une femme aperçue depuis la fenêtre de la prison, ajoute au tableau de sa démesure, les caractéristiques du fou d'amour⁹¹¹.

⁹⁰⁸ Dans son émouvant monologue, au début du cinquième acte, le personnage fait état de son tiraillement entre la fidélité qu'il devait à son maître et le constat de son échec. En ce sens, il renonce à retrouver le père de Pródigo : « *¿Qué nuevas podrá contar/ a todos de mi señor, siendo triste el servidor/ que su padre le fue a dar?* » (v. 1730-1733). En outre, il se résout, dès lors, à abandonner la servitude puisque « *ya no ay que creer/ ni que fiaren señores, / que todos son robadores/ del sudor y padecer.* » (v. 1738-1741) et décide de se faire ermite.

⁹⁰⁹ A la différence de la justice divine (v. 1070).

⁹¹⁰ Felisero, sur les ordres de Pródigo, achète auprès de l'*alguacil*, la liberté du maître et deux femmes de la *mancebía* qui se chargeront de le soigner. La cupidité n'est pas seulement incarnée par la figure de l'*alguacil* mais elle est aussi celle de l'*alcaide*, et des *moços* qui l'accompagnent et reçoivent une somme importante d'argent comme l'*alguacil* le réclame (« *Contentad al carcelero/ y a los moços como a mi.* » (v. 1150-1151).

⁹¹¹ Le fait qu'il soit *hidalgo*, comme ne manque pas de le rappeler Felisero à l'*alguacil* (v. 1051) pouvait d'ailleurs laisser supposer pareille caractérisation.

PRÓDIGO

*Aun estando encarcelado,
Amor me vino a prender
porque libre mi poder
no lo fuese de cuidado.
[...]Ob, si alguien por agua aquí
de aquel palacio saliese
que por dicha me dixesse
qué ángel es el que vi?
Bastar me debiera a mí
tener el cuerpo en prisión
sin que el triste corazón
sin culpa lo fuera allí.*

(v. 1190-1201)

Dans son soliloque, il commente alors l'apparition de Florina, la *criada* de la belle inconnue. À court d'argent, mais fermement déterminé à connaître l'identité de la *dama*, il décide, à cette fin, d'offrir sa bague à la servante, convaincu « *que pocos negocian oy sin dádivas prevenir* » (v. 1212-1213). Son statut d'amant sans le sou ne modère en rien sa prodigalité. Il promet, de surcroît, « *una saya* ». Cette scène et la cupidité de Florina sont, encore, l'illustration d'une corruption généralisée que Felisero condamne.

Le procédé cumulatif à l'œuvre dans la *Comedia* offre une nouvelle déclinaison de l'aveuglement et de la perte de Pródigo. Le traitement critique de l'énamouré passe par la mise en scène de l'empressement de Pródigo à rencontrer la *dama* et de la surdité aux avertissements de Felisero :

FELISERO

*Mi señor, muy mal nos va,
otros duelos más ternemos.*

PRÓDIGO

¿Qué dizes ?

FELISERO

Que nos perdemos.

PRÓDIGO

Calla necio, vaite allá.

(v. 1290-1295)

Inconséquent, quoique conscient de la clairvoyance des avertissements de Felisero⁹¹², Pródigo demeure obstiné. Lorsque le valet lui conseille de se montrer moins dépensier et de quitter cette ville, pareille à une nouvelle Babylone, Pródigo préfère entonner une chanson en l'honneur de sa bien-aimée. S'il avait envisagé de prendre les armes, le voilà désormais accompagné de sa viole, en totale concordance avec les traits du fou d'amour. La caractérisation a, cependant, un sens singulier dans ce contexte et le titre de son chant, « *Justa fue mi perdición*⁹¹³ » trahit une terrible ironie.

⁹¹² Pródigo prend par exemple acte du vol commis par les soldats mais n'en tire aucune conséquence : « PRÓDIGO *Ellos al fin me burlaron. / Vayan con Dios, que algún día / quizá pesarles podría / y pagar lo que hurtaron. / Por los quales cavalleros / perderán otros posada, / que es una burla burlada / confiar destos parteros.* » (v. 1306-1313)

⁹¹³ M. Á. Pérez Priego précise à propos de cette chanson qu'elle apparaît dans le *Cancionero General* de 1511. Voici le texte complet de la chanson que l'éditeur reproduit : « *Justa fue mi perdición, / de mis males soy contento, / no se spera galardón, / pues vuestro merecimiento / satisfizo mi pasión. / Es victoria conocida / quien de vos queda vencido, / qu'en perder por vos la vida*

Le recours à la thématique amoureuse sert, là encore, la sévère condamnation morale et satirique des excès de Pródigo⁹¹⁴.

2.6. Échecs et abandons

Le quatrième acte introduit le personnage de la *dama*, Alcanda, au côté de la servante. Celle-ci confesse alors son rôle d'entremetteuse et révèle la nature des sentiments de Pródigo. La scène prend rapidement un tour conflictuel et Alcanda, loin de s'émouvoir de la passion du *galán*, reproche à Florinda son attitude : « *Mira si soy yo ramera / d'estaños y forasteros / o si me faltan dineros / para que precie a qualquiera* » (v. 1434-1437).

L'échec de Florinda consommé, le recours à une « *vieja* » s'avère nécessaire pour parvenir à la rencontre des amants. Pródigo part alors à la rencontre de la *vecina*, Briana, également « *madre de la mancebía*. La rencontre se fait en petit comité : Briana, rompue à l'exercice de jauger le caractère des hommes qui viennent chercher secours auprès d'elle, demande à Pródigo de congédier son valet qui ne cache point ses réticences. Il n'en faut pas davantage pour que Felisero, désabusé par ses nombreuses mésaventures au côté de Pródigo, renonce : « *Yo le doy mi bendición, / que no quiero más ruido; / y triste de aquel perdido / que vive tan descuidado / que a (s)í mismo trae engañado / de sus manos y vendido*. » (v. 1624-1629). La rencontre avec Briana représente pour Felisero un ultime revers, qui le résoud à prendre congé de son maître, sous ses insultes :

PRÓDIGO	<i>¡Oh villano, hi de puta! que tal tengo yo de oír! Huelgo yo de la servir y vos no, de cavallero; andá para majadero.</i>
BRIANA	<i>Déxale, señor, decir. No le consientas perder.</i>
PRÓDIGO	<i>Váyase para villano, que siempre me iba a la mano</i>

/ es ganado lo perdido. / Pues lo consiente razón, / consiento mi perdimiento / sin esperar galardón, / pues vuestro merecimiento / satisfizo mi pasión. » Nous citons à partir de M. Á. PEREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, op. cit., n. 30, p. 330

⁹¹⁴ Pensons également aux commentaires de Felisero face à la désespération de Pródigo lorsqu'il apprend l'échec de l'entremise :

« PRÓDIGO	<i>Señora, si te pesava por darte nuevas de mí mandaras matarme aquí, que otra cosa no aguardava.</i>	
FELISERO	<i>¡Oh Dios, qué gran perdición, que aun el vivir aborrece! La pena de amor le crece, ya no tiene redención.</i> »	[APARTE]

(v. 1514-1521)

Il poursuit, plus loin : « *Vámonos a la posada / no estés, señor, descontento;/ verá qué bien aposento,/ qué huésped bien criada./ [...] No hables, señor, tal cosa, / que es señal de gran baxeza, / que en personas de nobleza/ desesperación no posa/ antes torna poderosa/ en las más persecuciones,/ que a los flacos coraçones/ la Fortuna es desdeñosa.* » (v. 1534-1549)

BRIANA *en quanto quería hacer.
¡Oh, pues ése, qué plazer!
que yo te daré, señor,
si quieres, un servidor.*

PRÓDIGO *Mas dos me harás aver*⁹¹⁵.

(v. 1672-1685)

S'il le fallait encore, la violence des échanges termine de déshonorer Pródigo. La complicité nouvelle de Briana laisse alors peu d'espoir à une rédemption du protagoniste⁹¹⁶.

Parce que la pièce ne saurait témoigner quelque complaisance avec toute tentative d'entremise, l'action de Briana se révèle logiquement un fiasco⁹¹⁷. Cet échec autorise, cependant, la rencontre entre Alcanda et Pródigo. Celle-ci, conformément à l'hypocrisie que lui prête sa servante, prétexte que « *aquel cavallero/ que parece forastero* » (v. 1830-1831) pourrait lui donner des nouvelles de son père parti pour les Flandres. Elle le fait mander et l'admoneste avec véhémence pour avoir envoyé Briana⁹¹⁸. Mais en dépit des reproches, elle s'empresse de lui déclarer son amour et de l'inviter à une visite nocturne. Encore une fois, comme dans les *comedias a fantasía*, la fausseté féminine se révèle à contretemps, tout en ayant été préparée par les interventions des servantes. Hissant l'honneur et la vertu en étendard, la véhémence féminine permet de dresser un contre-portrait et de dénoncer l'hypocrisie des personnages, nous y reviendrons. En somme, soldats, *alguaciles*, prostituées et *damas* servent tous le panorama de la débauche que brosse Luis de Miranda dans cette pièce.

La réécriture de *La Célestine* se poursuit par la reprise de l'auto XIX et la mise en scène de la chute du *galán* de l'échelle au moment de la rencontre amoureuse. À la différence de celle de Calisto, pour Pródigo, la chute n'est pas mortelle. Profitant de ses blessures, les valets fournis par Briana, Licán et Cerbero, le dépouillent de ses derniers biens avant de prendre la fuite.

⁹¹⁵ Il s'agira de Licán et Cerbero, présentés et confiés à Pródigo dans l'acte suivant.

⁹¹⁶ Briana agit sur la métamorphose de Pródigo. Ici, les insultes témoignent d'une évolution morale dont la violence constitue le paroxysme. Elle se concrétise, au début de l'acte VI par une transformation physique : Pródigo, allant retrouver son amante, est affublé des vêtements du mari de Briana (v. 2086-2092).

⁹¹⁷ Elle est chassée de chez Alcanda. La scène est présentée *in medias res* et les manigances de Briana sont passées sous silences, vraisemblablement pour des raisons de convenances. Nous n'assistons qu'au violent renvoi de Briana :

NEGRO *Alcagüeta, hebizera,
¿a mi señor atrever?
Traidora, mala muger.*

BRIANA *¿Por burlar tan mal tractada?*

ALCANDA *Pues que no fue cuchillada,
me lo avéis de agradecer.*

(v. 1776-1781).

⁹¹⁸ « *¿Osado sois de aquí entrar, / dezi, don perro traidor? / ¿Paréceos bien embiarme / una rapaza indiscreta / y una pública alcabueta, / que eran para diffamarme? / ¿Avía yo de fiarme / a humo muerto en qualquiera?* » (v. 1844-1851).

2.7. De l'indigence au repentir : reprise de la Parabole

Mis à la porte de chez Briana, Pródigo se retrouve seul et démuné. Il se livre alors à un examen de conscience, au cours duquel il exprime sa misère et ses regrets. Mis au ban de la société, jusqu'à être contraint de demander l'aumône et d'être refusé de l'hôpital, la dégradation de Pródigo, sans honneur ni argent, atteint son faite. Conformément au texte biblique, il entre au service d'un *cavallero* qui le réduit au soin des porcs⁹¹⁹, et, rêvant de retrouver la demeure familiale, il se livre à une longue plainte⁹²⁰. L'action abandonne la ville en même temps que le soliloque du protagoniste la condamne comme l'espace du vice et du péché⁹²¹ : « *¡Oh campos, oh soledad, / quién vos uviera vivido / que nunca uviera caído / en tamaña enfermedad! / Fuego queme a la cibdad / que a vagamundos consiente, / que aquestos principalmente / causaron mi ceguedad. / ¡Oh, cuán mejor a mi ver / es qu'el poblado el desierto / para vivir y no muerto / ni a la fortuna temer!* » (v. 2462-2473).

Après de nombreux écarts, le texte dramatique rejoint finalement la source originelle. Cependant, sur le chemin du retour, l'auteur s'en éloigne, de nouveau, par la mise en scène du retour de Felisero. Pródigo, à bout de force, aperçoit au loin un ermitage, « *morada de devoción* » où il décide de s'arrêter. Là il retrouve Felisero, devenu ermite :

[HERMITAÑO] *¡Oh, gracias te doy, Señor,
que quanto te he suplicado
al presente me lo has dado,
aunque indigno y peccador!
Por una parte dolor
me haze salir de mí
de verte venir assí,
bendito aquel hazedor.
Por otra parte de cierto
no sé do estoy de placer
que jamás te pensé ver
creyendo qu'eras ya muerto,
y en venir por tal desierto
estoy más maravillado.*

(v. 2534-2547)

⁹¹⁹ « Quand il eut tout dépensé, une grande famine survint dans ce pays, et il commença à se trouver dans l'indigence. Il alla se mettre au service d'un des citoyens de ce pays qui l'envoya dans ses champs garder les porcs. Il aurait bien voulu se remplir le ventre des gousses que mangeaient les porcs, mais personne ne lui en donnait. » (Luc, 15 : 14-16 in Collectif (trad. de l'hébreu), *La Bible, Traduction œcuménique*, Villiers-le-Bel/Paris, Les éditions du Cerf, 2010).

⁹²⁰ Pródigo prononce la plainte suivante : « *¡Oh, cuántos de mercenarios / en cas de mi apdre están / que tienen sobrado el pan / con ser los años contrarios! / [...] ante mi padre llorando / a bozes así diré: / ¡Oh mi padre, que he pecado / contra el cielo y tu presencia, / que no fui digno en tu ausencia / de ser tu hijo llamado! / Pedirle he que en el estado / me ponga de sus criados, / pues que ya, por mis pecados, / ya no devo ser honrado.* » (v. 2444-2453). Ici la réplique suit l'Évangile : « Rentrant alors en lui-même, il se dit : “Combien d'ouvriers de mon père ont du pain de reste, tandis que moi, ici, je meurs de faim ! Je vais aller vers mon père et je lui dirai : Père, j'ai péché envers le ciel et contre toi. Je ne mérite plus d'être appelé ton fils. Traite-moi comme un de tes ouvriers.” » Luc, 15 : 17-19, *op. cit.*

⁹²¹ En ce sens, la fuite du personnage vers un espace naturel et retiré du monde rappelle encore la *Comedia Trofea*.

Felisero, modèle d'une vertu et d'une dévotion authentiques, exprime l'ambivalence de ses sentiments, entre douleur et allégresse. La loyauté de l'ancien valet envers son maître est restée intacte ainsi que le prouvent la joie qu'il manifeste et les supplications qu'il évoque. Il ne blâme pas Pródigo pour ses erreurs, mais, au contraire, fait preuve de clémence à son égard et rend grâce à Dieu pour l'avoir ramené jusqu'à lui :

[HERMITAÑO] *Y pues Dios te dio cordura
para volver, señor mío,
resplandezca tu alvedrío
de jamás pensar en locura.
Porque en ti qualquier peccado
por pequeño y venial
se juzgará por mortal
a no venir enmendado;
que aunque de dios perdonado
el hombre ha de ser del hombre
para no cobrar mal nombre
y por malo ser juzgado.*

(v. 2578-2589)

2.8. Felisero : refonte de l'hypotexte et marqueur de l'intime

Felisero joue dans cette réécriture un rôle fondamental dans le repentir et le retour de l'Enfant. C'est, en quelque sorte, un double retour que met en scène Luis de Miranda dans cette pièce. Le premier, auprès du valet fidèle, se situe, selon Juan M. Corominas, davantage sur un plan humain et personnel qu'à un niveau moral et théologique. Selon le critique, la *Comedia* peut également accueillir une lecture biographique. Ainsi, l'épître intitulé « *Del mismo autor a la muerte de su amigo*⁹²² » permettrait de voir dans le duo Felisero-Pródigo une incarnation de l'auteur et de son ami, le soldat Villalva, neveu du Colonel Villalva, dont le poème évoque le trépas à la guerre. Le sujet lyrique y évoque leur départ commun de Plasencia suivi de leur séparation, l'un rejoignant les ordres tandis que l'autre conserve les armes, en dépit des prières du premier :

⁹²² À propos de l'analyse du poème nous renvoyons à J. M. COROMINAS, « Sobre la Comedia Prodigia de Luis de Miranda », *op. cit.* ; M. R. L. DE MALKIEL, « El "romance", la "Comedia Pródiga", las "Coplas a la muerte de un su amigo" y la "Carta al Rey" (1545) de Luis de Miranda », *op. cit.* ; P. L. BARCIA, « El "romance" de Luis de Miranda: imagen de la tierra americana: Poesía e historia », *Edad de oro*, n° 10, 1991, p. 13-32. Ces deux dernières analyses ont conduit ces critiques à avancer l'hypothèse selon laquelle le poète dramaturge pourrait également être le clerc qui participa à la conquête du Río de la Plata dans l'expédition de Pedro de Mendoza et qui rédigea vers 1540 un « romance ». Si les travaux de M. R. Lida de Malkiel montrent des similitudes linguistiques, stylistiques et thématiques entre les deux auteurs et inviteraient à conclure qu'il s'agirait d'une même personne, dans un article de 2013, S. Tieffemberg, avance plutôt la thèse de l'homonymie et souligne que dans son étude, la critique « *no toma en cuenta que el análisis de las características lingüísticas de las obras se realiza a partir de una edición del poema que no reproduce un manuscrito original ni responde a una transcripción fidedigna* » (S. TIEFFEMBERG, « Entre mancebas, viudas y casadas. El "Romance" de Luis de Miranda y la construcción de un imaginario rioplatense », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 39, n° 78, 2013, n. 2, p. 235.)

*Entrambos juntos salimo
 de Plazencia, nuestra tierra,
 siempre entrambos nos venimos
 jamás nos desavenimo
 sino yo, triste, en la guerra.
 Tú, queriendo más provalla,
 pensando ser lo mejor ;
 yo, acordando de dexalla,
 como te dixes sin falla,
 mirando ser lo peor.
 Muchas veces te rogué,
 amigo, que me siguieses
 y otras tantas te acordé
 nuestra venida a qué fue
 porque en alguna lo hizieses.
 Clérigo pensavas ser,
 como yo: yo no sé, no
 quién te mudó tal querer,
 no por no darte a entender
 todo quanto alcancé yo.*

(v. 21-40)

Pour Corominas, ce texte invite à lire la *Comedia* comme « [...] *una alegoría o paradigma de la vida, conversión y muerte del amigo* » et peut apparaître comme « *un símbolo de la amistad humana* » en même temps que « *de la vida pecadora del hombre, de la muerte moral y física, de la conversión y de la misericordia divina*⁹²³ ». Cette interprétation de l'œuvre octroie une valeur éminemment personnelle à cette *Comedia*, adressée à Villalva et selon M. Á. Pérez Priego, « *la muerte del amigo real es la que hubo de conducir a Miranda a esta reflexión literaria sobre la vida, la amistad, la conducta moral y el desengaño, que es su comedia*.⁹²⁴ » Néanmoins, quel que soit le rôle de l'expérience personnelle dans la genèse de l'œuvre, remarquons que l'intime paraît manifestement relégué à un espace marginal et péritextuel. Il ne peut, en somme, épuiser le sens de l'œuvre. C'est, pour le moins, ce que suggère l'absence de cette dimension dans les paratextes qui précèdent l'œuvre. Le *Prohemio* initial, en effet, écarte l'œuvre de toute lecture intime. En outre, au cœur du texte, c'est bien davantage l'entrelacs intertextuel qui nourrit l'écriture dramatique de l'auteur et paraît en constituer le centre. L'intertextualité foisonnante, l'hybridité de l'œuvre et la configuration de l'horizon d'attente dans le paratexte paraissent presque relever d'une stratégie de dissimulation de cet aspect, peut-être central, mais relégué aux confins de l'œuvre⁹²⁵.

⁹²³ J. M. COROMINAS, « Sobre la Comedia Prodigiosa de Luis de Miranda », *op. cit.*, p. 121

⁹²⁴ M. Á. PÉREZ PRIEGO (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, 1993, *op. cit.*, p. 39

⁹²⁵ La situation même du poème en tant que supplément ou *post-scriptum* semble relever de cette stratégie de dissimulation et pourrait se prêter aux remarques que G. Genette accorde au « supplément » en ce qu'il « évoque bien l'idée d'une addition facultative, ou pour le moins excentrique et marginale » (G. GENETTE, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Le seuil, 1992, p. 278).

Ce premier retour consacre la puissance de l'amitié et témoigne de la véritable originalité de l'écriture du dénouement de Luis de Miranda. Il cède ensuite la place à un final bien plus convenu. Felisero et Pródigo prennent la route pour rejoindre la demeure familiale et la *Comedia* se conclut en toute conformité avec l'hypotexte. Dans une construction scénique qui présente simultanément le retour de Pródigo et l'attente de Cadán, le père aperçoit et reconnaît, au loin, son fils en chemin. La réaction du père est celle de la clémence et du pardon et suit parfaitement le cours du récit biblique⁹²⁶.

Peut-être est-ce là, aussi, une stratégie de dissimulation de la dimension personnelle de la *Comedia*. L'innovation qu'apporte le dramaturge, en accordant un rôle fondamental à Felisero dans la rédemption et le retour de l'Enfant, est immédiatement masquée par une conformité au texte original. Une fois que Pródigo et Felisero ont regagné le domicile familial, tous deux paraissent presque disparaître. Felisero prend une dernière fois la parole, mais en aparté seulement, pour commenter la réaction paternelle :

HERMITAÑO *¡Oh dichosa perdición,
bienaventurada culpa,
que la culpa se disculpa
y merece tal perdón!*

(v. 2654-2657)

Ensuite, lorsque Pródigo informe son père de l'identité de l'ermite qui l'accompagne, ce dernier reste silencieux et n'exprime nullement sa joie de retrouver Cadán. Conformément au respect du déroulement de la parabole intertextuelle, Tribuno, le frère aîné entre en scène. Proprement épisodique, cette intervention n'a aucun véritable intérêt dans le déroulement de la trame. Lorsqu'il

⁹²⁶« PRODIGO *¡Oh padre, que t'é ofendido,
plega a ti de perdonarme
pues que tu hijo llamarme
no soy digno ni lo he sido!
Y hazme favorecido
no más qu'estos jornaleros
pues que de tus herederos
soy quien más ha destruido.*

CADÁN *Hoya, hijo, no aya más,
levanta, toma consuelo,
perdónete Dios del cielo
agora y siempre jamás.* » (v. 2630-2641).

En comparaison : « Il alla vers son père. Comme il était encore loin, son père l'aperçut et fut pris de pitié : il courut se jeter à son cou et le couvrit de baisers. Le fils lui dit : "Père, j'ai péché envers le ciel et contre toi. Je ne mérite plus d'être appelé ton fils..." Mais le père dit à ses serviteurs : "Vite, apportez la plus belle robe, et habillez-le ; mettez-lui un anneau au doigt, des sandales aux pieds. Amenez le veau gras, tuez-le, mangeons et festoyons, car mon fils que voici était mort et il est revenu à la vie, il était perdu et il est retrouvé." Et ils se mirent à festoyer.» (Luc, 15:20-24, *op. cit.*).

découvre la fête préparée en l'honneur du retour de son frère, il fait part à son père de son refus d'y prendre part et désapprouve sa clémence⁹²⁷. Cadán se montre également fidèle à l'hypotexte⁹²⁸ :

CADAN

*Parece que te da pena
lo que te debe dar gloria.
No tienes, hijo, razón,
que no fuera más de amigo.
¿Tú siempre no estás conmigo
do mis bienes tuyos son?
[...] Que aqúeste tu hermano ausente
era muerto, si lo vees,
y aquel señor por quien es
le ha dado vida al presente.*

(v. 2706-2720)

Finallement, l'étreinte fraternelle clôt la pièce, consacrant un message d'amour, et se démarque, comme le relève J. M. Corominas de *La Celestina* « cuyo mensaje humano es el de la humanidad triste, sujeta al fatalismo y a la fortuna y, por lo menos, aparentemente sin dimensión moral⁹²⁹. »

2.9. La question de la moralité

Mais au-delà de la morale qui apparaît dans ce dénouement conventionnel, le texte imprimé compte également une moralité en vers qui, selon J. M. Corominas, « trasciende la simple moraleja y hace entrar el drama dentro de la categoría de misterio. Con ello le da valor un paradigma teológico [...] »⁹³⁰.

⁹²⁷Le texte original indique : « Son fils aîné était aux champs. Quand, à son retour, il approcha de la maison, il entendit de la musique et des danses. Appelant un des serviteurs, il lui demanda ce que c'était. Celui-ci lui dit : "C'est ton frère qui est arrivé, et ton père a tué le veau gras parce qu'il l'a vu revenir en bonne santé." Alors il se mit en colère et il ne voulait pas entrer. Son père sortit pour l'en prier ; mais il répliqua à son père : "Voilà tant d'années que je te sers sans avoir jamais désobéi à tes ordres ; et, à moi, tu n'as jamais donné un chevreau pour festoyer avec mes amis. Mais quand ton fils que voici est arrivé, lui qui a mangé ton avoir avec des filles, tu as tué le veau gras pour lui !" (Luc, 15 :25-30, *op. cit.*). Tribuno prend alors la parole et indique :

TRIBUNO *Voy como tú lo has mirado
comigo y en el servicio,
que te he servido sin vicio
ni a traspasar tu mandado,
que jamás aun no me has dado
un cabrito que comiessa
con mis amigos, sí fuese
el más flaco del ganado.
Hora como por victoria
que tu hijo ves venido
por ramerás destruido,
hazes fiesta tan notoria,
donde has muerto por memoria
una ternera tan buena.*

(v.2692-2706)

⁹²⁸ « Alors le père lui dit : "Mon enfant, toi, tu es toujours avec moi, et tout ce qui est à moi est à toi. Mais il fallait festoyer et se réjouir, parce que ton frère que voici était mort et il est vivant, il était perdu et il est retrouvé." » (Luc, 15:31-32).

⁹²⁹ J. M. COROMINAS, « Sobre la Comedia Prodigia de Luis de Miranda », *op. cit.*, p. 118

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 115

Le texte se concentre sur la figure de Pródigo et de Cadán, que l'auteur associe respectivement à Adam⁹³¹ et au Christ⁹³². Dans cette moralité, nous le voyons, le cœur de l'action est absent et la figure de Felisero est passée sous silence pour centrer l'attention uniquement sur la relation entre le père et le fils, Dieu et l'humanité.

Par conséquent, cette pièce abat les frontières génériques : elle s'inscrit dans une dramatisation profane, prétendument mise au service d'un message éminemment religieux. La *Comedia* constitue une sorte de palimpseste, où la réécriture de la parabole du Fils prodigue recouvre un réseau intertextuel de références à la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas, mais aussi à bon nombre d'œuvres qui constituent les différents pans du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle. Pour autant, si le texte rend compte de la porosité des frontières dramatiques et s'affirme comme un espace de création hybride, les éléments comiques du genre sont manifestement absents. L'écriture de Luis de Miranda puise dans de riches traditions, qu'elle défait cependant de leurs éléments les plus subversifs. Toutefois, la conformité idéologique ou religieuse d'un texte qui refuse la hardiesse des pièces antérieures ou la dénonce avec plus de force que les autres est peut-être moins la conséquence du resserrement idéologique à l'œuvre au moment de la publication. Le poème final, en même temps que les stratégies de dissimulation évoquées, invite à penser que le projet intime et personnel se trouve à la source de l'écriture. Dès lors, la *Comedia Pródiga*, est éminemment singulière, en ce qu'elle paraît mieux se prêter à une lecture intime qu'à une véritable représentation publique ou une littérature de divertissement. Elle témoigne également de la plasticité de la forme dont le dramaturge hérite et tire profit. Les libertés formelles qu'il s'autorise, face au canevas naharresque et les stratégies d'écritures que nous avons soulignées, tendent ainsi à envisager le théâtre profane et urbain, non plus seulement sous l'angle de la contrainte contextuelle, mais bien depuis son affranchissement. En définitive, c'est bien un espace hybride qui se fait jour, où l'intertextualité et la tradition sont mises au service d'une expression personnelle et intime.

III. Conclusion

L'étude de ces deux exemples tardifs révèle la permanence de la formule dramatique jusque dans les années 1550. Néanmoins, nous voyons à travers la *Farsa Salamantina* que le théâtre profane et urbain s'insère dans un espace de représentation nouveau, au regard des autres œuvres étudiées. Celle-ci, en effet, semble davantage conçue dans le cadre d'un divertissement universitaire.

⁹³¹ « *que como aquel varón/ que por irse fue en desgracia,/ todos perdimos la gracia/ por salir de la razón.* » (v. 13-16).

⁹³² « *Pues tu padre temporal/ mira nuestro padre Christo/ y este padre que hemos visto/ que figura el celestial/ que a hijo tan crimila;/ no le recibí en discordia,/ mas con tal misericordia/ que se encubra nuestro mal.* » (v. 137-144).

L'analyse de la *Farsa* rend compte, cependant, d'un véritable débordement du genre initial en ce qu'elle propose, d'abord, une subversion voire une parodie du canevas traditionnel des *comedias a fantasía* d'influence célestinesque et configure bien plus une pièce picaresque que tout à fait amoureuse.

L'ouverture du genre vers la thématisation picaresque n'est pas neuve : si elle est présente de façon marginale dans les *comedias a fantasía*, uniquement au service des protagonistes et au moyen d'une caractérisation comique, les représentants de la marginalité ne constituent jamais le cœur de l'intrigue⁹³³. Ils apparaissent, en revanche, comme protagonistes dès les premières *comedias a noticia* de Torres Naharro, mais sont toujours saisis dans un ensemble collectif⁹³⁴. Dans la *Farsa*, le dramaturge élabore un personnage masculin qui incarne une marginalité singulière qui fait de lui « *un instrumento de ironía, de sátira o de diversión* »⁹³⁵. Cette caractérisation permet à Palau d'opérer une singulière synthèse des deux modalités comiques définies en 1517. En ce sens, sans se défaire de la satire que nous avons observée par ailleurs, cette œuvre produit un débordement des genres qui transcende les frontières figées par la poétique naharresque et constitue un jalon fondamental dans l'examen comique de la société espagnole et l'exploration du type littéraire du *pícaro*.

C'est dans cette voie également que s'engage Luis de Miranda quoique selon des modalités différentes. À sa manière, le dramaturge poursuit la configuration de personnages aux accents picaresques, dont il fait la satire tout au long de cette longue *Comedia*. Dans ce creuset d'influences diverses apparaissent les traces des différents champs qui fondent le théâtre profane et urbain. Le drame religieux, la célestinesque, les *comedias a noticia* et celles *a fantasía* se mêlent et fondent un théâtre éminemment hybride et poreux.

De ces mélanges qui caractérisent l'écriture de Palau et de Miranda, apparaît une volonté de s'inscrire dans un canon littéraire indépassable, une marque littéraire de complaisance. Néanmoins, dans la *Comedia Pródiga*, aux coordonnées contextuelles difficiles à établir, disparaissent les principales caractéristiques du divertissement nobiliaire. Ainsi, la configuration de la *dramatis personae* et le traitement des personnages témoignent des mutations profondes de la comédie urbaine, où les archétypes de la dramaturgie pastorale, le berger et ses avatars sont exclus. À ceux-ci se substituent les figures des bas-fonds de la ville, comme dans la *Farsa Salamantina*. À eux, se

⁹³³ En ce sens, J. G. Varela écrit que « *El marginado es el criado, el pícaro, el delincuente, el gracioso, el escudero, el villano, el rústico, en una serie indefinida de voces diferentes o en contrapunto a las de los personajes principales, que eran los receptáculos tradicionales de los valores asociados a los nobles, detentadores de la razón y el poder social. El marginado entra en la literatura como figura-marco que cumple funciones cómicas, paródicas y críticas, en un discurso de inversión, en un contraste efectuado a través de su aparición extemporánea que juega con su propia marginación y la utiliza* » J. G. VARELA, « Factores constitutivos del discurso del marginado en la literatura del Siglo de Oro », *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, vol. 49, n° 2, 1994, p. 277.

⁹³⁴ Cette dimension collective n'est cependant pas absente de la *Farsa* qui désigne le protagoniste non par son nom mais par son statut d'étudiant et en fait un archétype.

⁹³⁵ J. G. VARELA, « Factores constitutivos del discurso del marginado en la literatura del Siglo de Oro », *op. cit.*, p. 291.

joint, Pródigo dont, pourtant, la place est ailleurs. L'éclectisme de l'éventail des personnages ne sert aucunement un projet comique. L'enjeu premier est manifestement celui d'une moralité qui se diffuse, néanmoins, par et à travers les différentes formes du théâtre profane. En cela, la *Comedia* indique la porosité des contours d'un genre hybride dont on observe, ce faisant, toute la plasticité. En outre, la moralité subordonne l'œuvre à la glose de la Parole du Fils prodigue, tout en se livrant à la digression et à l'écart qu'autorisent les blancs de l'hypotexte. Dans la *Comedia*, comme ailleurs, au moyen de la référence et de l'intertexte, il paraît s'agir, encore une fois, moins d'innover que de se conformer à l'existant et au connu. Pourtant c'est bien dans les écarts, les innovations et le débordement que point une expression personnelle permise par la plasticité du genre.

La *Farsa Salamantina* et la *Comedia Pródiga*, tout en s'inscrivant pleinement dans le genre profane et urbain, se sont manifestées comme deux exemplaires uniques, se faisant tout autant le reflet de l'évolution d'un genre qui entend explorer de nouveaux horizons dramatiques que de sa capacité à transcender les limites de son propre cadre. Ainsi, si les références à la *Célestine*, tout autant que celles à d'autres œuvres du théâtre profane et urbain, sont nombreuses, elles constituent néanmoins davantage un terrain fertile sur lequel déployer des intrigues nouvelles ou renouvelées qu'un témoignage de contrainte culturelle. Par ailleurs, l'originalité thématique ou de traitement n'est pas ici associée à une limitation du discours. En effet, si la dimension propagandiste qui peut être observée dans certains écrits périphériques de ces auteurs n'est pas absolument absente, elle ne constitue jamais, comme dans les pièces de circonstance politique ou le théâtre religieux, le motif de l'écriture. Ce troisième groupe permet ainsi d'éclairer ce qui semble être l'évolution d'un genre parvenant à ses derniers souffles, mais dont on mesure encore tout le dynamisme, l'hybridité et la plasticité.

TROISIÈME PARTIE

Ordre et désordres : la complaisance au détour du comique

Au cours de notre approche de la généricité du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle, nous avons tâché de mettre en évidence les tensions inhérentes à cette production dramatique singulière. Une forme de stabilité formelle caractérise l'ensemble des pièces que nous avons retenues et consacre ainsi le modèle instauré par Torres Naharro jusqu'à la fin des années 1550. Il se dégage, en effet, un même canon dramatique, aux frontières certes mouvantes, qui fait florès et paraît s'imposer, dans le champ dramatique, sur les autres modalités formelles en vigueur jusqu'alors. Sans les éclipser totalement, et tout en puisant dans d'autres champs dramatiques, nous avons vu se dessiner un modèle formel cohérent qui témoigne, dans le même temps, d'une certaine plasticité. Celle-ci rend possibles, selon nous, les expérimentations dramatiques et formelles au cours de la période et contribue à justifier le succès et la pérennité d'un théâtre qui ne se défait jamais de l'empreinte naharresque.

Au-delà de cette unité formelle, l'étude du corpus dramatique a rendu nécessaire la contextualisation de cette écriture. Si la représentation dans laquelle s'inscrit le divertissement est régulièrement projetée à l'intérieur de l'œuvre et nous a invité à envisager le genre en tant que production de circonstance, l'attention portée à la double matérialité de la création théâtrale nous a mené à considérer le dépassement de la dimension strictement circonstancielle, en dehors du dispositif scénique et festif dans lequel on les insère traditionnellement. Ce théâtre, tel que nous le recueillons, paraît dès lors doublement adressé. La stricte perspective du divertissement scénique nous a paru insuffisamment féconde pour saisir la richesse de cette production, non plus seulement théâtrale, mais aussi littéraire.

Cependant, au-delà des permanences formelles et de la double adresse du discours, l'étude du corpus dramatique a rendu nécessaire la mise en place d'une typologie générique pour mieux saisir et embrasser la pluralité de cette production. Ainsi, partant d'un modèle d'écriture que nous avons admis comme commun, nous avons étudié un ensemble d'œuvres qui rendent compte d'un genre éminemment fragmenté, qui irradie dans différents champs et adopte des modalités d'expression variées.

D'un côté est apparue une écriture éminemment référentielle où semblent primer des intérêts strictement contextuels sur des enjeux plus proprement littéraires. Tout en soulignant les liens entre ces pièces et des préoccupations stratégiques ou diplomatiques, nous avons cependant montré la richesse et la diversité des éléments dramatiques mobilisés. Cet entrelacs de motifs intertextuels s'intègre alors dans ce que nous avons identifié comme une forme de complaisance, qui tient tout à la fois de la mobilisation d'éléments littéraires et comiques, et du déploiement de discours éminemment consensuels ou encomiastiques. Néanmoins, ce pan de la production, tout en

s'inscrivant dans les modalités formelles du théâtre profane urbain représentable, ne parvient pas véritablement à faire modèle ou à constituer un ensemble uniforme de grande fortune.

À l'inverse, nous avons vu se dessiner un second ensemble, qui s'est manifesté à nous comme strictement délié de tout rapport contextuel. En effet, les intrigues déployées, plus que d'instaurer un rapport de correspondance ou d'identification avec l'occasion festive qui l'accueille, produisent un effet de contrepoint ou d'écart observables dans l'ensemble de cette production. En outre, plus fécond en termes d'œuvres conservées que les autres modalités dramatiques, cet ensemble se caractérise moins par son originalité littéraire que par la récurrence et les variations autour d'un même prototype, celui de la *Célestine*. Ainsi, si le principe de complaisance n'est pas abandonné, il nous a semblé se manifester selon une modalité différente, qui tiendrait davantage de la récurrence des intrigues mobilisées et d'un principe d'écart vis-à-vis des actions mises en scène.

Enfin, le dernier ensemble, moins riche dans sa construction dramatique et plus aride quant à sa descendance directe, se diffuse cependant sur l'ensemble de la production postérieure. En effet, ces œuvres trouvent un rôle fondamental en ce qu'elles permettent d'éclairer celles qui leur sont contemporaines et de saisir la plasticité de cette forme qui, dans ses derniers souffles, accueille des œuvres qui transcendent les barrières poreuses que nous avons définies. Le dispositif dramatique et théorique proposé dans les pièces *a noticia* nous a conduit à approfondir le rapport de complaisance à travers l'étude de l'élaboration d'un discours où l'écart se présente comme le principe fondateur d'une écriture satirique qui vise tout autant à former un groupe qu'à l'inviter à s'interroger sur la dérogation, qu'elle soit morale ou sociale.

Si dans les deux derniers sous-ensembles se déploient des intrigues qui visent à établir un discours critique, la question de leur subversivité, eu égard au destin éditorial des textes, mérite d'être posée. En ce sens, au-delà de la complaisance qui s'y manifeste, une fois les œuvres publiées et amputées du contexte de représentation qui les façonne, la question du discours porté par ces pièces, du reflet de la société qu'elles tendent à leurs lecteurs invite à l'analyse. Dès lors, il conviendra d'interroger plus particulièrement la représentation des rapports de pouvoir, d'autorité et de domination qui y sont exposés. Mais si la complaisance que nous avons évoquée implique une conformité idéologique de l'œuvre vis-à-vis du commanditaire ou du récepteur, il conviendra, par là même, d'interroger si l'image projetée tend à s'affirmer comme conservatisme ou comme une forme de hardiesse convenue et légitimée par le contexte même.

En somme, si ces deux ensembles peuvent être approchés depuis leur ambition mimétique et le rapport au réel éminemment satirique qu'ils entretiennent, dans quelle mesure la représentation qu'ils proposent conduit-elle à une formulation modélisque ou normative qui s'inscrit dans un projet politique et selon quelles modalités s'exprime-t-elle ?

Pour approcher l'éventuel contenu politique dont ces pièces seraient porteuses, nous nous intéresserons tout particulièrement aux ensembles *a noticia* et *a fantasía* en excluant volontairement les pièces de circonstance, dont le propos sert moins une critique qu'une confirmation complaisante. Celles-là, en revanche, par leur indépendance, leur originalité et leurs modalités de communication semblent plus propres à s'intégrer dans un champ en marge duquel la critique a souvent tendu à l'exclure. En effet, au regard des discours exposés dans ces pièces, il semble légitime de questionner le rapport de ces textes et des divertissements dans lesquels ils s'insèrent, à des courants idéologiques divers.

En repartant de la configuration des *dramatis personae* et des intrigues, nous interrogerons la représentation des instances du pouvoir et de l'autorité telle qu'elle se manifeste dans ces pièces et, ce faisant, nous esquisserons les contours politiques et subversifs du genre.

Chapitre VIII

L'amour et le mariage en jeu : rire, morale et politique

Au regard du corpus conservé, nous avons vu qu'au cours de la période, une forme d'hégémonie du théâtre *a fantasía* se mettait en place. Il s'agira ici de proposer une interrogation politique du genre, depuis la façon dont la fiction ouvre l'intrigue sur l'époque ou la société et devient discours sur ceux-ci et notamment quant à la question des rapports de pouvoir, d'autorité et de domination. Il semble particulièrement pertinent de nous centrer sur cette modalité générique dominante et, plus précisément, sur la représentation des protagonistes amoureux et des intrigues qu'ils tissent.

Si nous avons vu qu'une typification des personnages était à l'œuvre dans le théâtre profane et urbain représentable, celle-ci semble s'inscrire dans la continuité directe de l'œuvre modèle de Fernando de Rojas. En ce sens, si la *Celestina* met la théâtralité au service d'une appréhension distanciée, voire critique, de la société de l'époque, si elle présente un monde éminemment antagonique qui traduit, au cœur de la société, dans des termes et des situations du quotidien, ce qui travaille en profondeur les consciences, et celles des penseurs et lettrés en particulier, il semble nécessaire d'élargir cette réflexion au cas du théâtre profane et urbain du premier XVI^e siècle.

À première vue, ces pièces *a fantasía* semblent moins à même de se prêter à une lecture sous l'angle du politique que les pièces de circonstance ou celles *a noticia* où la dimension référentielle est plus évidente. Cependant, nous envisageons l'articulation de ces pièces, de leurs intrigues et de leurs personnages, au politique, en concevant cette notion dans un sens qui dépasse le cadre strict d'un principe de gouvernance du collectif et repose sur l'appréhension, promotion ou condamnation, de comportements individuels tels qu'ils peuvent être perçus ici. Au demeurant, si les situations présentées et l'attention portée à l'amour semblent à première vue relever de l'intime, leur approche au prisme du politique se justifie encore, dans la mesure où la conception des personnages s'inscrit dans un passage du singulier à l'universel et relève alors moins de

l'individualité que du type. En outre, dans ces pièces, c'est moins la mise en scène de l'amour dans sa dimension affective qui nous intéressera ici, que ses implications politiques, en ce qu'il s'inscrit dans un modèle collectif et un système de valeurs hiérarchisé. En effet, moins que l'amour, c'est davantage la relation de l'*autos* à l'*heteros*, du sujet à l'altérité, base et noyau originel de toute communauté politique qui fonde notre approche.

À travers l'étude particulière de la paire *galán-dama* qui est au cœur de ces textes et des situations dans lesquelles ils s'insèrent et dont nous avons analysé les variations se joue un décalage vis-à-vis de l'œuvre modèle. Pour autant, dès lors que ces personnages s'éloignent de la norme et sont transposés dans une configuration générique différente, de la *tragicomedia* à la *comedia*, il paraît indispensable d'interroger et de mesurer cet écart, non plus seulement à partir de la poétique dramatique à l'œuvre, mais bien comme une donnée signifiante également sur le plan éthique et politique.

La transposition de la matière célestinesque dans un nouveau genre implique selon nous une modification fondamentale du positionnement éthico-politique de ces œuvres. L'analyse de cet écart conduira à saisir pleinement la spécificité et la complexité de cette offre dramatique nouvelle qui se fait jour à partir de Torres Naharro. L'enjeu sera donc d'identifier les lignes de force qui se dégagent de la représentation que propose le genre à travers le temps et de l'intégrer dans un contexte idéologique plus large, en marge duquel ces œuvres sont généralement considérées.

Nous avons toutefois montré que ces pièces s'affirmaient d'abord, comme des divertissements et que l'écriture et la représentation étaient nécessairement contraintes par le contexte de production dans lequel elles voient le jour. Il ne s'agira donc pas tant d'évaluer en premier lieu la dimension subversive de ce théâtre que de saisir la spécificité de ce divertissement qui ne saurait se concevoir en dehors du champ politique.

Car, au-delà de sa dimension formelle et poétique, le genre, en tant que production culturelle, et son itinéraire justifient notre démarche. Les idées exprimées dans ces pièces invitent à être analysées, d'abord, en raison du succès du renouveau dramatique que propose ce théâtre et du processus d'institution⁹³⁶ que dévoilent ses reprises et ses variations thématiques dans un contexte de divertissement nobiliaire. Son rejet, ensuite, non seulement celui imposé par la censure, mais aussi son déclin éditorial et l'abandon de ses éléments les plus subversifs au tournant du siècle par une nouvelle génération d'auteurs, appuie cette approche. En effet, parce que ces pièces sont intrinsèquement saisies par le politique, qu'il s'agisse des élites qui financent les représentations ou

⁹³⁶ Nous employons l'expression dans le sens où ce modèle dramatique ne se cantonne pas seulement au domaine littéraire et s'inscrit notamment dans un dispositif de divertissement normé.

de la censure qui s'empare des textes, l'intégration du genre dans un contexte plus large, et notamment idéologique, peut participer non seulement à appréhender la complexité des discours et des spécificités de cette production, mais aussi à comprendre la singularité de son itinéraire.

De fait, si la vraisemblance tend à s'imposer comme l'un des éléments fondamentaux de ce théâtre profane, celle-ci inscrit nécessairement le genre dans la mise en scène d'un système et d'une hiérarchie de valeurs. Ce théâtre ne peut alors se penser autrement qu'en tant que représentation axiologique du monde et doit, en effet, être analysé à partir de cette projection, à la fois scénique et littéraire. Ainsi, au-delà d'un rapport mimétique qu'il conviendra d'interroger, il semble indispensable d'appréhender ce genre à travers les représentations de la société qu'il projette. Si ces pièces ne sauraient être réduites à de strictes intrigues amoureuses plaisantes, elles peuvent davantage se révéler signifiantes dès lorsqu'elles sont saisies en tant qu'affirmation ou interrogation d'un système de valeur. Sans admettre ces représentations comme des reflets fidèles de la société, cette dimension axiologique, qui implique l'intégration individuelle d'une norme commune, trouve donc une portée éminemment politique.

Ce faisant, dans le cas des *comedias a fantasía* et de leur écart vis-à-vis de la *Célestine*, puis dans l'ensemble du corpus, il conviendra de questionner le rapport de ce théâtre au politique. Ainsi, nous l'envisagerons dans sa façon de prendre en compte le monde et la société, de les interroger et de proposer, dans un contexte politique, religieux et culturel, différent de celui de Fernando de Rojas, un autre modèle ou, peut-être, de renoncer à promouvoir quoi que ce soit.

I. Écart ou dérogation du théâtre a *fantasía* : de la *Tragicomedia* à la *comedia*, la question du dénouement

Si la *comedia a fantasía*, dans ses différentes modalités, s'inscrit, comme nous avons tâché de le montrer, dans une tradition célestinesque, les pièces qui composent ce sous-ensemble constituent dans le même temps une forme d'écart et de dépassement vis-à-vis de l'œuvre modèle. Si le sujet résonne intensément avec la *Tragicomédie*, malgré les variations et les écarts que nous avons signalés, dans cette constellation d'œuvres se joue surtout une transposition générique qui implique un traitement différent de la matière dramatique.

Dans son analyse, P. Heugas, voit dans *La Célestine* la mise en scène du « contraste violent que fait une histoire d'amour (que l'on a crue idéalisée et courtoise de surcroît) avec le monde de la prostitution⁹³⁷ ». Il ajoute :

⁹³⁷ P. Heugas, « Chapitre IX – À l'orée du théâtre », dans J. Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole, op. cit.* p. 235.

Car les archétypes anciens nous proposaient des équivalences constantes. Le chevalier c'était toujours Mesure, le vilain, toujours Paillardise. Mais qui est le paillard dans cette œuvre ? Le valet ou le maître ? Ou le valet et le maître⁹³⁸ ?

À travers ces interrogations se pose la question du système axiologique que propose Fernando de Rojas dans son œuvre. D'entrée de jeu, l'argument initial, parmi les autres éléments péritextuels, offre à son lecteur des clés de lecture orientées vers la saisie du sens éminemment moral de l'œuvre :

Calisto fue de noble linage, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda criança, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso en el amor de Melibea, mujer moça muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio y de su madre Alisa muy amada. Por solicitud del pungido Calisto, vencido el casto propósito della, entreveniendo Celestina, mala y astuta mujer, con dos servientes del vencido Calisto, engañados y por esta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleite, vinieron los amantes y los que les ministraron en amargo y desastrado fin⁹³⁹.

Le destin funeste des personnages est scellé avant même que la lecture n'ait débuté. En matière dramatique, il se noue autour du symbolisme d'une « quadruple chute : celle des deux valets, d'une fenêtre ; celle de Calixte, d'une échelle ; et celle de Mélibée qui se jette du haut d'une tour renouvelant le geste de la légendaire Héro, la prêtresse d'Aphrodite⁹⁴⁰ ». Ici s'exprime alors la modernité de la *Tragicomédie* qui, selon P. Heugas, réside dans le dépassement du « schéma simplificateur qui consiste à opposer l'amour idéalisé des maîtres à l'amour grossier des personnages bas [...] »⁹⁴¹.

M. Bataillon, lorsqu'il entreprend de « réapprendre, après un long abandon de cette voie, à lire *La Célestine*, comme Rojas demandait qu'on la lût, et comme la lurent les hommes du XVI^e siècle⁹⁴² », réaffirme alors, en réaction aux thèses de B. Croce⁹⁴³, A. Castro⁹⁴⁴ ou S. Gilman⁹⁴⁵, son sens éminemment moral et didactique. Ainsi, après avoir étudié les aspects formels du genre, il conclut que l'œuvre de Rojas « est conçue de façon à rendre clairs les vices ou les erreurs de ses personnages. C'est un imposant *exemplum*. Œuvre d'art, certes, mais d'art qui se veut didactique⁹⁴⁶. »

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 235-236.

⁹³⁹ F. de ROJAS et ANONYME, *La Celestina (Comedia y Tragicomedia de Calisto y Melibea)*, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁴⁰ P. HEUGAS, « Chapitre IX – À Porée du théâtre » dans J. Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole, op. cit.*, p. 236.

⁹⁴¹ *Ibid.*, 240.

⁹⁴² M. BATAILLON, *La Célestine selon Fernando de Rojas, op. cit.*, p. 7.

⁹⁴³ B. CROCE, *Poesia antica e moderna: interpretazioni*, G. Inglese et G. Macciocca (éd.), Naples, Bibliopolis, 2009.

⁹⁴⁴ A. CASTRO, « El problema histórico de *La Celestina* », dans *Santa Teresa: y otros ensayos*, Madrid, Historia nueva, 1929, p. 193-213.

⁹⁴⁵ S. GILMAN, *The art of La Celestina*, Madison, University of Wisconsin Press, 1956. M. Bataillon s'est occupé du compte-rendu de l'ouvrage de S. Gilman dans M. BATAILLON, « Stephen Gilman, The art of "La Celestina" », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 11, n° 2, 1^{er} avril 1957, p. 215-224.

⁹⁴⁶ M. BATAILLON, *La Célestine selon Fernando de Rojas, op. cit.*, p. 106.

Sans en épuiser le sens et quoique le premier auteur de *La Célestine* écrivît initialement, une *comedia* dont il affirma cependant, dès le sous-titre, la visée moralisante et didactique, cette lecture semble également intimement liée au destin tragique réservé aux personnages et à leur caractérisation. En effet, l'analyse que mène M. Bataillon à propos du personnage de Calisto envisage le funeste dénouement du personnage comme un châtement, « ou du moins un exemple clair du sort réservé aux esclaves de l'amour désordonné⁹⁴⁷ » :

Reconnaissons [...] que pour ses contemporains, et pour plus de vingt siècles antérieurs au nôtre, la relation entre la mort et la faute qu'elle suit de si près n'est pas moins parlante dans la seconde version de *La Célestine* que dans la première. Si l'idée du malheur comme châtement divin était courante chez les chrétiens du temps de Rojas, elle n'était pas moins forte dans la tradition juive au sein de laquelle, peut-être, Rojas s'était formé. [...] La fin retardée de l'amoureux illustre seulement un peu mieux le thème classique des « délais de la justice divine ». Elle montre que tôt ou tard, par un détour plus ou moins sinueux de « causes secondes » la volonté divine punit certains hommes dans ce monde même où ils ont péché⁹⁴⁸.

Pour ce qui est de Mélibée, M. Bataillon détecte dans la configuration du personnage, une même caractérisation :

Le personnage se profile, vu sous un angle bien défini, sans qu'on puisse douter du jugement qu'il appelle. Si les rôles les plus explicites (dans une intention proclamée dès le titre de l'œuvre) sont ceux de l'amoureux insensé, de la vieille et des serviteurs complices, la perte de Mélibée, aboutissement de leurs efforts, s'accomplit avec une continuité, une facilité qui n'inspire pas une haute idée de la résistance du sexe féminin. Comment douter que l'héroïne ne soit, comme toutes les autres *dramatis personae*, exemplaire à rebours, mais élément démonstratif, comme eux, de la « moralité » ? Rojas a voulu suggérer que la fille la plus pure en apparence est infiniment fragile dès qu'elle est exposée aux entreprises de l'amour coupable, que le diable s'en mêle ou non⁹⁴⁹.

Dès lors, la mise en scène de la mort, violente et sans confession, cette « grande angoisse du Moyen-Âge⁹⁵⁰ » dont parle J.-C. Payen peut bien constituer à cet égard « *en los ojos del público del siglo XV, un castigo apropiado por la transgresión de la ley moral* » ainsi que l'affirme S. Baldwin⁹⁵¹. Mais si l'interprétation littérale de l'œuvre ne dépend pas exclusivement de ces éléments – elle est la somme des différentes composantes de la poétique dramatique qui convergent vers cette même fin –, ces

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 131-132.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 186.

⁹⁵⁰ J.-C. PAYEN, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale : des origines à 1230*, dans *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale : des origines à 1230*, Genève, Droz, 1967, p. 505-506. Il associe cette angoisse à « la mort sans confession et de sa forme la plus coupable : le suicide, fruit du désespoir ».

⁹⁵¹ S. BALDWIN, « Pecado y retribución en *La Celestina* », *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, n° 6, 1^{er} janvier 1987, p. 72.

critères constituent des référents stables et particulièrement opérants pour saisir l'écart qu'opère la transposition vers le théâtre *a fantasía*.

Rappelons qu'alors que la *Poétique* d'Aristote n'a pas encore véritablement pénétré l'art dramatique espagnol, le passage à la *comedia* implique nécessairement un final heureux pour le couple de jeunes amants⁹⁵². Lorsque J. L. Canet interroge la résolution de « *la aparente contradicción de escribir en estilo cómico y desarrollar una moral* », il analyse le recours au tragicomique qu'impulse Fernando de Rojas comme une façon de présenter « *una lección moral final sin posibilidades de duda por parte del lector*⁹⁵³. » Si le théâtre représentable prend ses distances avec le final funeste, qu'il se prive d'un appareil péritextuel moralisant et emploie l'*introito* à d'autres fins, quelle place est laissée à la moralité et au doute dans la réception ?

J. L. Canet rappelle que

Para los retóricos y estudiantes de esta disciplina, la moralidad se construye con la inclusión del estilo satírico en el cómico. Existen dos tendencias del estilo satírico la tendencia horaciana cuyo lema es ridenten dicere verum y se caracteriza por el propósito de evocar una sonrisa ante las flaquezas humanas y así curar a los lectores de tales debilidades y la que proviene de Juvenal, que se distingue por una indignación moral y un desprecio frente a los vicios y corrupción de los hombres, y cuyo propósito es herir y destruir⁹⁵⁴.

À partir de ce constat, le théâtre représentable semble davantage se construire autour de la première tendance. Mais si dans le cas du théâtre profane et urbain, le succès de la modalité comique peut se mesurer au nombre d'œuvres produites jusqu'aux années 1550, on constate l'élargissement de cette tendance parmi les œuvres qui constituent le cycle des continuations directes de la Célestine⁹⁵⁵. En effet, parmi les continuateurs de l'œuvre de Fernando de Rojas, seuls Feliciano de Silva, auteur de la *Segunda comedia de Celestina* (1534) et Alonso de Villegas Selvago, et sa *Comedia Selvagia* (1554) renoncent explicitement, dès le titre, à la dramatisation tragique de l'œuvre originelle au profit de la *comedia*.

Dans la première, dans une transgression à la fiction originelle, Feliciano de Silva se propose de ressusciter la figure de Célestine, dont le récit de la mort, présentée à partir de l'acte XII de la

⁹⁵² « Durante la Edad Media, como es sabido, cobró enorme difusión un concepto muy peculiar del término comedia, enteramente desprovisto de su pura denotación dramática teatral. En general, se daba el nombre de comedia a un tipo de composiciones poéticas (unas veces se habla de clases de poemas, otras de género, otras de estilo), caracterizadas por la presencia o la combinación total o parcial de estos tres rasgos: el empleo del estilo humilde, la introducción de personajes privados y un desarrollo argumental que iba de unos comienzos luctuosos a un final feliz. » M. Á. PÉREZ PRIEGO, « De Dante a Juan de Mena : Sobre el género literario de "comedia" », 1616 : Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, n° 1, 1978, p. 152.

⁹⁵³ J. L. CANET VALLÉS (éd.), *De la comedia humanística al teatro representable*, op. cit., p. 21

⁹⁵⁴ *Ibid.* p. 21.

⁹⁵⁵ P. HEUGAS, « La Célestine » et sa descendance directe, op. cit.

Tragicomedia, devient dans ce nouvel univers, un simulacre⁹⁵⁶. Célestine reprend du service et se consacre désormais à une nouvelle paire de jeunes amants : Polandria et Felides. Avec elle, ce sont aussi Areúsa, Elicia et Centurio qui font leur réapparition, dans un univers fictionnel élargi à de nouveaux personnages. L'auteur troque cependant la *tragicomedia* contre une *comedia* où « *los personajes cómicos –de la vida corriente, de los estratos bajos de la sociedad– se apoderan de la escena*⁹⁵⁷ » et l'histoire du couple de protagonistes se termine par l'annonce du mariage.

La mise en scène de l'union des amants se poursuit dans *la Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536) dont le sous-titre annonce que « *Va prosiguiendo en los amores de Felides y Polandria, conclúyense sus deseados desposorios*⁹⁵⁸ ». Le statut générique de cette continuation de la *Segunda Comedia*, est singulier. R. Navarro Durán écrit à propos de l'œuvre de Gaspar Gómez qu'elle est « *esencialmente solo una comedia –y no tragicomedia–*⁹⁵⁹ », car

*su materia es casi solo la sucesión de ataques que los rufianes a Celestina, combinados con la acción de la justicia sobre la alcabueta. Paralelamente se pactan los desposorios entre Felides y Polandria [...] y se llevan a cabo, y también los de sus criado Sigeril y Poncial. No hay dolor ni sombra de desgracia en el ámbito de los señores, solo el gozo de los amores y los trámites sociales para que la felicidad sea plena*⁹⁶⁰.

Ainsi, seule Célestine connaît un sort funeste, dont sont tout à fait exempts les jeunes amants. Pour autant, dans ces deux textes, il convient de relever l'affirmation de la valeur morale de l'œuvre, indépendamment de la résolution de l'intrigue amoureuse. Le sous-titre de la pièce de Feliciano de Silva indique que, de sa *Segunda Comedia de Celestina*, « *pueden salir para los que lieren muchos y grandes avisos que de ella se pueden tomar*⁹⁶¹ ». En outre, la « *Carta proemial* » publiée dans la première édition de l'œuvre et adressée au Duc de Béjar, défend également les vertus de l'écriture comique :

Muchos de los antiguos escritores escribieron, muy excelente señor, y en diversas formas, para por diversas maneras poder aprovechar a los lectores. Entre los cuales autores, los cómicos y ordenadores de comedias fueron muy aceptos comúnmente a todos; y a mi ver es una buena manera de escribir, porque, como ya los hombres tengan el gusto tan dañado para recibir las virtudes, trae mucho aparejo traer cubierto de oro de burlas y cosas aplacibles al acibar que todos reciben en la verdad, en las cosas de que se puede

⁹⁵⁶ Célestine apparaît à la scène XVII de la *Segunda Celestina* et relate à Zenara, la *manceba* de l'archidiacre chez qui elle avait trouvé refuge : « *Y es que yo vine aquí, a casa del señor Arcediano viejo, como a casa de señor y padre, a ser encubierta de la vengança que de los criados de Calisto yo quise tomar, fingiendo con mis artes que era muerta;* » (F. de SILVA, « *Segunda comedia de Celestina* », *op. cit.*, p. 47). Plus tard, dans un dialogue avec l'archidiacre nous pouvons lire :

« [CELESTINA] *Y señor, dexando una razón por otra, yo quiero salir para lo que tenemos ordenado de fingir que soy resucitada, en la confianza del secreto tuyo y de mi comadre. ¿Qué es lo que te parece que devo de dezir?; pues tú como más libre, sabrás en las cosas ajenas lo que ninguno en las suyas propias puede saber, y el que más sabe, sabe, con saber, que no sabe ni puede saber en sus cosas propias.*

ARCEDIANO *Comadre, parésceme que no hay más que pensar, sino fingir que has resucitado, que del secreto desta casa a buen sueño suelto puedes dormir.* » (*Ibid.*, p. 54).

⁹⁵⁷ R. NAVARRO DURÁN, *Segundas celestinas*, *op. cit.*, p. XXXIV.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 353.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. XLVI.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. XLVI.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 1.

sacar provecho. Y de esta manera, unos por forma satírica, como fue Juvenal, escribieron debajo de decir mal, reprehendiendo los vicios de sus mayores, para poder mostrar la virtud, para venir en ella los hombres, debajo de tal estilo apacible. Otros escribieron tragedias, como escribió Séneca, para mostrar en las caídas de los príncipes el aviso para guardarse de los semejantes golpes de la fortuna. Otros representaban las comedias en los teatros, y las dejaban por escrito, para comúnmente mostrar y sacar al natural, en tales representaciones, las burlas y engaños que ansí en los enamorados y sus criados suele haber, como parece por el Terencio y Plauto y otros que escribieron comedias.

Y a mí, pareciéndome que debajo de este estilo podría más hacer ver la virtud enjerida en tal representación, esta segunda comedia de Celestina escribí⁹⁶².

Dans cette justification d'une forme de « *maldecir* », on voit apparaître, une véritable affirmation de la prééminence morale de la *comedia* sur les autres genres, qui invite à considérer que le dénouement heureux n'entrave point la moralité. En outre, si la *comedia* présente un châtement, nous voyons que celui-ci est réservé aux seuls personnages les plus bas.

La *Comedia Selvagia* d'Alonso de Villegas Selvago se construit autour du motif du double. Entre quiproquo et *anagnorisis*, qui conduisirent certains critiques à l'envisager comme une sorte de préfiguration des comédies de cape et d'épée, cette pièce présente la duplication d'une intrigue amoureuse. Elle se tisse autour de deux nobles, Selvago et Flerinardo, dont l'amitié est mise à l'épreuve lorsque le premier pense être tombé sous le charme d'Isabela, celle qui, avant cela, avait déjà envouté son ami depuis la fenêtre de la demeure familiale de Polibio. En réalité, derrière cette figure féminine *a priori* unique, se dissimulent Isabela, fille de Polibio et Rosiana, sœur de Flerinardo. Le dénouement scelle finalement l'union des deux familles, Flerinardo découvrant également qu'il est le frère d'Isabela dans une énième variation autour du motif du double⁹⁶³. Mais avant d'acter le mariage, le dramaturge introduit la figure d'une entremetteuse pour apaiser le tourment amoureux de Selvago. Cette fois, Célestine, morte pour la seconde fois et bel et bien enterrée depuis *La Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, est substituée par deux personnages : Dolosina⁹⁶⁴ et Valera⁹⁶⁵. La première se met au service de Selvago pour lui permettre de conquérir Isabela qui, déjà éprise de lui, était allée trouver de l'aide auprès de Valera.

⁹⁶² À propos du recours au comique dans les romans de chevalerie, nous renvoyons à la thèse J. P. GARCÍA ÁLVAREZ, *Teatralización espectacular de lo humorístico en novelas de caballerías de Feliciano de Silva*, México, Colegio de México, 2016. Dans celle-ci, l'auteur invite à une analyse comparée entre les deux pans de sa production littéraire, comprise entre romans de chevalerie et continuation célestinesque.

⁹⁶³ À propos de ce principe fondateur de l'écriture, C. Baranda Leturio écrit que « *la duplicación de los personajes está lejos de ser un simple juego de simetrías al servicio de la amplificación, tiene una función crucial: transforma el entramado social de las Celestinas, que, por primera vez, deja de estar limitado al núcleo doméstico de los protagonistas: criados, padres o hermanos; aparece una sociabilidad contraria al aislamiento en que viven los personajes de continuaciones previas* » C. BARANDA LETURIO, « Las comedias del ciclo celestinesco: *Segunda comedia de Celestina y Comedia Selvagia* », dans O. Biaggini et D. Alvarez Roblin (éd.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, § 53.

⁹⁶⁴ Elle est présentée comme la petite-fille de Claudina, l'entremetteuse de la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández (1547). Le personnage était déjà évoqué dans l'œuvre modèle.

⁹⁶⁵ Le personnage de Valera peut également apparaître comme un double dégradé de Dolosina ; elle prétend jouer un rôle dans l'union des amants mais est bien davantage un imposteur qu'une véritable entremetteuse, héritière de Célestine.

Ici, tous les personnages échappent au destin funeste. La promesse de mariage d’abord, puis sa célébration publique, consentie par les parents, consacrent l’heureux dénouement réservé aux protagonistes. Dans le cas des entremetteuses, elles esquivent tout châtiment et sont rétribuées pour leur service. Pour C. Barranda Leturio, l’amitié entre les deux femmes justifie ce dénouement :

Este vínculo justifica su posterior colaboración, desaparece la rivalidad por los beneficios —que acarrea la muerte de otras alcabuetas—, pues su codicia se sacia con la generosidad de los respectivos clientes, confían una en otra y comparten mesa y mantel para celebrar la alegría de la recompensa⁹⁶⁶.

Dans son prologue au lecteur, Alonso Villegas de Selvago ne manque pas de justifier, dans la lignée du « *magnífico caballero Feliciano de Silva* », et comme d’autres avant lui, le lien entre la morale et le style comique. L’auteur recourt alors à ce lieu commun des prologues qui consiste à revendiquer la portée morale du discours afin d’autoriser la représentation de scènes plus ou moins censurables et de contourner la censure :

No dexo de considerar, discreto lector, ser grande mi osadía y mayor mi atrevimiento, en así con mi tosca Minerva quererme poner en lo que claros y doctísimos varones sus excelentísimos ingenios han mostrado, cuyos altos y maravillosos entendimientos, en el cómico estilo disfrazados, no sólo su profundo saber descubren, mas con urbanos dichos y graciosas palabras, astutamente sus sinceras y limpias vidas declarando en satírico modo, la nefanda y mala manera de vivir de nuestro siglo con gran astucia reprehenden⁹⁶⁷.

En ce sens, il associe la satire à une forme de répréhension comique qui, dès lors, autorise un certain hédonisme dans la mise en scène des personnages, dans la mesure où elle n’invalide en rien la portée morale et pédagogique de l’œuvre. En outre, la composition lyrique qui précède le début de la pièce (« *Dirige el autor su obra*⁹⁶⁸ ») postule la portée satirique de cette œuvre qui s’inscrit dans le sillage de *La Célestine*⁹⁶⁹ et de la *Segunda comedia de Celestina*⁹⁷⁰. Il confirme les vertus de l’heureux dénouement par l’affirmation d’un hédonisme paradoxalement moral, renforcé de manière spéculaire par la dimension ludique de l’expression cumulative et le polyptote autour de « *gozo* » et « *gozar* » :

⁹⁶⁶ C. BARANDA LETURIO, « Las comedias del ciclo celestinesco: *Segunda comedia de Celestina* y *Comedia Selvagia* », *op. cit.*, § 57.

⁹⁶⁷ A. de VILLEGAS, « Prólogo del autor al lector », dans M. de la Fuensanta del Valle et J. Sancho Rayón (éd.), *Comedia llamada Selvagia compuesta por Alonso de Villegas Selvago ; Comedia Serafina.*, Madrid, impr. de M. Rivadeneyra, 1873, p. II.

⁹⁶⁸ Il s’agit d’un poème acrostiche qui révèle l’identité de l’auteur et le dédicataire de l’œuvre. Nous pouvons lire : « *Alonso de Villegas Selvago compuso la Comedia Selvagia en servicio de su señora Isabel de Barrionuevo, siendo de edad de veinte años, en Toledo, su patria* ».

⁹⁶⁹ Il attribue l’œuvre à Fernando de Rojas et à Cota lorsqu’il écrit : « *Sabemos de Cota que pudo empeçar, / Obrando su ciencia, la gran Celestina, / Labróse por Rojas su fin con muy fina / Ambrosía, que nunca se puede estimar.* » (p. 31).

⁹⁷⁰ « *Compuso la parte segunda partida, / Osando por causa pasar de lo humano, / Materia teniendo de Feliciano, / En quien elegancia no tiene medida: / De norte tan claro tomando seguida, / Intento guiarme por esta jornada, / A ver si mi cimba pequeña caecada / Saldrá por buen puerto donde fué regida.* » (p. 31).

*En ser terminada con caso gozoso,
 La obra no pierde si tiene valor,
 Viniendo sus fuerças en contra de amor
 Aquel que por torpe se dice vicioso:
 Gozando sus gozos te muestra gozoso,
 Y goza los gozos que goza su parte,
 Adonde gozando por gozo tal arte,
 En gozos te goza con gozo sabroso*⁹⁷¹.

En dépit de ces affirmations, l'auteur de cette œuvre de jeunesse, qui embrassa, par la suite, une carrière ecclésiastique, finit par la renier, et décida d'en détruire les exemplaires.

Néanmoins, avant cela et au cours de la période qui nous occupe, nous voyons que les auteurs de ces continuations ou imitations de *La Célestine* choisissent de conduire le couple de protagonistes vers un final heureux. Quant à cette modification du dénouement, M. Bataillon écrit à propos du choix de Mélibée qu'

il est à peu près certain que la gêne devant ce refus radical du mariage (plutôt que l'horreur du suicide) suggèrera d'abord à l'auteur de la *Comedia Thebayda*, puis à Feliciano de Silva quand il ressuscitera Célestine, enfin aux auteurs de la *Comedia Selvagia* et de la *Comedia Florinea*, l'idée de conduire l'amour illicite, assaisonné de « *tercerías* » et de « *rufianerías* », vers une autre issue, celle du mariage secret⁹⁷².

Face à un suicide impossible, à plus forte raison dans un contexte de représentation scénique, l'option du mariage clandestin s'impose dans le théâtre *a fantasía*. La question que pose cette résolution est néanmoins celle de sa valeur, tant sur le plan dramatique – s'agit-il d'un final heureux ? –, que moral et donc politique. En outre, M. Bataillon ajoute :

En tout cas, il importe de bien voir que les « Célestines » non tragiques restent fidèles à l'optique moralisante du prototype. Pas plus que Feliciano de Silva, aucun des auteurs qui sont entrés dans son sillage n'a voulu faire un séduisant tableau de l'« amour libre » ; pas plus que lui ils n'ont considéré le mariage secret comme une transaction heureuse entre les exigences de la société et celles de l'amour. S'ils ont choisi ce dénouement comme variante de la solution tragique par une double mort violente, ils ont peut-être obéi à un souci de vérité et d'efficacité en se rapprochant plus du cours habituellement pris alors par les amours clandestines. Ils ont assurément apporté de l'eau au moulin des moralistes qui, du côté catholique comme du côté protestant, considéraient les mariages clandestins « sans le su et aveu des parents » comme un fléau social [...] ⁹⁷³.

⁹⁷¹ A. de VILLEGAS, « Dirige el Autor su obra », dans M. de la Fuensanta del Valle et J. Sancho Rayón (éd.), *Comedia llamada Selvagia compuesta por Alonso de Villegas Selvago ; Comedia Serafina.*, Madrid, impr. de M. Rivadeneyra, 1873, p. VIII.

⁹⁷² M. BATAILLON, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, *op. cit.*, p. 188.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 189.

II. La solution matrimoniale : une question politique ? Tyrannie parentale, autodétermination et sincérité des sentiments

2.1. *Comedia Serafina*

Dans la *Comedia Serafina* (1508-1509), le dramaturge met en scène les amours entravées de Floristán et de Serafina. Si une passion mutuelle anime les jeunes amants, l'ouverture présente d'emblée le cœur du conflit : la possible bigamie du *galán* qui, malgré la promesse de mariage présentée à Serafina, se serait marié à une autre, Orfea. Annoncé dans l'*introito*, le problème du double mariage apparaît au début de la pièce, mis en voix par Dorosía, la servante de la dame, qui fait part du problème à Lenicio, le page de Floristán, lequel semble davantage enclin à séduire la servante qu'à s'émouvoir d'un quelconque problème moral :

[LENICIO] *¿Dónde te llevan los pies?*
DOROSÍA *Axí mal ayn li vingués*
 com ton am nos da mal dia.

LENICIO *Yo sé que mientes, traidora.*
DOROSÍA *Massa dich la veritat*
 que Floristayn se és casat
 dos vegades, jen mal ora!

LENICIO *No se casó sino agora,*
 todo el resto es gran mentira.

DOROSÍA *Axí mal traidor lo fira;*
 demanau-bo a ma seynora.

(v. 302-312)

Ainsi, dès sa première apparition, la servante, en chemin vers la demeure du *galán* duplice, ne manque pas de mettre en garde les femmes qui l'écoutent contre les belles paroles masculines et les dangers de la compagnie des hommes :

DOROSÍA *Dones, dones, ara jiau!*
 fiau-vos d'omens dolents;
 fer-vos han mil sacraments,
 despuxés a Déu fiau.

(v. 281-284)

Néanmoins, en dépit de toute la sage vertu dont elle faisait étalage, seule, sa cupidité ne tarde pas à prendre le dessus. Dans une intertextualité évidente avec *La Célestine*, Dorosía, une fois aux côtés de Lenicio, n'hésite pas longtemps avant de s'associer à lui pour obtenir « *un jubón / y una saya* » (v. 334-335), en se jouant, dans le dos de sa maîtresse, des sentiments qu'éprouve pour elle le benêt Gomecio⁹⁷⁴.

⁹⁷⁴ Le berger le présente comme « *un escolar más que necio* » (v. 159). Ici le personnage paraît presque être une version dégradée de la figure de Calixte. À cet égard, Lenicio, au nom évocateur, se manifeste comme une sorte d'entremetteur,

La configuration des valets est encore une fois analogue à celle que nous propose *La Célestine* puisqu'ici sont dépeints les vices et les abus de la domesticité⁹⁷⁵.

Ainsi, nous voyons apparaître dans la caractérisation des protagonistes une véritable duplicité. Elle est d'abord celle de Floristán, doublement marié, qui déclare à la fin de la première *jornada* :

FLORISTÁN *Tú sabrás, sin que te mienta,
que le vine a prometer
de tomarla por mujer
cuando ella fuese contenta.
Quiso más vivir esenta
que no servirse de mí,
lo cual yo le requerí
de una vez hasta cincuenta.*

LENICIO *Por eso no hayas temor
de aquí a ciento y un año,
pues no te quiso, su daño,
viva con este dolor.
Mas respóndeme, señor,
¿consumiste el matrimonio?*

FLORISTÁN *Y aún consumí el patrimonio,
que ha sido mucho peor.*

(v. 473-488)

Même si son union avec Serafina tient davantage du « mariage *de palabra* », la sentence finale, par la paronomase et la dérivation *matrimonio/patrimonio*, dut sans doute être d'un grand effet auprès de

qui, avec la complicité de Dorosía entend dépouiller Gomecio de son argent. L'incompréhension entre Dorosía et Gomecio qui traverse le dialogue entre les deux personnages n'est pas sans rappeler, à un autre niveau d'intertextualité, celle qui apparaît dans le dialogue des amants de la *Comedia Calamita*. Alors que le *galán* recourt à une rhétorique courtoise si empruntée qu'elle en devient ridicule, même aux yeux de la *dama* qui, pragmatique ne parvient à saisir le discours de son amant, ici, l'incompréhension repose sur le quiproquo phonique et linguistique induit par l'utilisation d'un latin macaronique que Dorosía peine à saisir. Ainsi, lorsque Dorosía rencontre Gomecio elle comprend le « *Parcatís* » (v. 367) comme « *porca* » et fulmine : « *Més porch sou vos / ab vostre negre llatí* » (v. 367-368). Le jeu se poursuit au vers suivant, « *Oro tibi, folia rosa* » (v. 369), auquel la servante répond « *Méso rat y foll ets tu.* » (v. 370).

Au regard de cette caractérisation de Gomecio, nouveau Calixte, la question du prototype, auquel se rattache Floristán ou que configure Torres Naharro mérite d'être posée.

⁹⁷⁵ La relation maître-valet est au cœur du premier dialogue entre Floristán et Lenicio. La relation de dépendance entre les deux personnages paraît presque renversée :

FLORISTÁN *¿Es posible, di, Lenicio,
que no puedo para mí
haber traslado de ti
ni recibir un servicio?*

LENICIO *Señor, servirte cobdicio,
pero ya sabes mejor
que, para hacerse honor,
a un hombre basta un oficio.*

FLORISTÁN *Mas ¿cuántos, di, descortés,
te he dado yo en que entender?*

LENICIO *Aún me darás tu mujer
a que le rasque los pies.*

FLORISTÁN *Darte he mal año y mal mes,
pues que me tomas de gana.*

(v. 425-438)

La cupidité de Lenicio est renouvelée à la fin de la seconde *jornada*.

l'auditoire. Elle assure la dévotion de Floristán pour celle qui apparemment le méprise et que Lenicio méprise à son tour, et, partant, interroge sur la véritable vertu de la *dama*. Ainsi, celui-ci propose à son maître de rester fidèle à son union avec Orfea :

LENICIO *Bien te entiendo y bien te veo,
mas pues a Orfea as tomado,
con ella te han desposado.
Da la vuelta a tu deseo,
porque Orfea, según creo,
te conviene más aína.*

FLORISTÁN *Más extimo a Serafina
que a la reina doña Yseo.*

LENICIO *Por mi vida, que te engañas.*

(v. 497-505)

Le jugement sévère de Lenicio à l'encontre de Serafina se dévoile notamment dans le portrait qu'il brosse d'elle lorsque Floristán lui demande si celle-ci « *¿no es mujer asaz lozana?* » (v. 514). Il approuve ironiquement en déclarant : « *Sí, mas en ser cortesana / te tomará por guillote.* » (v. 515-516).^x En ce qu'il renvoie au monde de la prostitution⁹⁷⁶, le qualificatif « *cortesana* » interroge, notamment à propos de la prétendue vertu du personnage.

En effet, le mépris qu'exprime le page révèle la duplicité du personnage. La réaction initiale de Serafina, telle qu'elle apparaît rapportée par Dorosía semble indiquer un amour mutuel. La promesse de mariage prononcée par Floristán et dont s'inquiète Serafina, en le faisant mander pour qu'il rende des comptes, l'atteste. Cependant, les signes envoyés par Serafina sont perçus par Floristán comme les marques d'une attitude contraire. Floristán en fait part à son valet dans la première *jornada*: « *¿Y esta salsa me guardaba / una que no m'estimaba / ni jamás verme quería, / una que, como me vía, / siempre la vi rostrituerta, / que me cerraba la puerta / y en la cara m'escupía?* » (v. 450-456). Si l'attitude féminine peut correspondre à un impératif de prudence et de chasteté, au moins feinte, qui incombe à Serafina, nous voyons que cette prudence disparaît dès lors qu'elle a connaissance de l'existence de l'union de Floristán à Orfea. Ainsi apparaît-elle au début de la deuxième *jornada* sous les traits de l'amante éplorée :

⁹⁷⁶ J. E. Gillet, tout en niant le possible exercice du métier de courtisane par Serafina relève que « *The word cortesana is printed above the name Seraphina in the heading of Act I. Although in the "Concilio" Torres Nabarro applies the word, along with dama, to the Roman professionals of love (cf. vol. I, 241), Seraphina is evidently not a prostitute.* » J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Nabarro, Tome 3, op. cit.*, n. v. 243, p. 265. Néanmoins, lorsqu'à la fin de la seconde *jornada* elle convoque Lenicio pour qu'il lui dise quelques vérités, elle n'hésite pas à lui proposer en échange d'informations, la compagnie de sa servante : « *Per ta vida y per la mia / díques-me una veritat, / si't vejas a ton costat / esta nit a Dorosia.* » (v. 1045-1048). Comment ne pas voir en Serafina une maquerelle ? En outre, lorsque Lenicio interroge son maître à propos de la consommation du mariage, la réponse que celui-ci propose, « *Y aún consumí el patrimonio* » (v. 487), induit un rapport commercial étonnant. Enfin, le lexique prostibulaire est fréquemment employé par Lenicio pour qualifier Serafina ou la relation que son maître entretient avec celle-ci. Nous renvoyons aux pages que consacre S. Zimic à ce sujet : *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Nabarro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1977, 2 vol., vol. 2, p. 78-83.

SERAFINA *¿Qui'm pot dir on s'és trobada,
si's troba dona alguna,
que per sort de sa fortuna
fos tan malaventurada?
¿Quina dona enamorada
se'm poria acomparar
en açó, que per amar
fos com yo tan mal tractada?
Certament yo no creuria
que's trobás en tot lo món,
encara que moltes son
enganades hui en dia.*

DOROSÍA *No us mateu, senyora mia,
que yo crech, com Déu és Déu,
que morirà aquel juen
de rabiosa malaltia.*

SERAFINA *Mon plaer tot és defunt
y ha'm dextat de poch en poch,
y no puch guaynar lo joch,
si no fesem carta amunt.*

(v. 713-729)

Si l'expression de la plainte est vive, au point que Dorosía envisage que sa maîtresse puisse se donner la mort, la métaphore du jeu de cartes (« *no puch guaynar lo joch, / si no fesem carta Amunt* ») à laquelle recourt Serafina situe le dialogue dans le domaine du jeu de dupes. Ainsi, parce qu'à malin, malin et demi, cette versatilité laisse à penser que Lenicio n'a peut-être pas tort d'imaginer qu'elle le « *tomará por guillote* ». Il invite alors son maître, qu'il ne parvient à raisonner, à faire preuve de prudence⁹⁷⁷ : « *que mujeres, cuantas son, / son vivas como centellas, / que en ver que penan por ellas, / luego toman presunción.* » (v. 637-640). En réalité, la vivacité et l'immoralité de Serafina s'expriment avec force dans la longue malédiction qu'elle prononce au début de la deuxième journée⁹⁷⁸.

Mais quelles que soient les réserves exprimées par Lenicio, Floristán est déterminé à suivre la voie des amours clandestines plutôt que le chemin tracé par les parents et l'union concertée avec Orfea :

FLORISTÁN *Casarme con Serafina,
ya que más no puede ser.*

LENICIO *Pues Orfea, tu mujer,
¿cómo queda en este medio?*

FLORISTÁN *Muchas cosas han remedio*

⁹⁷⁷ S'il n'hésite cependant pas à renoncer à toute hostilité lorsqu'elle lui promet une nuit avec Dorosía en échange d'informations sur Orfea, il se joue manifestement d'elle dans le portrait qu'il présente de l'épouse de son maître.

⁹⁷⁸ « *¡Piada tu, Verge Maria/que'l maten a puynalades! /Yo't pregue tantes vegades / commana la causa mia. /Yo'l veja en tal malaltia/que negú si acoste a ell, /sa muller no stiga amb ell /ni'l paeixca sois un dia. /Tos li vullen mal de mort; / no trobe qui bé li faça, / sos peccats ixquen en plaça, /perqu'és digne de tal sort. /Y en judici, per deport, /tostemps isca condempnat, /y si porta veritat, /los jugges li façen tort. /Tots li prenguen ço del seu, /riguen dell sos enemichs, /darrere li vagen gichs /publicant-lo per juen. /Sa oració no vinga a Déu, /son amich sia el demoni, /joc ardent de Sant Antboni /lo prenga del cap al peu! /Encara no li vull dir /tot aquell mal que devria, /si bé tot m'o merexia /quant li pogués maleir, /perqu'és cert com lo morir, /ses bondats reconegudes, / que té casa prop de Judes / en'l infern, a mon sentir.* » (v. 761-792).

con el tiempo y el saber.

(v. 547-552)

Ainsi, la question que pose la pièce est double. Il s'agit bien sûr de la valeur de l'engagement : quelle est la validité et la performativité de la promesse matrimoniale, tout particulièrement lorsque ce mariage est clandestin ? Floristán choisit de faire primer la passion des sentiments, la clandestinité de son union consommée avec Serafina, sur le respect du mariage imposé par son père⁹⁷⁹. Si pour J. E. Gillet, les arguments de Floristán contre le choix parental paraissent « *good reasoning and ethically sound*⁹⁸⁰ », le rapport du personnage à l'éthique reste des plus troubles et questionnables. En outre, c'est bien aussi la question de la régulation des passions, de la liberté des jeunes gens à suivre leurs désirs et des chemins à emprunter pour y parvenir que Torres Naharro propose de mettre en scène ici, comme dans la *Comedia Himenea*.

Face à l'amour entravé, la mort est à de nombreuses reprises envisagée comme outil de solution. Le suicide est au cœur de la deuxième *jornada* ; il est envisagé tout autant par Serafina que Floristán. Ainsi, lorsqu'il lui rend visite et se confronte à son refus, il déclare :

FLORISTÁN *Soy condenado a tormento
de perpetua punición,
a perdurable pasión,
a sulfúreo monumento.
De modo que, pues me siento
tener el alma perdida,
piérdase el cuerpo y la vida,
vaya todo en perdimiento.*

TEODORO *¿Quid hoc est? ¡Virgo Maria!
¿Tu vis occidere te?*

SERAFINA *Dexau-lo, per vostra fe,
no cregau que's mataria.*

FLORISTÁN *Mas sin vos, señora mía,
¿para qué quiero vivir?*

(v. 1001-1014)

Mais la rudesse de la réaction de Serafina, inébranlable, qui contraste avec la stupéfaction du religieux Teodoro, paraît révéler une appréhension du suicide comme une réaction qui ne saurait être, à l'image de son amant, que factice. En effet, au début de la *jornada* suivante, Floristán écarte

⁹⁷⁹ « *Aquella que fue de aquí, / Serafina valenciana, / con voluntad soberana / la quise desde la vi / y en aquel punto le di / mi querer y libertad, / y agora, por mi maldad, / soy sin ella y soy sin mí. / Contraje luego con ella / matrimonio clandestino, / después, como hombre malino, / casé con una doncella / y es Orfea el nombre della, / de nación italiana, / su bondad es inhumana, / su presencia más que bella. / Pues, con ésta me casé / por paterno mandamiento, / mas el vero casamiento / con la Serafina fue, / porque yo le di la fe / de mi propia voluntad* » (v. 1194-1215).

⁹⁸⁰ J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, op. cit., p. 484.

bien vite cette solution⁹⁸¹. La seule issue pour Serafina, à laquelle finit par arriver Floristán, est bien celle de faire couler le sang, mais ce ne sera pas le sien, pas plus que celui de son amant. Ainsi, comme elle l'a envisagé plus tôt, « *Ell no's pot ja descasar / sa muller no esent defunta* » (v. 853-855). À la fin de la deuxième *jornada*, Floristán lui fait la promesse de résoudre la situation et au début de la suivante, après avoir écarté toute autre option, il se résout, aux côtés de Teodoro et à force d'arguments fallacieux⁹⁸², au meurtre :

FLORISTÁN *Porque, si yo la matare,
morirá cristianamente,
yo moriré penitente
cuando mi suerte llegare.*

(v. 1245-1248)

Cette solution, analogue à celle proposée dans la *Farsa Alarquina* (1559), rédigée à partir du *Romance del Conde de Alarcos*⁹⁸³, qui put constituer une source d'inspiration pour cette *comedia*, est finalement substituée par une autre, alors que Floristán s'apprêtait à ôter la vie d'Orfea.

À l'inverse du *galán*, Orfea paraît être une véritable figure de l'obéissance et de la soumission. En effet, le mariage constitua, pour elle aussi, une obligation contraire à sa véritable inclination pour le frère de Floristán ainsi que le révèle sa servante, Bruneta⁹⁸⁴. Lorsque Floristán s'apprête à

⁹⁸¹ Révélant à Teodoro son amour pour Serafina en dépit du mariage qui lui a été imposé par son père, il déclare, en gage de la puissance de ses sentiments : « *por ella moriré* » (v. 1217). Néanmoins, il se ravise dès le vers suivant et écarte toute idée suicidaire, eu égard aux problèmes que son geste engendrerait : « *Mas yo no dejo de ver / que me devría matar / y por más daño escusar / no lo quiero ora hacer* » (v. 1218-1221). Parmi les conséquences qu'il évoque, nous pensons au déshonneur familial et aux conséquences légales que relève L. Mier Pérez en citant S. LÓPEZ-RÍOS MORENO, « *Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja* » : Melibea y la muerte infamante en *la Celestina*, dans P. M. Piñero Ramírez (éd.), *Dejar hablar a los textos : Homenaje a Francisco Marquex Villanueva*, Séville, Universidad de Sevilla, 2005, p. 314, à propos de la mort de Mélibea dans *La Celestina* : « *En un mundo en el que "el suicidio de una persona tenía consecuencias legales para sus parientes, consecuencias que podían llegar a incluir la pérdida de propiedad, pero lo peor era la vergüenza del castigo público que se podía aplicar al cuerpo del difunto" como colgar el cadáver de una sogá, arrastrarlo por la calle o incluso quemarlo, no es difícil imaginar las implicaciones de un acto como el de Melibea que es, además, público.* » (L. M. PÉREZ, « Melibea, Plácida y Serafina: tres muertes violentas en el primer teatro clásico », *Celestinesca*, n° 40, 2016, p. 122). Néanmoins, le personnage ici justifie son refus du suicide, non sans provoquer un effet comique, par la peine que son geste provoquerait : « *Que yo bien me mataría, / pues toda razón me inclina, / pero sé de Serafina / que se desesperaría, / y Orfea, pues, ¿qué haría / cuando mi muerte supiese? / que creo que no pudiese / sostener la vida vn día.* » (v. 1225-1232).

⁹⁸² « *Pues, hablando acá entre nos, / a Orfea cabe la suerte, / porque con su sola muerte / s'escusarán otras dos.* » (v. 1233-1236)

⁹⁸³ À propos de ce rapport intertextuel, nous renvoyons notamment à T. PICKERING, « A Note on the Comedia Serafina and El Conde Alarcos », *op. cit.* J. E. Gillet commente également que « *This is the center of the plot, and a notable deviation from the story which Torres Nabarro had found in the well-known Romance del Conde Alarcos (see below). There the responsibility is the King's, acting as protector of the honor of the Infanta. Torres Nabarro has curiously neglected to avail himself of the moral justification which the King's order provided for Alarcos. He was at the beginning of his career and had probably not yet formed the independent opinions that distinguish his Problemio of 15 17. At this point he may have felt that no king should appear in a comedy, though in his last play he had no scruples about introducing King Bermudo. Whatever his reason here, his modification of the Alarcos story leaves the decision to Floristan, with the questionable support of the hermit Teodoro. It is difficult to see in Floristan's ready assumption of the awful responsibility an affirmation of strong Renaissance individualism, for as far as we know Floristan is not strong, but a weak and self-deceived egotist.* » J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Nabarro*. 4, *Torres Nabarro and the drama of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 483.

⁹⁸⁴ « *Hebe, in fin, poco cervello / la mia madona Orphea, / si maritarsi volea, / pigliara'l altro fratello. / 'Gli era più gioven, più bello, / per me tanto quel'vorrei; / e ti so dir che da lei / havea ben il martello.* » (v. 1370-1377).

lui donner la mort, « en martyr » lui dit-il⁹⁸⁵, elle tente de l'en dissuader « *Non mi far, signor, morire* » (v. 1434) avant de se livrer à une émouvante prière et de s'en remettre à la décision de son mari :

ORFEA *Orsù già, si sei contento,
fa di me quel che ti piaccia;
ma, signor, fami una gracia,
finuto lo mio tormento:
che in eterno pagamento
per quel ben che t'ho voluto,
me facie far escolpito
un marmoreo monumento.
Ma sia scolpto per di fuora
lo mio fine, la mia morte,
la mia rea e dura sorte,
sempre triste sino allora.
E si tu vorrai anchora,
meti sopra una parola
che dica com'io sola
moro e vivo gran signora.*

(v. 1578-1593)

Si dans un long soliloque, Floristán se repent de son dessein assassin, Serafina est pourtant convaincue de sa réalisation après la fausse révélation de Lenicio. Si le valet se résout au mensonge, « *pues qu'el mentir poco cuesta* » (v. 1913), la tromperie s'avère néfaste et la mort ne peut finalement paraître une solution acceptable, même pour elle. En effet, elle redoute dès lors la compagnie de ce mari assassin dont elle craint qu'il ne finisse, un jour, par retourner l'arme contre elle.

Finalement, l'ouverture de la dernière *jornada* annonce le retour de Policiano, le frère de Floristán, dont le portrait que propose Lenicio est des plus élogieux :

LENICIO *¡Cuán gentil hombre es tornado,
como hecho de pincel!
No parece agora aquél,
ansí viene tan mudado.
¡Y cuán bien ataviado!
¡Qué caballo tan gentil!
¡Cuántas joyas! Más de mil.*

(v. 2122-2129)

Par le dialogue entre Floristán et Teodoro, le retour du frère se révèle en définitive la solution idéale pour résoudre la situation. Teodoro assure que si Policiano n'a pas pris femme durant son absence et consent à se marier à Orfea, Floristán pourra voir son mariage dissout dans la mesure où il n'a pas été consommé⁹⁸⁶.

⁹⁸⁵ « *Levantaos, señora mía, / que seréis martirizada / y es ya la ora llegada / de vuestro postrero día.* » (v. 1458-1461).

⁹⁸⁶ « *Dispensat gratia divina / matrimonio non consumpto.* » (v. 2206-2207).

Ainsi, le dénouement de la *Comedia Serafina* est bien conforme à son genre. Il paraît consacrer la prévalence de la liberté amoureuse des jeunes amants sur les décisions des parents, qui brillent par leur absence. En effet, le mariage choisi, dont la valeur repose sur la consommation, la réalisation d'un désir, est réaffirmé. Le retour de Policiano est motivé par son amour pour Orfea ainsi qu'il en fait part à son frère, avec force retenue. Dès lors, la satisfaction du dénouement, concrétisé par l'annonce de deux unions, semble atteindre tous les protagonistes, quoiqu'Orfea ne soit pas consultée. La conclusion de la pièce paraît placer sur un même plan l'amour de Policiano et d'Orfea et celui de Floristán et de Serafina.

S'il n'y a point de châtement funeste pour les amants dépravés, seule la décision parentale est finalement bafouée. Il convient cependant de relever comment l'élaboration d'une *dramatis personae* duelle a permis de mettre en place un jeu de contraste sur lequel repose tout le sens moral de la pièce. Au fol amoureux, à la dame dévoyée, s'opposent l'héroïque amant courtois et la noble italienne.

Le portrait moral de Policiano est, en effet, bien éloigné de celui de son frère. En ce sens, le portrait physique que dresse Lenicio de l'arrivée de Policiano, qui met en avant sa richesse et sa beauté, établit, à n'en pas douter, une forme de concordance avec les traits caractéristiques d'Orfea. En outre, le portrait physique peut, à bien des égards, se révéler le reflet de la pureté morale du personnage. Ainsi, en miroir de l'abnégation d'Orfea, la retenue dont fait preuve Policiano face à l'amour qu'il ressent, au point de quitter sa terre et de multiplier les précautions oratoires à l'heure d'en faire part à son frère, le définit comme un personnage éminemment héroïque.

Au moyen d'une caractérisation dégradée du duo Serafina-Floristán, le dramaturge propose une condamnation de leur liberté qui se manifeste dans une forme d'implicite ou de détour. Elle repose moins sur le sort final qui leur est réservé que sur un jeu de contraste. C'est, en définitive, par ce qui se joue dans un à côté, en marge du couple de protagonistes que le dramaturge paraît proposer une condamnation, qui n'est pas énoncée ou montrée de façon directe et explicite. En quelque sorte, cette condamnation ne prend sens que dans l'activité de réception, par la capacité du récepteur à se saisir de ces contrastes et des constructions paralléliques. C'est en ce sens que nous pouvons lire les vers prononcés par le berger de l'*introito* qui annonce : « *La comedia acabará / con el fin que se requiere, / quien más atento estoviere / más razón della dará.* » (v. 253-256). Dès le début, l'*introito* invite à interroger le dénouement et à mettre le rire, renforcé par le contraste des personnages, au service de la condamnation de leur liberté. Par suggestion, apparaît alors un final moins heureux que convenable. L'ordre n'est rétabli qu'en apparence, et il incombe au spectateur-lecteur de tirer les leçons de cette mise en scène d'une forme de dissolution des mœurs et, partant, de l'engagement, « oral et moral ».

2.2. *Comedia Calamita*

Dans la *Comedia Calamita*, le positionnement moral est posé en des termes distincts, mais repose également sur un système d'opposition duelle. En effet, la pièce met en scène deux intrigues amoureuses entrelacées : d'une part, celle qui, à la fin de la pièce, consacre l'union matrimoniale de Floribundo à Calamita, de l'autre, le délitement du mariage du simplet Torcazo et de la frivole Libina.

L'amour malheureux de Floribundo pour Calamita est affirmé au début de la pièce par son valet Jusquino. Car la contrepartie peut se révéler grande, celui-ci entend, plus que par véritable fidélité à son maître⁹⁸⁷, faire office d'entremetteur grâce à l'aide de Libina, l'épouse de Torcazo, frère de Calamita. Libina se montre réticente à l'idée de venir en aide à l'amoureux transi qu'elle juge malhonnête⁹⁸⁸ et, après l'échange avec le valet, elle finit par transmettre à la chaste Calamita la lettre qu'a rédigée pour elle Floribundo.

En parallèle de cet amour idéalisé et exprimé en des termes courtois, l'union de Libina et de Torcazo apparaît sous des traits opposés. Ainsi, la cupide et amère Libina, sur qui Jusquino jette son dévolu à toutes fins utiles, décrit son mariage hors de toute sublimation :

LIBINA *Cuerpo y alma me maldigo
noche y día,
que apenas verme querría
por verme tan mal casada,
que he estado determinada
de me ir a la putería*
(v. 837-842)

Ainsi, si s'en remettre à la prostitution paraît une solution plus acceptable pour Libina que les modalités de son mariage à Torcazo, Jusquino lui promet de lui venir en aide :

[JUSQUINO] *ruega a Dios sólo por mí,
que aunque viva ese ignorante,
yo haré, de hoy en adelante,
que goce poco de ti.*
(v. 845-848)

Si pour Jusquino le mariage est nécessairement associé à la consommation et à l'activité sexuelle, il ne semble pas percevoir, dans les propos de Libina l'infamie qui se joue au travers de cette union dévoyée. Le reniement du mariage implique nécessairement la disqualification d'un mari présenté

⁹⁸⁷ C'est véritablement l'appât du gain qui anime les deux personnages. Ainsi dans la deuxième *jornada*, Jusquino évoque la prodigalité du maître : « *que mi señor / Floribundo / nos quiere dar cuanto tiene* » (v. 865-866). La perspective de rétribution provoque le désagrément de Libina face à la vertueuse droiture de Calamita : « *Pues Calamita no quiere / mi escuchar, / dame quien le ose hablar; / que es muy terrible mujer, / y entraremos a perder / donde pensamos ganar.* » (v. 873-878).

⁹⁸⁸ « *Con ese lisonjear / de tacaño / engañáis tantas cad'año / que no's caben en las redes.* » (v. 503-506).

comme sot et dont elle ne cesse de se jouer. La caractérisation initiale de Torcazo conduit à expliquer l'insatisfaction de l'union par la bassesse du mari, et donc de conclure à l'inégalité de la relation⁹⁸⁹. Car, moins qu'une question sexuelle, quoique fondamentale eu égard aux infidélités de Libina, comment ne pas voir dans son choix de rejoindre le bordel un singulier renversement des valeurs traditionnelles ? Cependant, dans les propos de Libina, dont le nom même suggère l'insatiabilité, s'affirme également une volonté de faire du vice une profession ajoutant ainsi à la dépravation morale, la bassesse de la rétribution et la déchéance sociale.

Sans autre réserve que celle que lui impose le secret à l'égard de son mari, Libina recherche la compagnie des hommes puis se livre à l'adultère. Elle se retrouve au centre d'un triple désir : celui de son mari, de Jusquino et du « *necio* » Escolar (v. 926). De tous ces amants, nul ne parvient à se sauver tant la mise en scène de leur dépravation est grande. En outre, Libinia en est aussi l'instigatrice comme en témoigne l'injonction au personnage de l'Escolar, qu'elle invite à rejoindre sa couche « *vestido de mujer* » (v. 985) ; dans le système de valeur de la pièce, le travestissement induit une dégradation qui, au-delà du personnage vêtu en femme,⁹⁹⁰ atteint également Libina et Torcazo⁹⁹¹.

Le rapport entre les deux personnages féminins de la *Comedia* est marqué par le contraste. La présentation Calamita dévoile un personnage caractérisé par la chasteté. Dans la seconde *jornada*, le dialogue entre Jusquino et Libina rend compte de la vertu de Calamita en la plaçant sur le plan de l'exception :

JUSQUINO	<i>¿Quieres conmigo apostar, por mi vida, que aunque una vez te despida que a las dos sea cortés? Si no las dos, a las tres dicen que va la vencida.</i>	
LIBINA	<i>Ay, qu'es mujer tan sabida que a quienquiera hará ablandar como cera.</i>	
JUSQUINO	<i>¿No es mujer?</i>	
LIBINA		<i>Sí, mas es casta.</i>
JUSQUINO	<i>¿No es mujer?</i>	
LIBINA		<i>Sí, mas no basta.</i>

⁹⁸⁹ Les plaintes et les insultes à son égard sont nombreuses : « *res maldita* » (v. 1430) « *Quebrados tenga los ojos / quien tal marido me dio* » (v. 1457-1458), « *cara del diablo* » (v. 1461).

⁹⁹⁰ Lorsque Jusquino voit celui qu'on devine être l'Escolar habillé en femme se diriger vers la demeure de Libina, la description qu'il offre témoigne de cette dégradation : « *Conozco otras dos mujeres, / mas no tan grande animal.* » (v. 1679-1680).

⁹⁹¹ Lorsque Torcazo découvre dans la quatrième *jornada* sur le point de quitter la chambre de Libina que « celle » qui la partage « *tiene bragüeta* ». Dans cette scène comique, l'Escolar fait alors passer son travestissement pour un miracle face à l'attaque de Torcazo : « *¡Virgen María bendita! / Que m'a querido forzar, / y ha querido Dios mostrar / milagro.* » (v. 1921-1924).

JUSQUINO *Si es mujer, no es la primera.*

(v. 879-890)

Ainsi, dans le paradigme misogyne du valet, parce que Calamita est une femme, elle ne peut que succomber, sans qu'il ne soit même fait mention du sentiment amoureux, étranger à sa représentation du monde. La chasteté de Calamita se confirme avec évidence lors de sa première apparition, au début de la troisième *jornada*. Conformément au plan ourdi par Libina et Jusquino, Calamita a trouvé la lettre de son amant. Troublée par ses sentiments, dans lesquels elle perçoit le péril du péché, celle-ci s'empresse alors d'aller chercher réconfort à l'église :

CALAMITA *Vamos bora
a misa a Nuestra Señora,
Madre de Consolación,
que me alivie el corazón
aunque le soy pecadora.*

LIBINA *No te congojes agora,
cree a mí.*

JUSQUINO *(La carta va por allí.)*

LIBINA *Que cuando ayer te enojaste
con la carta que hallaste,
yo me espantaba de ti.*

CALAMITA *¿Y por qué?*

LIBINA *Porque te vi
demudada,
temblando como azogada...*

JUSQUINO *(Mas azogue qu'es amor.)*

(v. 1232-1245)

L'inscription presque viscérale de la reconnaissance du vice doit être remarquée. Elle témoigne d'une exceptionnelle conscience des exigences d'une vertu qu'il faut protéger, alors même qu'elle est mise à mal par les sentiments de Floribundo, quand bien même ceux-ci seraient partagés⁹⁹². En effet, après la lecture de la lettre, Libina fait part de la décision de Calamita de rencontrer Floribundo « *En la calle / por es el más descubierta* » (v. 1511-1512). Dans la quatrième *jornada*, au moment de la rencontre, Calamita recourt à l'entremise de Libina pour faire part à Floribundo de sa décision :

LIBINA *Yo sabré muy bien terciar.
Dime agora
la voluntad qu'en ti mora
de lo que quieres hacer.*

CALAMITA *Que me tome por mujer;
si no, que vaya en buen bora.*

⁹⁹² C'est ce que laisse à penser la réaction physiologique de Calamita que décrit Libina dans son dialogue avec celle-ci. Plus loin lorsque Jusquino lui demande si « *hubo señales de amor* » (v. 1503), elle répond « *Un poquito estuvo brava / mas luego mudó color.* » (v. 1505-1506).

(v. 1961-1966)

Calamita pose ainsi le mariage comme condition et issue nécessaires de la rencontre amoureuse⁹⁹³. Néanmoins, à cette union qui se tisse dans le secret de la lettre et de la confession, s'oppose la figure antagoniste d'Empticio, le père de Floribundo, qui charge son valet Fileno de l'espionner. Empticio ouvre la quatrième *jornada* en déclarant sa farouche désapprobation à l'égard de l'inclination de son fils pour Orfea :

[EMPTICIO] *Al menos, ya que querías
desmandarte,
supieras bien emplearte
y escogerás noble amiga;
buscarás costa y fatiga,
no carbón para tiznarte.
Que hoy me han dicho en una parte
por verdad
que es hija de un mal abad
esa joya que escogiste⁹⁹⁴;
mira qué tiro heciste,
dónde dio tu liviandad,
y aun que, según en bondad
vas fundado,
ya harás del desposado.*

(v. 1786-1801)

L'opposition à l'union relève avant tout de l'inégalité de statut entre les deux époux. Déjà dans la deuxième *jornada*, Fileo évoquait la crainte d'un mariage clandestin contraire aux ambitions paternelles : « *La cosa va muy perdida / y en mal son ; / casarse han tras un rincón / y el viejo que pene y muera, / que esperaba por nuera / la princesa de Aragón* » (v. 1209-1214).

Mais du discours du père, il ressort que le tourment et le déshonneur que son fils lui inflige ne tiennent pas véritablement d'une dépravation intrinsèque de Floribundo, le souvenir de l'enfance en témoigne : « *Niño me solías ser / obediente, / y al maestro reverente / y de Dios muy temeroso, / tras los vicios perezoso, / tras la virtud diligente;* » (v. 1757-1762). S'il fut naturellement enclin à la vertu, la corruption de ses sentiments, noblesse oblige, ne peut trouver qu'une cause externe : celle de la mauvaise compagnie du valet⁹⁹⁵. Néanmoins, par sa réponse, Floribundo réaffirme son amour pour Calamita

⁹⁹³ Lors de la rencontre elle affirme elle-même sa volonté de se marier avant comme exigence préalable à toute relation. Ainsi lui dit-elle : « *Haç nuevo acuerdo de ti, pecador ; / que no obstante tu valor, / no daría, Floribundo, / por todo el aber del mundo / un cabello de mi honor. / Quien al piensa está en error, / y es grosero.* » Par cette affirmation de l'honneur, de la vertu, on voit déjà chez le personnage, une forme de conscience de sa noblesse.

⁹⁹⁴ Le motif réapparaît dans le *Lazarillo*.

⁹⁹⁵ Empticio rappelle dans son discours l'influence néfaste des mauvaises compagnies : « *No platiques, te decía, / con hombres de mala casta; / mira, hijo, cuánto gasta / una mala compañía.* » (v. 1746-1750). S'il peut faire référence ici à cette Calamita mal-née, l'objet de son discours peut également renvoyer au valet Jusquino. En effet, dans la *jornada* précédente, Fileo, l'espion d'Empticio a fait part à Jusquino des plaintes du père à son endroit :

« FILEO *Traigo una nuera no buena*

en même temps qu'il confirme la bonté de son âme : « *sólo te quiero decir / que Dios y tú, sin mentir, / me abéis fecho / hombre cumplido y derecho / con todas sus condiciones / y sujeto a sus pasiones / y de sus leyes estrecho.* » (v. 1816-1822)⁹⁹⁶. Dans un appel à la bienveillance paternelle, Floribundo annonce déjà l'heureux dénouement de l'intrigue, attendu par un spectateur qui en ignore toujours le ressort : « *De otras cosas cedo muera / si he vivido torpemente; / suplicote solamente / cerca d'esto, / que aunque veas mal dispuesto / mi vivir y en tanta guerra, / y aunque se bunda la tierra, / verás d'él un fin honesto.* » (v. 1827-1834). Dans ce retour à l'ordre qu'anticipe Floribundo, et qui sera confirmé par la révélation de la haute naissance de Calamita, est en jeu une forme de reconnaissance de la noblesse qui ne peut être qu'intrinsèque. Cette conception dépasse même la question du statut et s'entend d'abord sur le plan moral. En outre, l'aveuglement et l'erreur du père ne constituent pas une dérogeance à son rang⁹⁹⁷ et n'infirment en rien cette hiérarchie sociomorale. Au contraire, sa méprise et l'antagonisme qu'elle le conduit à exercer sont motivés par les rapports que lui livrent son valet Fileno, espion connu et reconnu, qui ne manque de faire étalage de ses fonctions⁹⁹⁸ et Jusquino, incité à trahir Floribundo pour échapper à la colère d'Empticio⁹⁹⁹. L'erreur d'Empticio, finalement, est bien de s'être mal entouré. Ainsi, dans la cinquième *jornada*, il paraît aux côtés des deux valets infidèles. Alors qu'il déclare les prendre pour fils¹⁰⁰⁰, il témoigne dans le même temps de sa résolution à mettre fin à la vie de son fils :

JUSQUINO *para tí.*
 ¿Qué me dices?
 FILEO *Pasa así,*
porque mi señor Empticio
se queja de tu servicio;
mil grandes quejas le oí.
 JUSQUINO *Dime ¿qué dice de mí?*
 FILEO *Puedes ver:*
dice que echas a perder
a tu señor, Floribundo.
 JUSQUINO *El contrario a todo el mundo*
puedo hacer conocer. »

(v. 1543-1554).

⁹⁹⁶ Sa bonté ne s'exprime pas seulement par l'obéissance à son père mais aussi par la reconnaissance de la « fama » familiale qui lui impose la plus grande discrétion : « *no hay hombre en esta ciudad / que pueda, ni en todo el mundo, / irte a decir: Floribundo / ha hecho tal liviandad.* » (v. 1835-1840). En outre, il est intéressant de noter que si Floribundo paraît atteint de la maladie d'amour, l'expression de ses sentiments est des plus respectueuses. Il partage certes la lecture de la lettre à l'attention de Calamita avec son valet, mais semble initialement s'en remettre à l'aide de Dieu plutôt qu'à l'entremise du serviteur. En effet, il se laisse convaincre par celui-ci plus qu'il ne le sollicite et témoigne ainsi de sa prudence, tant à l'égard de sa réputation qu'à celle de son amante.

⁹⁹⁷ A propos de la colère de son père, Floribundo au début de la cinquième *jornada* ne nie d'ailleurs pas l'autorité de son père et souhaite conserver une forme d'obéissance : « *Bien veo qu'está turbado / grandemente ; ninguna razón, On consiente / como él está resoluta, / lo que con él no dispueto / por no salir de obediente.* » (v. 2235-2240).

⁹⁹⁸ Le dialogue entre les deux personnages, à la fin de la troisième *jornada*, témoigne de la corruption de Fileo.

⁹⁹⁹ En effet, averti par Fileo de sa surveillance, Jusquino demande « *Mas para el viejo enojado, / que es severo, / ¿qué remedio ay, compañero, / para hacer paz con él?* » Fileo répond alors : « *Hacer del ladrón fiel / y avisarlo tú primero.* » (v. 1705-1710).

¹⁰⁰⁰ « *a todos dos os prometo / que por hijos os terné, / y en obras os mostraré / teneros amor perfecto.* » (v. 2307-2312).

[EMPTICIO] [...] *vengo determinado
de matalle si no muero;
que al mal hijo más lo quiero
so tierra que mal casado.
[...] Y el primero que podrá.
con su espada
pasalle d'un estocada
o sacalle el corazón,
no tenga d'él compasión,
que será mal empleada.*

(v. 2315-2330)

Mais l'opposition et le dessein infanticide du père restent vains face à la pureté des sentiments. En effet, c'est bien une inclination vertueuse entre les deux personnages que met en scène la pièce. Dans la façon dont Calamita se drape dans sa vertu pour exiger le mariage, une référence singulière à l'argent apparaît : « *quiero crecer en virtud / lo que me falta en dinero / aunque estás puestos en fuero / los honrados / de veros, en fin, casados, / hidalgos y mercaderes, / no con las buenas mujeres, / mas con los buenos ducados.* » (v. 2031-2038). L'inégalité de leur relation se manifeste par ses mots : parce qu'elle n'est pas noble, elle ne pourrait accéder au mariage auquel elle prétend. En effet, si le mariage est nécessairement associé à une recherche d'enrichissement, il ne saurait être ici de raison et les sentiments de Floribundo ne peuvent alors être que dévoyés. Mais à la différence des autres personnages, tous deux semblent insensibles à la perversion de l'argent et consentent au mariage. La noblesse qui s'affirme ici n'est point entachée par la cupidité, mais place l'amour, dans la pureté de son expression et de sa réalisation, comme valeur cardinale¹⁰⁰¹. En outre, J. Oleza et S. Zimic¹⁰⁰² analysent la conception du mariage qui apparaît dans la *Comedia Calamita* comme correspondant aux idées d'Érasme, notamment, sur le sujet. En cela, la pièce s'inscrirait dans un processus de réforme du mariage chrétien :

*Frente a las ideas de Vives, que perpetuaba en el Humanismo reformista una creencia muy asentada en el pensamiento cortés, que domina el otoño de la Edad Media, y en el neoplatónico, hegemónico en la cultura del Renacimiento, la de que el amor no tiene relación directa, y menos aun causal, con el matrimonio, pues aquél se asienta en el mundo del espíritu y éste en el de la materia, frente a esta creencia, repito, Erasmo y Naharro proclaman la nueva filosofía del matrimonio, origen de la concepción burguesa del amor*¹⁰⁰³.

¹⁰⁰¹ C'est en ce sens qu'il convient de lire le long soliloque de Floribundo qui inaugure la dernière *jornada* et notamment les vers « *que los yerros por amores / son dignos de perdonar* » (v. 2221-2222).

¹⁰⁰² Dans son étude de la *Comedia Calamita* le critique s'attache à mettre en évidence les liens entre la pièce et le colloque d'Érasme, *Proci et Puella*. S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro, op. cit.*

¹⁰⁰³ J. OLEZA SIMÓ, « Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio », *op. cit.*

En outre, S. Zimic indique que « *Con la afición de Floribundo por Calamita, el autor subraya pues una atracción natural que el padre, de manera violenta, quiere destruir*¹⁰⁰⁴. » Il nous semble cependant que cette mise en scène de la conception d'un amour naturel, par opposition à sa réalisation sociale, tel qu'elle transparait ici, transcende véritablement le personnage, au-delà de son inclination pour Calamita. Il convient de relever que l'obéissance et l'espérance dont Floribundo témoigne envers son père constituent une autre facette de son inclination à l'amour naturel :

[FLORIBUNDO] *Yo confieso en su bondad
ser ganado;
que mi esposa me ha contado
lo que yo sin duda creo,
que le ha dicho Trapaneo
qu'es hija de padre honrado.
Yo me hallo consolado
d'este día,
y espero en Dios todavía
y en su gloriosa madre
qu'el enojo de mi padre
se mudará en alegría.*

(v. 2289-2294)

Dans son discours saturé de références à la gloire de Dieu, Floribundo témoigne de sa confiance en son père et de l'amour qu'il lui porte. Par ailleurs, annonçant la noble naissance de Calamita, Floribundo anticipe l'heureux dénouement, entendu également comme la réconciliation entre l'enfant et le parent.

En définitive, comme dans la *Comedia Serafina*, Torres Naharro ne manque pas d'interroger les relations paterno-filiales. Ainsi, en préparant le dénouement, scellé par la célébration d'un mariage entre pairs, rendu possible par l'*anagnorisis*, nous voyons la question de l'autorité parentale, et notamment celle de son rôle dans l'élection de l'être aimé, remise en question. Floribundo ne manque pas de revendiquer son indépendance vis-à-vis de son père lorsqu'il évoque l'injustice de l'ingérence parentale : « *Porque veo claramente, / sin más ver, / que no me da el parecer, / ni me parece justo, / que se tome por su gusto / lo que yo debo comer.* » (v. 2241-2245). Pas le biais d'une construction en chiasme, la concordance entre l'apparence et l'essence, fondamentale dans la conception du personnage de Calamita, est réaffirmée. Dès lors, la violence du père ne peut qu'être comprise que comme une altération de l'ordre naturel. Du reste, les valets eux-mêmes, sommés d'accomplir le dessein meurtrier d'Empticio, voient dans cette instruction l'expression d'une *hybris* démesurée :

FILEO *Pues agora tú me di
¿qué haremos?*

¹⁰⁰⁴ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro, op. cit.*, n. 32, p. 220.

JUSQUINO *Qu'en saliendo, que le demos,
pero, hermano, no de agudo.*

FILEO *Ora hablas de sesudo,
sé que bien nos abernemos.
Conviene que trabajemos
cuerdamente
de apacignar esta gente,
templando con la cordura,
mientras que al viejo le dura,
una pasión tan caliente. [...]*

FILEO *La fortuna nos ayuda;
mas si sale por allá,
¿crees tú que le daría?*

JUSQUINO *Mi fe, no.*

FILEO *Tampoco lo creo yo,
ni es posible que me cuadre.*

JUSQUINO *Grande amor es el del padre.*

FILEO *Es el mayor que se vio.*

(v. 2343-2366)

Il convient de noter comment les valets envisagent ici de désobéir aux instructions d'Empticio, non par infidélité, mais davantage parce qu'elles semblent inconcevables dans le cadre de l'amour paternel. Cependant, le dramaturge paraît se garder véritablement d'émettre un jugement sur l'attitude d'Empticio, notamment sur sa véritable capacité à perpétrer l'infanticide au nom de l'honneur familial. En effet, S. Zimic relève :

En nombre de este honor, Empticio olvida todo buen sentimiento paterno, todo espíritu cristiano, y se apresta a convertirse en verdugo de su propio hijo, con tan monstruosa frialdad, con tan deshumanizado ademán, como pocas veces vemos en todo el teatro del Siglo de Oro. No dudamos, sin embargo, que para algunos estudiosos del concepto del honor, este despojarse tan sistemático de todo buen instinto humano, la preparación de un horrendo crimen, sería nada menos que una admirable « serena decisión »¹⁰⁰⁵.

L'ambivalente conception de l'honneur à laquelle se réfère S. Zimic ne permet pas selon nous de relever, dans le traitement d'Empticio, l'expression d'un discours critique clairement identifiable. Le critique remarque encore que « [...] *si el homicidio al fin no se realiza, esto no se debe a un enternecimiento repentino, a una compasión, a un perdón, ni tampoco a un cambio de idea sobre el acto horrendo acto proyectado. A Floribundo lo salva sólo el azar* ». La rencontre fortuite de Trapaneo réussit à rétablir l'ordre là où Fileo, tentant d'apaiser celui-là même qui se définit comme déraisonnable¹⁰⁰⁶, avait échoué. Cependant,

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 221-222. L'expression « *serena decisión* » est empruntée à Ramón Menendez Pidal.

¹⁰⁰⁶ « [FILEO] *Usa, señor, como has fecho*

*fasta aquí,
la prudencia que hay en ti.*

EMPTICIO *Bueno estás, en mi conciencia;
¿quieres meter en prudencia
al que está fuera de sí?*

FILEO *Confía, señor, de mí, sin desdén,
pues siempre quise tu bien*

cette intervention n'entre pas, selon nous, dans une stratégie d'accablement du père, pas plus qu'elle n'est un outil véritablement à même de le dédouaner de son *hybris*, si tant est qu'elle soit condamnable.

Trapano, l'ancien serviteur de la maison d'Empticio, père de l'« *inocente* » Torcazo, finit par révéler la véritable identité de Calamita. Fille de Rumulio et de Preciada, noble couple du Royaume de Sicile, Calamita fut recueillie à sa naissance pour échapper à la mort à laquelle son père l'avait promise¹⁰⁰⁷. En définitive, par-delà une *anagnorisis* attendue, l'identité dévoilée s'accorde avec les manifestations de la nature du personnage. Par conséquent, ces informations ne manquent de vaincre les réticences du père qui finit par déclarer un pardon attendu, se soumettant alors à l'harmonie rétablie. Finalement, l'ordre de la culture n'est rien moins que l'extension de celui de la nature, ainsi que le révèle le dévoilement du rang de Calamita, en adéquation avec la noblesse de ses sentiments.

Par conséquent, si la consécration annoncée de l'union des deux amants constitue l'affirmation d'un nouveau modèle matrimonial, proche des idées érasmiennes, ainsi que s'accordent à le montrer des critiques tels que S. Zimic ou J. Oleza¹⁰⁰⁸, il nous semble que le discours de la *Comedia Calamita* s'avère tout aussi conservateur.

L'attitude finale de Floribundo marque la conservation d'un ordre en ce qu'il justifie le comportement paternel en déclarant « *Padre, razón te movía.* ». Cette ultime déclaration étonne à bien des égards. La réplique peut prendre un sens tout particulièrement ironique en ce que la raison que Floribundo prête à Empticio contraste avec la démesure qui a animé ce dernier dans l'ensemble de la pièce et dont le personnage se prévalait en se décrivant comme un homme « *que está fuera de sí* » (v. 2545). Le décalage de ce recours à la raison, en tant qu'équilibre, pourrait tout autant témoigner

más que todos los aberes. »

(v. 2541-2550).

¹⁰⁰⁷ « Tú sabrás, / por verdad, / que en Trápana, ciudad / del reino siciliano, / yendo allí cada verano, / tomé una vieja amistad / con un varón de bondad, / tan complido / qu'en todo el reino es tenido / por un rey de los varones. / Tiene ricas posesiones / y es del Rey muy favorito, / y es d'una dueña marido, / tan honrada / que no le falta puntada / de la gran doña Isabel. / Rumulio se llama él, / y ella madona Preciada, / la cual estando preñada / ya de días, / fuera, en unas caserías / que tiene para placer, / como marido y mujer / vinieron en mil porfías. / Y ellos en sus vocerías, / yo a escuchar; / él comenzó de jurar / que si hija le paría, / porque ya cinco tenía, / que la avía de matar. / Ella, que supo callar / y sufrió, / junto el tiempo del parir, / muy secreta se metió, / y como una hija parió / llamóme por me decir, / si quería a Dios servir / en aquesto, / que le trajese de presto / un niño recién nacido, / para alegrar al marido / porque estaba de mal gesto. / Yo, que siempre fui dispuesto / a servilla, / di de correr a la villa, / hallé una pobre pastora / que paría n'aquel ora / un niño, por maravilla; / y aún que tuve gran mancilla / de los ver. / Pero la pobre muger, / sabiendo para quién era, / no aquél, mas mil que toviere, / me los diera con placer. / Yo, sin persona me ver, / luego entré / do la señora hallé / muy sospirando por mí; / llegando el niño le di / y la niña le quité, / la cual después yo crié / con cuidado. [...] Pues oíd en qué ha parado; / porque ninguno ha ganado, / ni ganó, / quien contra Dios se enojó, / siendo tan justo Señor, / y que ningún pecador, / de su justicia escapó. / Diros he qué aconteció, / porque siento / qu'es digno de gran tormento / y de martirios sin cuenta / cualquier que no se contenta / de lo que Dios es contento. / Mostró desto sentimiento / por sentancia, / y envió tal pestilencia / que las hijas, no en mediaño, / hasta el hijo del engaño / le quitó de su presencia. » (v. 2685-2769).

¹⁰⁰⁸ J. OLEZA SIMÓ, « Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio », *op. cit.*

d'une bévée de Floribundo ou d'une terrible critique à l'égard de son père. Dans ce dernier cas, S. Zimic relève l'ironie de l'*anagnorisis* en ce que

*Calamita, ahora aceptada con entusiasmo como nuera, es la mismísima persona, en todas sus cualidades que antes, cuando Emticio la rechazaba con tanta indignación. Este no encuentra empacho alguno en cambiar tan radicalmente de actitud hacia la joven, porque para él el honor es sinónimo de título nobiliario y no del valor intrínseco de la persona*¹⁰⁰⁹.

L'ironie ici pourrait bien témoigner d'une condamnation morale de la figure paternelle d'Empticio. En ce sens, S. Zimic voit son reflet projeté dans le discours de Trapaneo au moyen de la référence à la monstruosité du père infanticide de Calamita et indique :

*El hecho de que el noble no sólo no se preocupó de dar honra a su hija, sino que quiso quitarle brutalmente la vida no estorba en absoluto a Emticio. En fin de cuenta ¿no estaba él también dispuesto a matar a su propio hijo por razones que consideraba lícitas?[...] La sangre « noble » de Emticio reconoce así la sangre « noble » del padre de Calamita. La referencia de Trapaneo al « castigo de Dios » es un comentario que el autor quiso subrayar explícitamente, pero sugiriendo a la vez su probable nulo efecto en un corazón tan empedernido por el ridículo pundonor mundano, como es el de Emticio*¹⁰¹⁰.

Pour autant, plutôt que de lire la déclaration de Floribundo de façon ironique, comme une accusation de l'ignominie de son père, sans doute faut-il relever une conception dichotomique des signifiés associés la notion de « raison » à laquelle se réfère le personnage et qui, selon nous, est au cœur du texte.

En ce sens, si Emticio, n'est pas mu par la raison, conçue comme principe de médiété, de tempérance et de pondération, la raison, comprise dans sa dimension sociale, est pourtant à la source de son action. Dans une volonté de conservation de l'ordre, il se révèle obsédé par la conclusion d'un mariage qui, nécessairement, ne saurait être célébré autrement qu'en vertu de ce principe. Par le biais de la relation père-fils, la pièce met en opposition le mariage de convenance et d'amour et par extension ce que J. Oleza appelle « raison sociale » et « raison naturelle ».

Mais la tension entre ces deux réalités conduit ici à une synthèse, quelque peu déconcertante, où aucune ne semble finalement primer sur l'autre. En effet, si le pardon du père est accordé, l'est-il en vertu d'une raison plus sociale que naturelle ? Dans le cadre de cet ordre social, il semble légitime

¹⁰⁰⁹ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Narro*, op. cit., p. 227.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 228. S. Zimic envisage l'*anagnorisis* comme un outil ironique au service d'une condamnation de l'attitude paternelle. Pour démontrer le grotesque d'Empticio, le critique avance également la thèse – peu convaincante – de l'invention du récit de Trapaneo comme tentative de celui-ci de sauver Calamita du dénouement funeste : « ¿Qué más da si lo que Trapaneo ha narrado es un mero cuento? En efecto, es muy apropiado que lo sea, porque a Emticio le preocupa sólo la apariencia y no la esencia de la vida. No es así necesario que la familia aristocrática de Calamita exista en la realidad, sino tan solo que se pretenda que exista; no es preciso que Calamita sea hija de padres nobles, sino tan sólo que Emticio crea que lo es. Al viejo pundonoroso, quien vive de meras falsedades toda su vida, pues notoria falsedad es su creencia de que el linaje se equipara con el honor, se le hace así tragar un poco más de su acostumbrado manjar. » (p. 230).

de se demander si le pardon peut véritablement être refusé au père. La façon dont il est amené¹⁰¹¹, c'est-à-dire non comme une prière paternelle ni une concession du fils, mais comme une affirmation d'Empticio, sur le mode indicatif, témoigne d'un nécessaire maintien de cet ordre. En effet, il semble bien qu'il n'est nul besoin de demander le pardon puisque dans ce paradigme, il ne paraît requis. Dans le même temps, l'accord de Floribundo, le recours à la justification par la raison, est l'expression de l'amour du fils à l'égard de son père, presque indépendamment des agissements de ce dernier.

Ainsi, c'est bien un terme intermédiaire, entre raison et sentiments, que consacre l'*anagnorisis*. En effet, si le dénouement est heureux ici, il l'est véritablement pour tous. Le mariage accorde tout à la fois la force des sentiments des jeunes amants à son acceptabilité sociale, en tant que mariage entre jeunes gens de rang égal. L'entreprise d'indépendance de l'enfant vis-à-vis de l'autorité parentale et l'expression d'un libre consentement mutuel est, de plus, légitimée par une *anagnorisis* qui permet le consensus parental. Mais en ce qu'elle légitime l'union, elle semble presque, dans le même temps, assourdir cette liberté acquise. Finalement, le dévoilement de l'identité et l'équilibre du mariage témoignent de l'inclination du dramaturge pour une solution qui, sans doute parce qu'il ne peut en être autrement, face à la « *noble compañía* » devant laquelle la pièce est jouée, constitue, non sans artifice, une synthèse de la tension entre les sentiments et la raison. Les deux extrêmes qui se confondent au sein de cette *concordantia oppositorum* transcendent le conflit, dévoilant la construction éminemment spéculaire de cette pièce dans laquelle l'harmonie et l'ordre semblent finalement prévaloir. Aux velléités réformatrices des penseurs humanistes et que pensent reconnaître nombre de critiques, répond le conservatisme d'un ordre social qui, en fin de compte, n'est pas questionné.

En définitive, quant à la représentation sociale que nous offre la *Comedia* ici, la noblesse, celle des jeunes gens à tout le moins, constitue une supériorité morale, au-delà du statut, mais confirmée par le rang, dans un rapport de correspondance ou d'égalité entre la bonne nature et la prééminence sociale. Parce qu'ici s'accomplit ce qui est juste, nul besoin de punition, qu'il s'agisse des amants ou du père. Cependant, pour ce qui est de Libina et de Torcazo, la situation est tout autre et constitue, véritablement, le contre-exemple du mariage réussi¹⁰¹².

¹⁰¹¹ « *hijo, pues, tú me perdona.* » (v. 2792).

¹⁰¹²: Ana Giordano Gramegna écrit ainsi que : « *Torcazo, el bobo y gracioso de la Calamita, es una reproducción de Calandro de Bibbiena, de origen evidentemente boccacciano, pero, en el desarrollo de la acción, es evidente el paralelismo en la burla becha y en la victoria de la astucia sobre la tontería humana, y más precisamente en la victoria de la astucia femenina que, como dice un refrán italiano: "ne sa una più del diavolo"* ». A. GIORDANO GRAMEGNA, « Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro », dans J. Oleza Simó, *Teatro y prácticas escénicas*, Édition numérique, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervante, 1984, p. 13.

2.3. *Comedia Aquilana*

Nous terminons le passage en revue des *comedias a fantasía* par la *Comedia Aquilana*. Il s'agit certainement de la pièce de Torres Naharro la plus étudiée, mais dont l'interprétation, notamment dans son traitement de l'intrigue amoureuse, a le plus divisé les critiques, au premier rang desquels J. E. Gillet, S. Zimic, H. López Morales et J. Lihani. En effet, cette pièce, dont le statut même interroge – notamment son rapport à une circonstance précise –, semble inviter à des lectures différentes, en vertu de son ancrage éminemment comique, voire parodique.

Le dramaturge y tisse une intrigue assez traditionnelle, qui place en son centre l'entreprise de conquête amoureuse menée par le prince hongrois, Aquilano. Inspirée de l'amour courtois, dès le début, la pièce dévoile le jeune homme *fou d'amour* exprimant ses sentiments pour Felicina, la fille du roi Bermudo. Son discours qui confine au blasphème alarme son valet Faceto. En effet, dans la première *jornada*, le maître et son valet évoquent la lettre adressée par l'amante et dont Faceto s'apprête à donner lecture :

AQUILANO *¡Oh, villano
descortés y mal cristiano!
¿No conoces ser escripta
de aquella divina mano
llena de gracia infinita?*

FACETO *No consiento
que con ese pensamiento
pongas tu vida al tablero
y a tu honra en detrimento,
y en peligro al compañero.
Si quisieres,
mira bien señor quién eres
y acuérdate de tu padre;
cata por locos plazerres,
no quieras salir de madre.*

(v. 329-343)

Avec insistance, le dramaturge met dans la bouche d'Aquilano un reproche d'impiété qui, par l'élévation de la dame au rang divin, devient blasphème. La référence à la main pleine de grâce, à l'intertextualité évidente, n'est pas sans rappeler, dans une forme atténuée, la profession de foi hérétique de Calixte. Elle fait du personnage, dès le début, un fol amant que le valet s'emploie à raisonner. Comme Sempronio, le valet Faceto est chargé de remédier au mal d'amour que subit son maître à l'égard de Felicina. Ce *topos* de la littérature courtoise, «instaure artificiellement une forme d'inégalité entre les deux, la femme étant perçue comme un être supérieur, divinisé même,

créant donc de ce fait une relation inspirée du modèle de l'amour vertical de l'homme à Dieu, fait de révérence, d'obéissance et de soumission¹⁰¹³. »

L'artificialité de l'entrave à l'amour est bientôt signifiée par le valet qui résout la question de l'impossibilité de la relation en termes de mérite :

FACETO *Mayormente,
si pusieses en la mente
que de ningún bien careces,
y aunque ella es dama excelente
más que fuese, la merescas.
¿Qué más quieres?
¿Fáltate estado o haberes
porque esta dama te niegue?
Si tú le dizes quién eres,
yo salgo que ella te ruegue.*

AQUILANO *Di, salvaje,
¿qué gloria, sin que trabaje,
merece ningún nascido
en lo que por su linaje
se ha hallado merescido?
Ya yo sé
que es gran bien el que heredé,
pero querría probar
a ver si por mí podré
merecer mejor lugar.
Y no niego
ser amor cruel y ciego;
pero con cuanto trabaja,
quiero yo ganalle el juego
dándole aquesta ventaja.*

(v. 354-378)

Dès le début de la pièce, l'égalité sociale des amants est bel et bien consacrée entre l'infante, dame excellente, et Aquilano, prince de Hongrie. Cependant, l'indépendance du lignage vis-à-vis du mérite personnel s'impose dans le discours de l'amant. C'est en vertu de ce principe qu'il occulte sa véritable identité et entend l'épouser. Cependant, à la quatrième *jornada*, l'*anagnorisis* finale, dont Faceto est l'artisan pour sauver son maître de la cruelle sentence de Bermudo, révèle que l'action d'Aquilano est également motivée par le refus initial de son père, le Roi de Hongrie, de consentir au mariage :

[FACETO] *Sin tardar,
ora te quiero contar,
pues me alegraron tus paños,
con quién quesiste casar
a tu hija hoy ha seis años.*

¹⁰¹³ C. HEUSCH, « Polysémie de l'amour dans le Moyen Âge ibérique », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, vol. 38, n° 1, ENS Editions, 2015, p. 15.

BERMUDO *Yo quería,
por nuevas que d'él tenía,
darle entonces por marido
un hijo del rey de Ungría;
mas dix que es muerto o perdido.*

FACETO *Sepa yo
por qué así no concertó
ese tan buen casamiento.*

BERMUDO *El padre no consintió
que el hijo bien fue contento¹⁰¹⁴.*

FACETO *Sí, señor;
que entonces tu embajador
tales nuevas le dio d'ella,
que luego, preso de amor,
pensó de venir a vella.
Y en efecto,
solos yo y él, de secreto,
partimos, como se haze¹⁰¹⁵.*

(v. 2626-2647)

Ce refus génère un espace d'indépendance pour le fils à l'égard de son père, dans sa volonté de se marier sans la bénédiction paternelle. Il serait tentant d'envisager le geste de façon héroïque, comme une lutte pour l'affirmation du mérite individuel. Cependant, la configuration parodique du personnage et de son amour, qui trouve son origine, non dans la vision directe de Felicina, mais dans le portrait que lui en dresse un ambassadeur, engage l'œuvre dans un processus éminemment satirique. En effet, moins que la défense de son mérite personnel ou l'affirmation de son individualité, Aquilano cherche, en réalité, à accorder son comportement à des modèles amoureux strictement littéraires¹⁰¹⁶.

¹⁰¹⁴ Outre ce vers, la question du refus du père d'Aquilano n'est pas développée dans la pièce. La décision se justifie-t-elle seulement par la mention à une forme de tyrannie paternelle ? Cette affirmation est portée par Bermudo, que le dramaturge présente tout au long de la pièce sous un jour qui invite à mettre en doute sa parole. En ce sens, Bermudo ne s'adonnerait-il pas à une comparaison qui lui serait flatteuse mais témoignerait, après son opposition virulente à l'union, de toute sa mauvaise foi ? La caractérisation du personnage de Bermudo peut certainement constituer un élément de justification du refus du père d'Aquilano, à la fois politique et éthique. Quoiqu'il en soit, aucune mention du père d'Aquilano n'est présente dans le discours de celui-ci. Ce passage sous silence de la figure paternelle invite à considérer que la question du mariage arrangé ou du mariage de convenance n'est pas au cœur du projet dramatique de Torres Naharro dans cette pièce. En outre, parce que le Roi de Hongrie fait passer son fils pour mort ou disparu, ne peut-on pas voir dans l'imposture une intention manifeste de refuser tout mariage arrangé ?

¹⁰¹⁵ J. Oleza indique qu'à l'origine de l'action d'Aquilano se trouve la décision du prince qui « [e]n lugar de aceptar la oferta [...] decide transformarla, sustituyendo la razón de estado por la razón amorosa, y disponiéndose a elegir por sí mismo a su pareja. » (J. OLEZA SIMÓ, « En los orígenes de la práctica escénica cortesana: La Comedia Aquilana de Torres Naharro », *op. cit.*). Certes, la « raison amoureuse » est le moteur de l'action d'Aquilano, mais il ne manifeste pas son refus à un mariage pour « raison d'État ». Ce dernier ne lui a finalement jamais été imposé ; ainsi, il paraît qu'il n'y a nul besoin de lutter contre-celui-ci. Son départ témoigne davantage d'une opposition à la décision paternelle à l'union.

¹⁰¹⁶ S. Zimic remarque dans ce projet parodique une forme d'anticipation des problématiques qu'incarnent Don Quichotte. Il déclare que « sus respectivos autores concibieron de manera a menudo parecida el problema de la parodia literaria » (S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro, op. cit.*, p. 269). Néanmoins, il nous semble qu'ici, l'hypocrisie, au sens étymologique, du personnage d'Aquilano qui se déploie chez l'ensemble des protagonistes, ainsi que notre analyse s'attache à le souligner, relève moins d'un engagement éthique, à l'image de celui qui anime le héros de l'œuvre de Miguel de Cervantès. Chez Torres Naharro, la configuration de l'affectation des personnages s'inscrit selon nous davantage dans une mise en scène qui relève d'un projet strictement esthétique. En outre, si la parodie des romans chevaleresques se trouve en jeu chez Cervantès, le traitement du personnage éponyme témoigne bien davantage de

Récemment, dans ses travaux, L. Mier Pérez a accordé une attention particulière à la moralité amoureuse qui se dégage de la pièce. Comme pour les autres pièces du dramaturge, elle relève que « *debajo del aparato ficcional hilarante [...] hay una propuesta muy concreta respecto al matrimonio, al papel de la mujer y a las implicaciones sociales de estos dos aspectos muy vinculada a los debates humanistas de la época*¹⁰¹⁷. » En ce sens, avec S. Zimic, L. Mier voit dans « *la denuncia de los usos sociales del momento* » un ancrage de cette pièce, comme de l'ensemble de sa production, dans le sillage idéologique tracé par Érasme. Néanmoins, au-delà de l'étude menée par S. Zimic, elle postule la nécessité de

*contemplar la presencia del erasmismo más allá del sentir religioso de Torres, tanto en los textos de marcado carácter devocional, como el Diálogo del nacimiento y la Adición al diálogo, como en los más profanos, donde las constantes denuncias al clero no constituyen el único rasgo humanista. [...] En el terreno más humano, las relaciones se caracterizan por la sencillez, la caridad y la justicia*¹⁰¹⁸.

Si l'intrigue amoureuse est bien d'un discours moral, il nous semble cependant que le mariage, et les projets de réforme qu'il suscite ne sont pas véritablement au cœur de la pièce¹⁰¹⁹. Moins qu'une nouvelle idée du mariage, Torres Naharro paraît davantage dénoncer à travers le couple d'amants, un certain renoncement à la sincérité des sentiments au profit d'attitudes qui relèvent tout à la fois de l'artifice, de l'imposture et de l'hypocrisie. Ainsi, apparaît dans cette pièce, au moyen de la parodie¹⁰²⁰, une nouvelle variation autour de l'opposition classique entre la nature, considérée comme juste, et la culture, considérée comme réseau d'artifices. Dans cette action, dont nous verrons qu'elle ne progresse qu'au ralenti, par des effets de retard, d'écho et de répétition, le dramaturge paraît renoncer à proposer l'intrigue d'une conquête amoureuse, d'un cheminement vers le mariage, ainsi qu'il le fait ailleurs. C'est bien plutôt à travers une critique détournée de l'affectation, que se déploie une exploration des caractères humains, qui se manifestent moins par leur faire que par leur dire, leur façon de se dire, de s'interdire et de se contredire. Nous nous attacherons à analyser l'importance particulière qu'accorde le dramaturge à la configuration discursive de ces personnages.

l'authentique sincérité du projet. Il nous semble que dans la *Comedia Aquilana*, le projet littéraire se destine moins à la critique d'une certaine littérature que des comportements affectés.

¹⁰¹⁷ L. MIER PÉREZ, *El amor a escena (1520-1535)*, op. cit., p. 40.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰¹⁹ Le lecteur se retrouve bien en peine de trouver la « *propuesta muy concreta respecto al matrimonio, al papel de la mujer y a las implicaciones sociales concreta respecto al matrimonio, al papel de la mujer y a las implicaciones sociales.* » dont parle L. Mier Pérez.

¹⁰²⁰ Poursuivant une lecture de la *Comedia Aquilana* comme une parodie de la littérature courtoise S. Zimic a montré les échos intertextuels avec la *Cárcel de amor*. S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, op. cit. Dans un article consacré à cette *comedia*, J. Oleza analyse l'attitude d'Aquilano et de Felicina et relève que « *en todas sus acciones y palabras, se empeñan en comunicarse a toda costa de acuerdo con las convenciones literarias del amor cortés. Aquilano y Felicina adaptan su relación amorosa a la literatura; quieren vivir la literatura, requiéralo o no el accidente particular de su vida.* » J. Oleza prolonge également l'observation de la « *vena erudita y clasicista que nutre a la comedia* ».

La lettre de Felicina – dont le valet, ne parvenant à déchiffrer l'écriture, offre une lecture burlesque qui nourrit une interprétation érotique – dessine, outre les modalités d'une rencontre clandestine et nocturne entre les deux amants dans le jardin de la *dama*, les contours d'un amour mutuel. Néanmoins sa présentation est toujours associée à une forme de dégradation grotesque ou ridicule. En effet, la lecture qu'offre Faceto de la lettre propose une déformation comico-érotique dont l'enjeu n'est pas seulement celui du divertissement. Il dévoile davantage une portée morale :

FACETO *«Aquilano,
porque no es más en mi mano
yo t'escurro burramente...».*

AQUILANO *Mira que dize, villano,
«yo te escribo brevemente».*

FACETO *Así está:
«Si esta noche ser podrá,
ten perro por do sorrabes».*

AQUILANO *Mira, bestia, qué dirá
«te espero por donde sabes».*

FACETO *Sin reñir.
«Y en el entrar y salir
las piernas se te rompiesen».*

AQUILANO *Cata que debe dezir
«las piedras no te sentiesen».*

FACETO *Es verdad.
«Mira, en fin, mi culidad,
no me des higa en el ojo».*

AQUILANO *Di, necio, «mi calidad,
no me des algún enojo».*

FACETO *Ora espera,
así está d'esta manera:
«Haz que no quede preñada».*

AQUILANO *Dote al diablo siquiera,
pues claro dize «penada».
Tú estás ciego.*

FACETO *«Y sobre todo, te riego
lo que sabes por mi amor».*

AQUILANO *¿No miras que dize «ruego»?*

(v. 394-422)

La subversion du discours féminin pointe un décalage entre la prétendue noblesse de l'expression des sentiments des jeunes amants et leur ravalement au rang d'instincts charnels. Au-delà de l'indéniable effet comique produit par la tension croissante entre le maître et le valet, c'est bien la complexité et l'ambivalence de ce discours versatile que nous donne à voir le dramaturge.

Dans un jeu métathéâtral où, comme dans d'autres pièces que nous avons signalées, il revient au spectateur d'investir les interstices du texte, les inter-dits du discours, comment renoncer à envisager la rencontre clandestine autrement que comme la conséquence d'un indicible désir amoureux et charnel ? L'aveuglement qu'Aquilano dénonce chez son valet, n'incombe-t-il pas

davantage à celui qui renonce à voir, derrière les chastes paroles de Felicina, l'expression puissante de son désir ? En ce sens, on pourrait presque voir dans cette médiatisation d'une inclination qui ne peut être exprimée que par le valet, l'émergence, en filigrane, d'une universalisation de la passion. Finalement, peu importent le rang ou la naissance, le lustre de l'honneur et les exigences de la chasteté, en somme le vernis de la culture, la nature triomphe par une imposition générale du désir. Mais, dans une forme d'ambivalence réitérée par le dramaturge, notons que, par les jeux d'analogie et de contraste, Torres Naharro paraît chercher davantage à mettre en scène une forme d'avilissement qu'un désir vertueux ; ou tout du moins, à interroger la frontière entre le noble désir et la luxure.

[FACETO] *quiero buscar una amiga
y hazer como Aquilano.
Hora ver,
Dileta me dijo ayer:
«No paresces como sueles»;
aquí no es más menester,
ella ha gana de manteles.
No es hermosa
pero basta que es graciosa,
y aun gentil para en la cama;
puede tener, otra cosa,
mejor cuerpo que su ama.
No soy viejo,
ni me fallece consejo
ni otras cosas que hombre calla;
basta, que tengo aparejo
para poder contentalla.*

(v. 482-498)

Le contraste entre l'expression sourde et assourdie des désirs des nobles gens et l'ostentation d'une débauche est ici saisissant. Dans le discours du valet, la débauche s'affirme dans un rapport d'égalité au désir d'Aquilano, quoique la charge comique du discours de Faceto puisse conduire, au moins partiellement, à sa propre disqualification¹⁰²¹. En outre, si les contours de la relation qu'il envisage avec Dileta annulent l'équivalence que Faceto établit entre son entreprise et celle de son maître, ce monologue n'en demeure pas moins signifiant. L'évocation du discours de la servante « *Dileta me dijo ayer: / «No paresces como sueles»;* » (v. 485-486) et l'interprétation qu'il en livre « *aquí no es más menester / ella ha gana de manteles.* » (v. 487-488), en même temps qu'elle suggère une tendance à

¹⁰²¹ Le personnage de Faceto est bâti en opposition au *cuerdo loco* et son discours semble difficilement crédible. La présentation de la servante de la *dama*, qui « *puede tener / [...] mejor cuerpo que su ama* » peut être lue comme la marque d'un discours biaisé, ou, tout du moins, d'une appréhension erronée, déformée de ce discours.

l'exagération du valet¹⁰²², invite à envisager la polysémie des discours, féminins notamment¹⁰²³. En ce sens, s'affirme une forme de circularité ou de jeu de correspondance depuis la lecture de la lettre jusqu'à l'interprétation des paroles de Dileta.

D'emblée, nous voyons émerger une pièce dont le propos se construit autour du statut de la parole et de ses artifices. Ce faisant, elle interroge dans le même temps la valeur de la perception et, partant, la référence elle-même. En ce sens, la pièce se caractérise par un emploi réitéré de la mise en abyme, qui conduit à une forme d'instabilité sémantique, perceptible tant dans l'expression que dans la réception. En effet, l'entrevue nocturne d'Aquilano et de Felicina ne permet pas véritablement de faire progresser l'action : elle joue presque un rôle de doublon avec la lettre puisque la rencontre ne conduit qu'à fixer un nouveau rendez-vous clandestin. Sa valeur relève moins d'une évolution dramatique que de l'illustration d'un rapport singulier à la parole, envisagé sous l'angle de l'incompréhension. Car c'est bien une forme d'incommunication qui caractérise le début du dialogue des amants :

FELICINA *¡Ab, señor!*
 AQUILANO *Tu siervo por tu valor.*
 ¿Qué mandas hazer de mí?
 FELICINA *Que me digas por mi amor*
 si ha mucho qu'estás aquí.
 AQUILANO *Non lo sé,*
 sino qu'estoy y estaré,
 con fatiga y pena harta,
 donde partir no podré
 sin que del mundo me parta.
 FELICINA *Mas, de veras,*
 ¿ha gran rato que me esperas?,
 que cierto no t'e entendido.
 AQUILANO *Señora, si tú quisieras,*
 muy bien sé que me has oído;
 mas soy cierto
 que llamarte con concierto
 y amarte con fe tan buena,
 son dar vozés en desierto
 y edificar sobre arena.
 FELICINA *Pues no llores,*
 pusilánimo en amores;
 que aunque no me lo agradescas,

¹⁰²² Le rapport entre la déclaration de Dileta et l'interprétation de Faceto ne s'inscrit pas dans un rapport de causalité évident.

¹⁰²³ La polysémie est d'abord celle du discours de Dileta, entendu comme allusif. En outre, c'est sur ce même mode que s'exprime Faceto, car moins que des « *manteles* » (J. E. Gillet écrit que « Faceto means then that she is eager for presents. »), la référence prend également un sens métaphoriquement érotique (le critique évoque notamment que « *tener gana de manteles [could] have come to mean to be open to (erotic) persuasion* », J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro, Tome 3, op. cit.*, n. v. 214, p. 720). Du reste, nous voyons à travers le recours au champ lexical du textile ou du linge, comment la relation sentimentale, lorsqu'elle concerne les valets, est toujours associée au confort matériel.

*el menor de mis favores
te paga más que mereces.*

(v. 619-643)

Par la répétition de l'interrogation, Felicina pointe l'artificialité du discours d'Aquilano, son recours à un langage empreint de littérature courtoise, qu'elle ne parvient à comprendre. L'ambition satirique de l'auteur à l'égard du personnage masculin réduit à la parodie d'un l'archétype se manifeste pleinement ici¹⁰²⁴. Est-ce à dire, alors, que la satire irradie jusqu'au personnage féminin, ainsi que l'avance S. Zimic¹⁰²⁵ ? Certes, lorsqu'elle affirme que la plus infime des faveurs est une rétribution imméritée, Felicina congédie son prétendant et s'associe elle-même à un archétype littéraire, dont la pièce dénonce l'artificialité. Cependant, dans le même temps, par la référence au mérite, Felicina n'exprime-t-elle pas également une forme de conscience du décalage social entre le statut de l'amante et celui de son prétendant, vêtu en écuyer¹⁰²⁶ ? La rigueur de son expression, l'intransigeance quant à son honnêteté, associées à l'engouement pour une nouvelle rencontre,¹⁰²⁷ témoignent ainsi d'une lutte entre raison et sentiments qui trouve toute son expression dans la troisième *jornada*. Les confidences de Felicina à sa servante témoignent de cette lutte qu'elle ne parvient à vaincre qu'à travers la dissimulation. La violence du conflit intérieur transparaît également sous la rigueur dont elle fait preuve à l'endroit de Dileta :

DILETA *¡Guay de mí!
Pues, ¿a qué vienes aquí,
y a tal hora, en el vergel?*
FELICINA *Porque ayer le prometí
de me ver aquí con él.*
DILETA *¡Qué saber!
Pues si no lo quieres ver,
¿dónde vas de noche a oscuras?*

¹⁰²⁴ S. Zimic relève que « [...] el autor implica con ella que los alambicados conceptos del amante cortesano, motivados por el afán de ingeniosidad expresiva, no resultan comprensibles ni para los que habitualmente los utilizan. Torres Nabarro, en suma, revela la misma actitud divertida hacia esta manera de expresarse [...] ». S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Nabarro*, op. cit., p. 249.

¹⁰²⁵ «En cambio, Felicina, más que reaccionar a la actitud y a los sentimientos específicos de Aquilano, los presupone y los anticipa, adoptando ella misma, con evidente prontitud y gran alacridad, la obligada postura de la dama "sans merci". Así, cuando afirma confiada ser "mercedora" de todos los elogios que Aquilano dice y dijere y otras cosas semejantes, lo interpretamos, principalmente, no como una señal de su vanidad personal, sino más bien como una automática y deliberada asimilación de modelos literarios admirados. El toque singular del autor se aprecia, especialmente en el hecho de que Felicina, sin darse cuenta de ello, combina en sus palabras tanto la actitud de la dama cruel como la anticipada del amante desesperado que la venera. » Ibid., p. 251.

¹⁰²⁶ Certes comme le relève le critique, « el lenguaje literario del amor cortesano que emplean Aquilano y Felicina, aun cuando refleje de manera fingidísima sus sentimientos, es, no obstante, un lenguaje prestado, postizo, que se prefiere conscientemente a la expresión genuinamente personal. » (p. 253) mais s'il souligne une correspondance entre le langage allégorique de Felicina et celui d'Aquilano, « muy familiares al lector de los Cancioneros, de El siervo libre de amor, de Cárcel de amor, etc... » (p. 252) il n'analyse pas les effets de contraste, à la fois dans le statut social qu'ils affichent mais aussi le langage et le comportement des deux personnages. Dans la scène de confidence auprès de sa servante qui ouvre la troisième *jornada*, Felicina manifeste ses souffrances « de aquesta mal » (v. 1324). Lorsque Dileta évoque le nom d'Aquilano Felicina affirme « que lo tengo por villano » (v. 1346).

¹⁰²⁷ « Pero va, / tomarás mañana acá / por tus secretas escalas, / que cuervo no puede ya / ser más negro que las alas. / Y te pido / que vengas bien proveído; / no te fíes de tus manos, / guarda no fueses sentido / d'estos nuestros hortelanos. » (759-763).

FELICINA *Calla, que tomo plazzer
en oïlle sus locuras.*
DILETA *Tú dirás.
Pero di cuanto querrás,
que yo, señora, te digo
que lo quieres tanto y más
que al alma qu'está contigo.*

(v. 1357-1371)

Felicina ne manque de distinguer la noblesse que dissimule l'habit et, sous couvert de rigueur, elle finit par exprimer sa passion pour Aquilano :

Sin mentir, / de mí no podrás decir / que sin mucha causa afano; / porque no hay más que pedir / en el valor de Aquilano. / ¡Cuán hermoso, / cuán gentil y cuán gracioso, / cuán cortés, cuán bien hablado, / cuán honesto y virtuoso, / qué bien acondicionado; / cuán varón, / cuán de cuánta perfición / qu'el Señor dotarlo quiso! / No me digan de Absalón, / ni me cuenten de Narciso.

(v. 1412-1425)

Néanmoins, en dépit de l'expression de sentiments que sa servante invite à reconnaître, dans une forme d'hédonisme désinvolte¹⁰²⁸, Felicina, s'en tient jusqu'à la cinquième *jornada* à une opiniâtre défense de son honneur, car, clame-t-elle, « *las honras suelen ser / muy pesadas de ganar / y ligeras de perder ; / y perdidas, / son así desaparecidas / que si queremos cobrallas / las haciendas ni las vidas / no bastan a rescatallas.* » (v. 1484-1491).

Mais avant cela, dans la première *jornada*, après la rencontre et une fois les modalités des retrouvailles convenues, Faceto se charge de nouveau de suggérer la polysémie de l'échange entre les deux amants, en indiquant une interprétation plus ouvertement érotique¹⁰²⁹. Dans la *jornada* suivante, se joue, par effet de miroir, la rencontre de Faceto et de Dileta, selon des modalités qui constituent le prolongement de la dégradation des amours de leur maître¹⁰³⁰.

¹⁰²⁸ « *Más te digo / si te consejas conmigo: / que te haces mala fiesta / en ser avara contigo / de lo que poco te cuesta.* » (v. 1477-1481).

¹⁰²⁹ « *¡Voto a Dios! / De acuerdo quedan los dos, / los amores van calientes; / que me maten, veréis vos, / si no remojan los dientes.* » (765-768). J. E. Gillet commente l'expression « *si no remojan los dientes* » comme équivalent de « *morder la fruta vedada* », J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Narbarro, Tome 3, op. cit.*, n. 999, p. 726-727.

¹⁰³⁰ Outre le *topos* de l'amour meurtrier de la dame dont se dit victime Faceto lorsqu'il déclare « *Porque me mata la fe / que me tiene a tu mandado, y muero porque no sé / como estoy allá en tu grado.* » (v. 1234-1237), l'incommunication est par exemple au cœur de leur dialogue :

« FACETO *Mi señora,
vos estéis mucho en buen hora,
Dios os haga tan dichosa.*
DILETA *Deja las burlas agora,
que más nos va en otra cosa.*
FACETO *Si miráis,
las burlas que vos usáis
son las que dejar debéis,
que de burlas me miráis
y por burla me tenéis.*
DILETA *¡Oh, gracioso!
Nunca te vi tan donoso,*

Aquilano, quant à lui, exprime moins sa satisfaction d'une nouvelle entrevue qu'un ardent désir de mettre en récit celle qui vient de s'achever. Cette situation donne lieu à un jeu comique, car, si Aquilano ne peut résister à son irréprensible désir de dire, le valet, déjà témoin de la rencontre, n'a nul besoin de son maître pour apprendre ce qu'il sait déjà :

AQUILANO *¡Oh, Faceto!
Si me tuvieses secreto,
¡qué nuevas te contaré!*
FACETO *Ten a tu fama respeto,
que el resto todo lo sé.*
AQUILANO *¿Por qué vía?*
FACETO *Porque ya, señor, oía
casi todo desde aquí.*
AQUILANO *Bien me plazze, mas querría
que me lo oyese a mí.*

(v. 774-783)

Si le secret incombe à tout amant de la tradition courtoise¹⁰³¹, de la même façon qu'il avait rendu publique la lettre de son amante, la satisfaction d'Aquilano ne repose que dans l'assouvissement de l'urgente nécessité de proclamer par le menu¹⁰³² les détails de sa rencontre et de son amour.

Le dramaturge paraît donc accorder une importance fondamentale, non à l'action, mais au questionnement d'une parole qui acquiert un statut singulier ici, à la fois polysémique et transgressive, convenue et dévoyée. Le verbe paraît ainsi éminemment versatile, labile et instable, à l'image, finalement de l'inconséquence du comportement de ces jeunes amants. Ainsi, lors de la seconde entrevue, les deux amants s'en tiennent à la même ligne de conduite. Dans une rigueur extrême, Felicina qualifie son prétendant de « *traidor* » (v. 1507), « *grosero* » (v. 1540), « *loco perdido* »

ni en tus hablas tan galán. »

(v. 1218-1230)

Mais là où les amantes de la tradition courtoise évoquent leur honneur et leur chasteté, Dileta se révèle bien plus directe : « *Tu querrías / con esas chocarrerías / que yo te abriese a tu guisa, / y después ensayarías / de buscarme la camisa* » (v. 1293-1297). Dans un rapport d'équivalence, la juxtaposition suggère une façon de relire le discours des nobles amants.

¹⁰³¹ Voir B. de TORRES NAHARRO, *Teatro completo, op. cit.*, n. 102, p. 839.

¹⁰³² Cette nécessité de la proclamation apparaît déjà juste avant la rencontre lorsqu'Aquilano déclare : « *Salga la voz de mis dientes / sin tener vanos ultrajes, / vaya de gentes en gentes / y de lengua en lenguajes; / comenzando / do ningún pueblo dejando / cantones, plaças, ni calles, / mas continuo resonando / por silvas, montes y valles / y caminos, / los extraños y vezinos, / sin dejar uno tan sólo / dende la cuna de Niños, / hasta el sepulcro de Apolo. / Sin parar / la Fama tenga que dar / sus mil oídos que oír, / sus mil ojos que mirar, / sus mil lenguas que decir / de Aquilano, / más que de Paris troyano, / por muchas venturas mías, / y que muero más ufano, / que el glorioso Macías, / por amores, / los más altos y mejores / que en el mundo son ni han sido, / y los más merescedores / que pudo formar Cupido.* » (v. 510-538). La *jornada* se conclut par la promesse d'un récit totalisant que la décence impose d'être dévoilé dans l'intimité de la demeure :

« [FACETO] *Vámonos, qu'es hora ya,
y estar aquí no es honesto.*
AQUILANO *Ve adelante, y anda allá,
que en casa te diré el resto »*

(v. 815-818)

En ce sens, dans une forme de renversement carnalesque, le personnage de Faceto apparaît comme l'incarnation à la fois d'un pragmatisme et d'une certaine forme d'honnêteté dont son maître paraît dénué.

(v. 1560) quand celui-ci endosse de nouveau, non sans démesure, le rôle du malade d'amour. Dans un nécessaire rapport tragique à l'amour, lorsque Felicina, alertée par un bruit, met un terme au rendez-vous, Aquilano, s'enfuyant du jardin, donne le spectacle ridicule de sa mort : « *Donde el amor me faltó, / la vida me falte agora. / ¡Ay, ay, ay, que muerto só ! / Socórreme tú, señora.* » (v. 1581-1585).

La dimension comique de la situation est redoublée lorsqu'apparaissent les jardiniers, alarmé par les cris. Ils les interprètent d'abord comme ceux d'une âme en peine qu'ils entendent conjurer par un sortilège burlesque, censuré dans la version de 1573. Finalement, lorsqu'ils trouvent le corps d'Aquilano, ils pincent le nez du moribond pour déterminer son état. Le jeu comique repose sur l'opposition entre les signes de vie dont témoigne Aquilano et le long discours chargé des *topoi* de l'amour courtois et qu'il conclut ainsi : « *no me pidas al presente / más nuevas de mi tristura / y apareja en continente / la vecina sepultura.* » (v. 1788-1791). Encore une fois, c'est bien la mise en scène de sa douleur et la proclamation de son amour qui animent le personnage, quitte à mettre en danger l'honneur de sa bien-aimée, lorsqu'il évoque le nom de Felicina auprès de Galterio dans ce qu'il croit être ses dernières volontés¹⁰³³. Au comble du pathétique, le jardinier Galterio répond à Aquilano, « *Pues, señor / júrote a mí, pecador, / que nada no te endendido.* » (v. 1892-1894). Une fois de plus, le dramaturge, se joue de son personnage par l'incompréhension que ses paroles provoquent et les discours qu'elles suscitent :

GALTERIO *¡Qué pesar
es oír ni razonar
con estas gentes de villas,
que nunca saben habrar
sino por retartalillas!
Hora ver;
para pedir de comer
el hidalgo y el gañán,
¿qué diablo es menester
son dezir: daca del pan?
Los groseros,
estos grandes caballeros
que por llamarse sabidos
van gastando sus dineros,
después no son entendidos.
Y a los tales
que son de casas reales,
si desean ser perfectos,
más cumple ser liberales
que sabidos ni discretos.
Y así es:
presume uno por tres
d'esta gente palaciega,
no saben todos después
desollar una borrega.*

¹⁰³³ Aquilano conclut : « *que no puedo más hablarte, / porqu'ell alma, sin compás, / se ma va por cada parte* » (1889-1891).

[...]
*Tú no me quieres hablar,
 Dandario tarda en venir.
 Dome a Dios de descansar
 y echarme un rato a dormir.*

(v. 1902-1941)

Finally, the two last *jornadas* serve to conduct this intrigue, to peine entamée, vers son dénouement. La mise en scène de l'affectation se poursuit à travers la configuration figure royale de Bermudo. Averti de la blessure d'Aquilano, qu'il considère comme un fils, il part lui porter secours et se livre à une plainte grandiloquente contre la fortune. Non sans emphase, elle se conclut par la sentence : « *Quedases tú vivo y sano ; / muera yo, que lo deseo.* » (v. 1972-1973). La scène repose sur un décalage qui oppose le mal ridicule dont souffre Aquilano, qui déclare « *que como loco perdido / me soy bajado al jardín* » (v. 1994-1995) et la décision de Bermudo d'envoyer dans son propre lit celui qui n'est que son *escudero*¹⁰³⁴. Certes, les qualités d'Aquilano sont louées et reconnues¹⁰³⁵, elles trahissent ainsi une noblesse que l'habit ne peut totalement occulter. Néanmoins, comment ne pas relever l'écart entre celles-ci et la décision de Bermudo qui conclut que « *si yo veo que al presente / la muerte no te perdona, / yo prometo en continente / de renunciar mi corona* » (v. 2061-2065) ? Dans une tension induite par la gradation de l'emphase, l'urgence dérisoire de l'action et l'inconséquence des décisions, la parole proclamée et les décisions prises par ce roi témoignent d'une démesure qui confine au grotesque. Ainsi, dans une grande prodigalité, il déclare aux médecins qui sont au chevet d'Aquilano : « *No dudéis / de pedir cuanto querréis, / si aprovechalle pensáis, / que si a él le guarecéis / también a mí me sanáis* » (v. 2076-2080). Lorsque l'extravagant Esculapio, l'un des médecins, diagnostique que « *su mayor mal es tristeza* » (v. 2100), il propose, de façon saugrenue, que :

ESCULAPIO *por ver su mal dónde viene,
 buscalte algunos plazerés;
 y tu Majestad ordene
 que vengan aquí mujeres
 bien compuestas,
 y aun hermosas más que honestas,
 porque más se alegrará;
 y con estas tales fiestas
 natura lo esforzará.[...]*

BERMUDO *Yo he placer.*

ESCULAPIO *Pues las damas deben ser
 Felicina y sus donzellas*

¹⁰³⁴ Les fonctions d'Aquilano ne sont pas clairement définies. Bermudo les décrit en indiquant : « *Qué prudente / gobernabas tanta gente / por tan discreto compás, / y no el reino solamente, / pero a mí, que es mucho más.* » (v. 2051-2055). O. H. Green avance qu'Aquilano est au service de Bermudo « *perhaps as a knight of his entourage, certainly not in a menial capacity.* [...] *On the contrary, he possessed authority as the King's privado.* » J. E. GILLET, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance, op. cit.*, p. 546.

¹⁰³⁵ Bermudo dresse une éthopée d'Aquilano dans laquelle il mentionne parmi ses nombreuses vertus, la prudence, la discrétion, l'honnêteté ainsi que son inclination au juste gouvernement.

*y aun quiero que mi mujer
venga aquí también con ellas;
que es hermosa,
y así gentil y graciosa
cuanto se puede pedir.*

(v. 2111-2133)

L'agrément du roi à cette proposition des plus licencieuses ne manque d'étonner, en particulier dès lors qu'il s'agit de livrer Felicina, associée à ces femmes plus belles qu'honnêtes, à ce qui ne semble être qu'une forme, à peine camouflée, de commerce de la chair¹⁰³⁶. Par la référence au corps, et son association à celui des domestiques, la vertu de l'Infante est publiquement bafouée, à la grande surprise du lecteur. Ainsi, à ne vouloir sauver qu'Aquilano, Bermudo en vient à sacrifier l'honneur de sa fille. En outre, cette même inquiétude, d'abord exprimée avec emphase, se révèle finalement toute relative, voire feinte. En effet, lorsque Bermudo apprend que les tourments d'Aquilano sont en réalité l'expression de son désir pour Felicina, il se lamente sur ce revers de fortune, témoignant, de nouveau, de la circularité exemplaire de l'œuvre. Ainsi, l'ardeur de sa réaction vient alors annuler la sincérité d'une compassion elle-même déjà exacerbée et exprimée depuis le début de la *jornada* :

[BERMUDO] *¿Faltábanme ya otros duelos
al cabo de mi vejez?
¡Vida astrosa,
hasta aquí muy amorosa
y enemiga al cabo al cabo,
como sierpe venenosa
que ha la ponzoña en el rabo!
Mi reinar,
muy cuidado en ensanchar
estos reinos de Castilla,
todo fue nadar, nadar,
y abogarme en la orilla.
¿Qué dirán?
¿Qué estima de mí harán?
¡Oh, Dios, qu'el mundo cobijas,
a quien querrás dar afán
nunca le des sino hijas!*

(v. 2411-2425)

En définitive, Bermudo apparaît comme un personnage éminemment versatile, qui alterne d'un extrême à l'autre, d'abord prêt à mourir pour Aquilano, il s'apprête pourtant à le condamner à mort. Par contraste avec l'inconstance du roi, Aquilano reste fidèle au modèle dans lequel il se complait. Dans une posture tragique, conforme aux stéréotypes littéraires auxquels il s'identifie, Aquilano

¹⁰³⁶ En effet, lorsqu'Esculapio annonce qu'Aquilano « *está para morir / por amores de mi mujer.* » (v. 2324-2325), le roi n'hésite pas à proposer une rétribution et déclare : « *Y a mi ver, / tú lo puedes guarecer, / que otro no creo que pueda ; / o sánelo tu mujer / y páguelo mi moneda.* » (v. 2351-2355).

accepte sa funeste sentence. Son affectation transpire jusque dans cette acception. Dans le discours d'Aquilano, qui lave l'honneur de sa bien-aimée¹⁰³⁷, la mort constitue moins la marque de la tyrannie parentale qu'une fin à laquelle il ne peut qu'aspérer¹⁰³⁸ : « *Pues, osado / pon hoy remedio a tu estado, / pues yo me pongo a sufrillo : / dame el fin que yo he buscado, / yo quiero darte el cuchillo* » (v. 2546-2549).

L'arrivée de Faceto permet l'annulation de la condamnation de son maître en ce qu'il révèle, après moult contretemps¹⁰³⁹, la véritable identité d'Aquilano. Finalement, après la compassion et la cruauté, Bermudo va une fois de plus adopter une nouvelle attitude des plus enthousiastes :

BERMUDO *¡Dios loado,
que me libró de cuidado,
y así cumplió mi deseo!
Por señas que otros me han dado
cuanto me dizes te creo.
Cuanto más,
sin las señas que me das,
que de la frente a los pies,
en seso, vida y compás,
siempre mostró quién él es.
¡Oh, Aquilano!
Gracias hago al Soberano
que de mí te hizo esquivo,
y en un punto enfermo y sano,
y en un hora muerto y vivo.*

(v. 2656-2670)

Dans la réaction de Bermudo, dont le dramaturge s'emploie à montrer toute l'inconsistance, l'échec d'Aquilano dans son dessein de faire valoir, en matière d'amour, son mérite personnel au-delà de

¹⁰³⁷ « *Hasta aquí / tu hija queda de mí, / salva y limpia por entero.* » (v. 2511-2513)

¹⁰³⁸ Sa prétention à une posture héroïque transparait lorsqu'il prononce « [...] *que hoy mi muerte muy plañida, / mañana será olvidada* » (v. 2524-2525). Dans cette anticipation paraît presque un désir de construire sa légende.

¹⁰³⁹ En effet, dans un jeu comique où, en dépit de l'imminence de la condamnation et de la tension dramatique portée à son paroxysme, l'annonce est retardée. En effet, Faceto, avant de sauver son maître, diffère l'annonce. Prétextant par exemple avoir juré « *sobre el ara del altar* » (v. 2585) de garder le silence, il souhaite s'assurer de la protection de l'inconséquent Bermudo :

«BERMUDO *Por mi corona te juro
que ningún mal se te siga.*
FACETO *Mas, ¿qué bien?*
BERMUDO *Yo mandaré que te den
mil doblas.*
FACETO *Aunque me pierdo,
es hijo de...*
BERMUDO *¿De quién?*
FACETO *Del Rey.*
BERMUDO *¿Qué rey?*
FACETO *No me acuerdo. »*

(v. 2589-2595)

Outre le traditionnel oubli, Faceto solennise l'annonce en tendant un papier sur lequel serait écrit le nom du père d'Aquilano. En réalité, il lui tend le texte d'une chanson pour son amante. En échange de la confession, Faceto finit par obtenir de Bermudo une cape, grâce à laquelle il déclare « *qu'estoy ora como un papa* » (v. 2620).

son lignage, est également visible¹⁰⁴⁰. En outre, qu'Aquilano ne soit sauvé que par l'intervention de son valet produit un véritable renversement du régime hiérarchique des personnages, reflet à nouveau de la thématique de l'instable dans cette pièce. En effet, vaincu par l'amour et défait par le roi, Aquilano ne trouve d'autre salut que dans une parole dévoyée et subalterne, celle de Faceto.

La mise en scène du renversement se poursuit, dans la nouvelle plainte contre la Fortune ennemie que prononce Felicina en ouverture de la cinquième *jornada*. La circularité est encore à l'œuvre lorsque l'Infante, pensant qu'Aquilano « *ya debe ser degollado* » (v. 2709) prétend – plus qu'elle ne déclare –, avec force préciosité, vouloir attenter à ses jours :

FELICINA *¡Cuán sin arte
te di, Amor, en mi gran parte
y en mis entrañas cabida!
Ya no me queda por darte
sino aquesta pobre vida.
Tiempo es ya.
Mas, ¿cuál árbol me terná,
que es mi cuerpo ponderoso?
¿Cuál cuerda no quebrará
por dilatar mi reposo?*

(v. 2695-2704)

En ce sens, lorsqu'elle déclare « *Cómo iría tan de gana, / por morir toda fiel, a echarme de una ventana, / que cayese encima d'él* » (v. 2718-2720), la référence à la chute convoque un imaginaire célestesque¹⁰⁴¹ qui trahit toute l'artificialité de son discours¹⁰⁴². En effet, elle-même reconnaît, dans une misogynie bien utile, en ce qu'elle exalte la faiblesse féminine, son incapacité à se donner la mort : « *Rey divino, / ponme ya en aquel camino / que de reposo está lleno ; / mas, ¡oh, sexo femino !, / para nada fuiste bueno. / Si hombre fuera, / mil muertes dado me hobiera / sin persona me sentir; / pero de aquí donde quiera / podré tomar morir* » (v. 2730-2739). Mais au-delà de la faiblesse qu'elle prétend propre à son genre, dans une tension comique entre le sublime et le trivial, c'est aussi une incapacité ridiculement pragmatique qui semble faire obstacle à la réalisation de son dessein : elle fait le constat de son

¹⁰⁴⁰ L'alternance dans le discours de Bermudo entre « *Di, Aquilano, / recibiste por mi mano / más que osaste demandarme, / ¿y agora, como villano, / me pagas en disfamarme?* » (v. 2426-2430) et « *la frente a los pies, / en sexo, vida y compás, / siempre mostró quién él es.* » (v. 2663-2665) témoigne de l'échec d'Aquilano en même temps que d'une forme de lucidité toute relative, sinon de mauvaise foi du Roi. En outre, si Aquilano est reconnu pour son service rendu à Bermudo, pour épouser Felicina, seule vaut la noblesse de son rang.

¹⁰⁴¹ J. E. Gillet voit également une référence possible à la *Fiammetta* de Boccace, qui put constituer une source de l'épisode de *La Célestine*. J. E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro, Tome 3, op. cit.*, n. 43, p. 806-807.

¹⁰⁴² En tant que figure parodique, elle devient elle-même personnage de son propre discours en s'évoquant à la troisième personne : « *¡Oh, traidora Felicina, qué vagar a tanta priesa!* » (v. 2693-2694), « *Oh, mezquina, triste mujer Felicina* » (v. 2755-2756).

incompétence à réaliser un nœud coulant¹⁰⁴³ puis, réduite à demander l'aide des jardiniers, elle ne parvient à obtenir de couteau suffisamment aiguisé.

Dans un accroissement de la tension comique, renforcé par l'intervention des deux jardiniers, la dernière *jornada* montre un projet de suicide perpétuellement retardé. Tous les éléments dramatiques, qu'il s'agisse de l'emphase du discours de Felicina ou de la trivialité des jardiniers, participent de l'image d'un suicide dont l'intérêt vaut moins pour sa réalisation que pour sa mise en scène spectaculaire. Mais finalement, renonçant à accomplir son dessein, elle se repent et, partant, confesse sa duplicité à l'égard d'Aquilano :

FELICINA *Determino
no sentir este camino,
aunque me duele y afano
porque he sido de continuo
descortés con Aquilano.
¿Qué perdiera
si las vezes que pudiera,
ledamente le hablara?
Mas sola una vez siquiera
no le hice buena cara.
Ya está claro
que me fuera gran reparo
hazelle mejor partido,
pero veréis que el avaro
siempre muere arrepentido.
¡Oh, Señor,
que no hay riqueza mayor
que consigo contentarse,
ni veo mayor dolor
que de sí propio quejarse!*

(v. 2835-2855)

En définitive, ce n'est qu'après avoir fait acte de contrition que Dileta apparaît pour lui faire part de l'heureuse nouvelle. Dans un renversement hiérarchique similaire à celui instauré par Faceto auprès de Bermudo, Dileta monnaie la révélation de la véritable identité d'Aquilano. Car le repentir ne suffit pas au dénouement, le dramaturge impose un renversement des rapports de pouvoir où Felicina est sommée de se soumettre à sa servante :

[DILETA] *¿Cómo ora no te desnudas
para darme cuanto tienes?*
FELICINA *Si haré;
dime agora, por tu fe,
dó nacen tantos placeres.*
DILETA *Primero veré por qué.*

¹⁰⁴³ « *Qué ingenio tan torpe y rudo ! / ¡Desventurada de mí, / que no sé hacer un ñudo !* » (v. 2747-2749). L'aspect ridicule de la référence au noeud n'est pas sans rappeler le discours du berger de l'introito de la *Comedia Soldadesca* : « *Yo le apuesto al más agudo / que no sepa, jurí a mí, / desatarme aqueste ñudo.* » (v. 22-24).

FELICINA *Demanda lo que quisieres.*
DILETA *Con razón*
 te merezco cualquier don;
 pero todos los desecho
 si me demandas perdón
 de cuantos males me has hecho.

(v. 2948-2959)

Dans un geste d'humiliation, Felicina en vient à s'agenouiller devant sa servante, lui baiser la main et même à prendre son rôle, avant que celle-ci, une fois satisfaite, ne lui révèle le pardon d'Aquilano et sa véritable identité.

Dans les derniers instants, les personnages masculins rejoignent Dileta et Felicina et produisent selon J. Oleza « *un desenlace concebido como pacto: los términos del conflicto encontrarán una síntesis feliz, que impide el triunfo unilateral del protagonista tanto como el del medio, pero que autoriza unas bodas a la vez por Razón de Amor y por Razón de Estado*¹⁰⁴⁴. » Néanmoins, il convient, selon nous, de nuancer le commentaire de J. Oleza.

Dans quelle mesure s'affirme, à travers ce mariage, un triomphe de la raison d'État ? Dès lors que le mariage a reçu l'opposition du Roi de Hongrie, l'union d'Aquilano et de Felicina constitue-t-elle véritablement le succès d'une politique matrimoniale hongroise ? Seulement pour Bermudo, cette union longtemps désirée paraît une victoire, en ce qu'elle assure une continuité dans l'exercice du pouvoir¹⁰⁴⁵. Néanmoins, si elle peut être associée à un mariage politique, c'est parce que le personnage opère une forme de maquillage de cette relation, en transformant les noces en une célébration politique, dont le déroulement de l'action dénonce l'artificialité¹⁰⁴⁶. Néanmoins, la caractérisation de ce roi paraît à bien des égards relever davantage du contre-modèle et invite à justifier, cette fois, bien en vertu de la raison d'État, le refus initial du père d'Aquilano.

En outre, cette synthèse que signale le critique interroge quant à son caractère heureux. Comment ne pas relever l'étonnant silence dans lequel se retirent les deux protagonistes à l'heure de s'étreindre et de célébrer leur union ainsi que le commande Bermudo. S. Zimic propose de lire la « curieuse passivité » des amants comme le contrepoint de la joie attendue :

¹⁰⁴⁴ J. OLEZA SIMÓ, « En los orígenes de la práctica escénica cortesana: La Comedia Aquilana de Torres Naharro », *op. cit.*

¹⁰⁴⁵ La pertinence de l'expression de « raison d'État » interroge en ce qu'en l'absence de fils héritier, à la mort de Bermudo, Felicina deviendra reine mais le trône sera occupé par un étranger.

¹⁰⁴⁶ L'opposition farouche à la déclaration d'amour d'Aquilano pour sa fille et le dispositif festif qu'il met en place, une fois la noblesse du prince révélée témoigne, une fois de plus, de la démesure et de l'artificialité qui caractérisent Bermudo. L'*introito* révèle la présence de feux d'artifices au moment de la réunion finale. En outre, Dileta décrit à sa maîtresse les préparatifs de la célébration « [...] *tu padre, el Rey, de placer, / ha dado a saco el palacio. / Lo primero, / mandó echar al repostero / la plata por las ventanas, / y llamar luego un barbero / para quitarse sus canas. / Los arreos / salen ya por mil rodeos, / las libreas, las hazañas; / ya se conciertan torneos, / ya se arman juegos de cañas. / La ciudad / con tanta solemnidad / luminarias sin reproche, / que su mucha claridad / ha desterrado la noche. / Todavía / disparan artillería, / cobetes, truenos y cosas; / no se pensó ver un día / de fiestas tan gloriosas.* » (v. 2923-2944).

La verdad es que Felicina y Aquilano experimentan [...] un fuerte desengaño precisamente cuando les anuncian que han desaparecido todos los obstáculos y que ahora pueden casarse, por la sencilla razón, ingeniosamente sugerida por el autor, de que toda posibilidad de continuar actuando como amantes cortesanos se les desvanece de repente y por completo. La vida de manera muy imprevista por ellos, acabó con la literatura que con tanto ahínco e intensidad querían vivir en todas sus relaciones¹⁰⁴⁷.

En ce sens, faut-il lire ce silence comme une déception, voire un refus, analogue à celui exprimé par Dileta lorsque Faceto l'invite à l'embrasser¹⁰⁴⁸ ? En dépit du mutisme des amants, les corps, eux, semblent parler. En guise de didascalie interne, Faceto signale la fougue d'Aquilano : « *¿Hay alano / que asiése como Aquilano ? / No se bizo de rogar.* » (v. 3100-3102). Ce qui à travers la comparaison paraît une union exaltée des corps ne révèle-t-il pas un mouvement presque obscène ? Moins que de la déception, le dramaturge paraît mettre en scène une forme d'avilissement de l'amour de Felicina et Aquilano, ravalé au rang de pur désir charnel, semblable à celui qu'éprouve Faceto pour Dileta¹⁰⁴⁹. Dès lors qu'au début de la pièce, l'expression du dessein de Faceto de séduire Dileta nous avait conduit à établir une analogie avec l'entreprise amoureuse d'Aquilano, il paraît légitime d'inscrire ce final dans un mouvement de nivellement des sentiments et des personnages. Ainsi, il semble moins que ce soit la pureté des sentiments amoureux qui se voit consacrée dans cette union que leur dégradation, relégués au rang de désir sexuel. Dans la façon dont les valets appellent à baiser la main des maîtres¹⁰⁵⁰, nous voyons, en même temps qu'une forme de rétablissement de la hiérarchie initiale, un mouvement d'union, qui pourrait traduire un désir de s'unir, eux aussi, à l'effusion collective.

En définitive, aucun des nobles personnages ne sort grandi ou tout à fait sauvé de cette *comedia*. Dans une union de tous, main dans la main, la pièce se conclut alors par l'annonce des noces à venir célébrées dans un faste des plus artificiels. Ainsi, si la tragédie, aussi factice soit-elle, a constitué par plusieurs moments une menace à la vie des personnages, elle est toujours désarmée par le recours au comique sur lequel repose un discours éminemment satirique. Le mariage apparaît une fois de plus comme la solution au drame, mais dans cette *comedia*, le final reste ouvert. Le mariage annoncé, la continuité de l'État assurée, l'ordre social rétabli apparaissent finalement

¹⁰⁴⁷ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Nararro*, op. cit., p. 268-269.

¹⁰⁴⁸ « FACETO Pues, abrázame tú a mí.

DILETA Abráctete'l enemigo. » (v. 3088-3089).

À propos du dénouement, J. Oleza écrit que « *a punto de celebrarse el compromiso —y el abrazo— de Felicina y de Aquilano, Faceto pide que Dileta le abraze también, cosa a la que ella se resiste [...], dejando abierta pero no consumando— la posibilidad de que sus bodas acompañen a las de sus señores.* »

¹⁰⁴⁹ L. Mier Pérez affirme que « *en la propuesta de Nararro, [...] lo que hay es un profundo respeto por la institución del matrimonio y una fuerte denuncia ante los matrimonios de conveniencia que anulan la decisión de los contrayentes provocando la existencia de votos no cumplidos, esponsales fraudulentos, y, en definitiva, un alejamiento del matrimonio de su sacralidad* » L. MIER PÉREZ, *El amor a escena (1520-1535)*, op. cit., p. 49. Rappelons que, d'entrée de jeu, le mariage de convenance est annulé. La réaction des amants à l'heure de célébrer leur union s'exprime en des termes assez éloignés de la franche satisfaction, ainsi que le relève Zimic, de même que le cheminement vers le mariage engage bien peu à une sacralisation de l'institution.

¹⁰⁵⁰ Immédiatement après le commentaire de Faceto, Felicina déclare « *Pues, señor, dame la mano, / que te la quiero besar.* » et Faceto, dans un mouvement parallèle : « *Ea, aína: / tú, señora Felicina, / dame la tuya también.* » (v. 3103-3107).

comme autant de résolutions en demi-teinte et presque parodiques, et dont nous avons tâché de signaler l'artificialité. Finalement, en ce que cette pièce paraît presque renoncer à proposer tout discours modélique ou édifiant sur le mariage ou ses nobles protagonistes, il ressort une impression presque décevante dans cette recherche d'un projet véritablement moral ou politique. À la différence de ce que Torres Naharro propose ailleurs, nul portrait de la parfaite épouse, nulle condamnation du rôle paternel dans la conclusion d'un mariage. L'œuvre se déploie par et depuis la fiction, dans un univers éminemment fictionnel et paraît se complaire à n'en pas sortir. En ce sens, J. Oleza signale que cette *comedia* « se alinea con la Jacinta frente al resto de las comedias de Naharro en su elección de un marco espacial irreal, aproximándose asimismo al ámbito de la ficción sentimental. La España que aparece como marco de la acción en la comedia es una España de cuento de hadas [...] »¹⁰⁵¹. » Le recours à la fiction et à la parodie de la fiction, interdit d'envisager, au péril de forcer le texte, l'œuvre comme la transcription des « *inquietudes de una época* » ainsi que l'envisage L. Mier Pérez. En effet, l'œuvre s'emploie à se détacher du monde extérieur, pour construire un réseau référentiel qui lui est propre et donc régi par des normes qui sont celles de la fiction. Dans la mesure où la pièce s'extrait de la référence, elle rend son rapport à la morale et au politique plus contingent ou lâche. La singularité que constitue le recours au brouillage, dans ses différentes implications, peut également être considérée comme la trace des contraintes du contexte de représentation auquel on associe généralement la pièce. S'il revient d'envisager la *Comedia Aquilana* comme une œuvre de circonstance destinée à la célébration nuptiale, une réflexion politique sur le mariage semblerait moins s'inscrire dans l'horizon d'attente du spectateur qu'un divertissement construit, entre analogie et contraste, pour s'intégrer dans un dispositif festif et laudatif. En effet, l'artificialité des protagonistes construit une analogie et un contraste suffisants pour que le rire qu'ils suscitent fasse obstacle à la projection, en même temps qu'elle permettrait d'honorer l'éminent auditoire.

III. Conclusion

Au terme de ce passage en revue de trois *comedias a fantasía*, nous rejoignons la thèse de J. Oleza selon laquelle « *el teatro profano español parece querer nacer bajo el signo de la comedia, pero de una comedia que, para realizarse, necesita de la sombra de la tragedia, la suscita como antagonista y la contesta y la derrota* »¹⁰⁵². En dépit du refus du châtement funeste, la *comedia* finalement n'est pas un genre qui se donne uniquement dans une forme de légèreté ou de superficialité. Elle projette également une image

¹⁰⁵¹ J. OLEZA SIMÓ, « En los orígenes de la práctica escénica cortesana: La Comedia Aquilana de Torres Naharro », *op. cit.* p. 14.

¹⁰⁵² *Ibid.* p. 20.

incisive du monde qui, sous des atours légers, n'invite pas moins à un rire qui se fait grinçant. Parce que le rire souligne un écart, il agit à la manière d'un châtiment jouissif¹⁰⁵³. C'est là, sans doute, que prend tout son sens la définition de la *comedia* que défend Torres Naharro. L'allégresse finale des « notables [...] acontecimientos » qui constituent l'« *artificio ingenioso* » est peut-être moins à chercher du côté des personnages que de la réception du spectateur-lecteur ; dans le plaisir d'un rire empreint de jugement. Ainsi s'affirme cette *comedia* comme un genre particulièrement à même de prendre part aux débats qui animent la société, notamment pour ce qui concerne les questions matrimoniales. Qu'il s'agisse d'interroger l'autorité parentale ou la sincérité des sentiments, de défendre la légitimité du mariage clandestin, mais aussi d'affirmer un rôle féminin actif dans sa conclusion, le théâtre, avec les outils de la satire ou du comique, propose une vision de la société et de ses travers.

Toutefois, si l'on en vient à envisager un potentiel politique dans ce théâtre, nous avons dû relever que sa présence ne pouvait être systématisée à l'ensemble de la production *a fantasía* de Torres Naharro, en raison, vraisemblablement, des contraintes propres au contexte de production et de représentation. En outre, au sein même de cette production naharresque, il est difficile d'identifier des discours parfaitement homogènes et qui s'exprimeraient de façon directe, sans détour ni ambiguïté. En ce que les modèles paraissent s'exprimer, la plupart du temps, en creux et de façon négative, au moyen d'une censure produite par le rire, ce théâtre semble peiner à instaurer une véritable proposition. En effet, lorsqu'est affirmée la liberté des jeunes filles à choisir leur époux, elle constitue moins un enjeu subversif de prise de liberté qu'une dénonciation de la tyrannie parentale ou fraternelle comme dans l'*Himenea*. Lorsqu'il s'agit de consacrer la libre détermination matrimoniale, cette victoire n'est pas toujours exempte d'une forme d'avilissement des protagonistes, dès lors que leurs sentiments paraissent dépourvus de raison (*Serafina*, *Aquilana*). Hormis même l'antagonisme des figures d'autorité, la consécration du mariage d'amour se plie également aux exigences propres à la société et à ses valeurs (*Calamita*). Ainsi, s'il est pertinent d'intégrer cette représentation du mariage dans le cadre des débats humanistes, la puissance réformatrice de ce théâtre demeure mesurée et s'inscrit, souvent, dans un cadre des plus conservateurs (*Calamita*). Le mariage, indispensable à l'honnête dénouement, semble donc constituer un élément structurant de la société. Pour autant, la résolution matrimoniale n'assure jamais le rétablissement parfait de l'ordre (*Serafina*) et implique, dans certains cas, une forme d'inextricable précarité. Cette solution, comme ordonnancement du chaos, apparaît, en définitive, bien plus adaptée d'un point de vue moral que politique. En effet, quels que soient les projets de

¹⁰⁵³ Nous renvoyons, de nouveau, aux démonstrations d'H. Bergson qui définit le rire comme « une espèce de brimade sociale » H. BERGSON, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, op. cit. p. 138.

réforme auxquels il est possible d'associer cette résolution, elle vaut moins pour son potentiel projectif que conservateur. Le mariage suffit à lui seul à rétablir un ordre qui finalement paraît, dans certains cas, bien artificiel. S'il s'agit de trouver un modèle édifiant dans ce théâtre, celui-ci est peut-être à chercher dans un refus, exprimé au moyen du rire, de la démesure. S'il est difficile, par conséquent, de trouver une systématité au sein de ces œuvres *a fantasía*, prises ensembles, la valeur politique de ce théâtre semble moins relever d'un discours ou devoir être recherchée dans ses potentialités de projection. Il nous semble que c'est bien davantage dans l'expérience comique à laquelle convient ces pièces, par le rire auquel le dramaturge confronte ses personnages, qu'advient la dimension politique de ce théâtre.

Chapitre IX

Écrire et jouer les élites : rire et complaisance

À partir des considérations relatives au modèle naharresque, il convient d'analyser comment, à partir du traitement de la noblesse et le mariage, un théâtre éminemment politique s'élabore et s'amende dans l'ensemble du corpus *a fantasía* et célestinesque. Il s'agira, ce faisant, de mesurer les constantes et les écarts de ce genre, en ce qu'ils ébauchent selon nous les contours d'un modèle qui ne se fonde pas seulement sur un hypotexte, mais compose, par ses variations, un ensemble cohérent autour de caractéristiques qui lui sont propres.

Afin d'envisager la construction politique que propose ce théâtre à l'égard du pouvoir, de l'élite, et de ses institutions et qui se révèle dans un rapport singulier au rire, nous reviendrons dans un premier temps sur la présentation du régime des personnages, tant en termes de hiérarchisation que de comicité. Dans un second temps, nous aborderons le système de communication instauré par le biais de ces personnages, à la source d'une expérience de réception dont les implications relèvent du politique.

D'abord, il s'agira de nous intéresser plus particulièrement aux couples de protagonistes, véritables centres de ces pièces, autour desquels gravite toute une constellation de personnages qui transcendent les groupes sociaux. Le couple de jeunes amants, en effet, porte l'intrigue principale en même temps qu'il constitue l'objet évident de la projection du spectateur. Sur eux repose la possibilité d'un discours édifiant ou au contraire réprobateur. Si celui-ci se construit, nous l'avons vu, par le truchement du comique, il convient de remarquer que ces protagonistes ne sont généralement pas appréhendés par la critique en tant que personnages voués à susciter le rire. L. Puerto Moro¹⁰⁵⁴ a mis en exergue une organisation tripartite du système des personnages. Son

¹⁰⁵⁴ L. PUERTO MORO, « La comedia urbana de corte celestinesco: Corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes », *Criticón*, n° 126, 2016, p. 53-78.

organisation calque en quelque sorte une représentation sociale hiérarchisée. Du point de vue de la fonctionnalité dramatique des personnages, nous observons toutefois s'affirmer une division dichotomique où s'opposeraient des actants confinés à la sphère de l'intrigue sentimentale et d'autres dont la seule fonction serait comique. Ainsi, il y aurait d'une part les représentants du groupe social le plus élevé – les protagonistes de l'intrigue (*galán, dama, parents*) – tournés exclusivement vers l'intrigue amoureuse. De l'autre, un ensemble de personnages qualifiés de grotesques, regroupant certains types comiques traditionnels (l'esclave ou le berger principalement), issus de la comédie romaine, élégiaque ou humanistique. À propos de ces derniers, la critique indique que leur « *función básica es la de distender la trama, ya sea mediante su presencia en los momentos más álgidos de la acción, sea mediante el protagonismo del pequeño paso cómico que habría de derivar hacia el entremés áureo*¹⁰⁵⁵. » Entre ces deux groupes, celui des valets et des servantes, qui occupent un statut social intermédiaire, semble quant à lui plus difficile à appréhender. Alors que pour L. Puerto Moro, ces personnages ne remplissent qu'une fonction de complices amoureux, au service des maîtres, pour J. L. Canet Vallés, le recours à ces figures répond davantage à des enjeux comiques, relevant du grotesque ou de la farce. L'indépendance du monde des maîtres quant à une fonctionnalité comique invite à considérer ces personnages comme exempts de tout jugement critique exprimé par ce biais. Dans la mesure où ces personnages ne sauraient en être l'objet, le rire se montrerait à leur égard inoffensif et dénué de subversion. Cette conception du rire serait justifiée par un impératif idéologique induit par le contexte de production et de représentation. Ricardo Rodrigo Mancho synthétise ce rapport au rire dans son étude de la *Farça a manera de Tragedia*¹⁰⁵⁶ :

*La risa nunca es gratuita en el teatro: previamente a la representación hay toda una serie de coordenadas extrateatrales que convienen en una especie de pacto que determina la orientación ideológica de la risa, y con ello, las situaciones y personajes cómicos. [...] Las convenciones teatrales (o ideológicas) impedían la orientación hacia la burla del estamento en el poder*¹⁰⁵⁷.

Cette interdiction implicite reposerait sur un procédé d'identification des élites, à la fois celle qui regarde et celle qui est donnée à voir, qui justifierait qu'elle soit épargnée par le comique. Notre ambition est ici d'interroger ce pacte tacite et de mesurer le rapport à la censure et au rire des nobles personnages, en ce qu'il peut constituer le socle d'une expérience dont la valeur relève du politique.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, § 19.

¹⁰⁵⁶ Bien que la *Farça a manera de Tragedia* n'entre pas dans la catégorie du théâtre profane et urbain – il s'agit de théâtre pastoral – cette œuvre relève, comme la majorité du corpus que nous avons réuni, de la pratique scénique courtisane.

¹⁰⁵⁷ R. RODRIGO MANCHO, « Notas en torno a la *Farça a manera de tragedia* », dans J. Oleza (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 225.

I. Des amants comiques : les dégradations du couple

L'étude du couple des amants dans l'ensemble des pièces *a fantasía* révèle que les écarts les plus flagrants se situent du côté du personnage féminin. En effet, si le *galán* revêt dans l'ensemble des pièces, de façon assez conventionnelle, les traits du fou d'amour, c'est le traitement de la *dama* qui diffère le plus d'une pièce à l'autre. À propos des personnages féminins, M. Á. Errazu Colás affirme :

*Tanto en el teatro latino como en el primitivo español, la figura de la dama carece de importancia. Rara vez aparece en escena y cuando lo hace es siempre de forma esporádica y su papel es totalmente inoperante. Cuando poco a poco, va haciendo aparición, su papel es siempre pasivo, encontrando muy pocos casos en los que ella tome la iniciativa, a no ser que se trate de una mujer casada*¹⁰⁵⁸.

Certes la fonction dramatique des personnages féminins est souvent réduite en comparaison à celles des *galanes*, néanmoins l'enjeu de leur caractérisation paraît occuper une importance fondamentale, au-delà même de leur activité dans l'intrigue. C'est, selon nous, à travers les variations des personnages féminins que s'affirment l'originalité et la modernité de ce théâtre. En effet, si les *galanes* affichent des caractéristiques stéréotypées, c'est souvent bien davantage du côté des femmes que repose tout l'enjeu des pièces : présentées comme objets du désir des hommes, à travers elles point la question de l'honnêteté masculine, tout autant que celle de leur honneur et de leur réputation, à la fois personnelle et familiale.

L'exemple du théâtre de Jaime de Huete est particulièrement éloquent en ce que d'une pièce à l'autre se joue une véritable confrontation des personnages féminins¹⁰⁵⁹. M. Á. Errazu Colás s'attache à montrer les coïncidences entre personnages masculins et féminins de chacune des pièces, or il nous semble qu'à travers elles le dramaturge met en scène deux modèles véritablement distincts et opposés¹⁰⁶⁰.

1.1. *Comedia Tesorina*

Dans le cas de la *Comedia Tesorina*, la dama, Lucina, semble faire l'objet d'un traitement satirique engagé dès le début de la pièce. Dans sa tentative de séduction, Tesorino prend conseil auprès de son valet pour rédiger une lettre à Lucina. Celui-ci indique qu'il commencerait sa lettre par « *Muy*

¹⁰⁵⁸ M. Á. ERRAZU COLÁS, *El teatro de Jaime de Huete, op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁵⁹ À propos des personnages masculins, la critique relève qu'il s'agit de « *personajes típicos que enlazan con los amantes de Plauto y Terencio para continuar con Calisto, Himeneo, etc., si bien el carácter activo y práctico de Tesorino le acerca más a Humenero y en cierto modo a Calisto, mientras que la pasividad y dependencia de Vidriano nos recuerda los amantes de Terencio.* » (*Ibid.*, p. 60)

¹⁰⁶⁰ En l'absence d'éléments tangibles et identifiables à partir de la conception des personnages, nous laissons de côté la possible opposition sociale et religieuse des protagonistes dont fait l'hypothèse M. Á. Errazu Colás (*Ibid.*, p. 65). Quand bien même « *Lucina pertenece a un medio burgués y quizá de conversos* », de même que Tesorino, leur construction dramatique contre-exemplaire est palpable, indépendamment de ces critères.

reverenda señora / y devota en Juso Christo: / con tus ojos de traidora... » (v. 335-337). Quelle que soit la déformation comique du regard que porte le valet sur la *dama*, l'évocation de la figure féminine s'inscrit dans une forme d'ambivalence. La paradoxale association entre la fervente dévotion et la trahison, la piété et la séduction, projette sur l'objet du désir de Tesorino une image trouble. Dans la scène suivante, la caractérisation de Lucina se poursuit à travers le monologue prononcé par sa servante Citeria, mais cette fois, moins comme *dama* que comme maîtresse. Si l'action s'éloigne de l'intrigue amoureuse pour se concentrer sur les besognes ménagères de la servante, c'est pour mettre en valeur les conséquences des mauvais traitements qu'elle subit. La servante dénonce en effet ses conditions de vie lamentables qui justifient pourquoi, au début de la scène, elle s'apprête à sortir le menu morceau de fromage dérobé un peu plus tôt et dont elle se délecte par anticipation¹⁰⁶¹. Lorsque Lucina entre en scène, elle s'adresse à la servante avec violence, et la qualifie de « [...] *suzia, descoraznada* » (v. 384), l'accablant d'injures et de reproches. Si la condamnation du vol est attendue, reconnaissons toutefois le décalage progressif entre la nature du vol et le châtement infligé. Lucina ne se contente pas de mettre en doute l'honnêteté de la servante, mais s'en prend rapidement à sa dignité personnelle. À partir du constat du larcin, le discours de la maîtresse, a priori moralement irréprochable, incline de plus en plus vers la désignation du déshonneur ou de l'indignité de la servante, avant d'atteindre son paroxysme en affirmant, définitive : « *Calla, bruta / doña laminera puta / que no puedes otra ser* » (v. 449-451). Le tour que prend le conflit surprend, en ce que l'insulte finale est déconnectée de la faute qui l'avait motivée. D'une voix qui ne peut que rester inaudible, Citeria affirme « *yo soy buena muger* » (v. 453), revendiquant alors sa vertu personnelle. Implicitement et par l'emphase du pronom personnel, la réponse laisse à penser un retournement de l'insulte vers son émettrice. Lucina pourrait-elle tout autant se targuer d'être une honnête femme ? Si le statut de la servante rend difficilement audibles le discours critique et la dénonciation de l'hypocrisie de Lucina, le rapport intertextuel¹⁰⁶² et la

¹⁰⁶¹ « *Bueno será agora el queso / el queso qu'esta mañana escondí* » (v. 362-363).

¹⁰⁶² M. Á. ERRAZU COLAS (*El teatro de Jaime de Huete, op. cit.*, p. 61) affirme que Lucina peut-être associée au personnage d'Areusa dans la *Celestine*. Or, comme l'a montré M. R. Lida de Malkiel, Lucina est moins un double de celle-ci qu'une incarnation des maîtresses dont elle brosse le violent portrait à charge dans le neuvième *auto*. M. R. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina, op. cit.*, n. 26, p. 458. Dans *La Célestine*, alors que Lucrecia s'apprête à entrer chez l'entremetteuse, Areúsa vante sa situation, « *esenta y señora* », et déclare : « *La mejor honra que en sus casas tienen es andar bechas callejeras, de dueña en dueña, con sus mensajes a cuestras. Nunca oyen su nombre propio de la boca dellas, sino: "¡Putá acá!", "¡Putá acullá!", "¿A dó vas, tiñosa?", "¿Qué fejíste, vellaca?", "¿Por qué comiste esto, golosa?", "¿Cómo fregaste la sartén, puerca?", "¿Por qué no limpiaste el manto, suzia?", "¿Cómo dixiste esto, necia?", "¿Quién perdió el plato, desaliñada?", "¿Cómo faltó el paño de manos, ladrona?", "A tu rufián le barrás dado"; "¡Ven acá, mala muger!, ¿la gallina havada no parece?, pues búscala presto, si no, en la primera blanca de tu soldada la contaré!" E tras esto, mil chapinaços y pellizcos, palos y açotes. No hay quien las sepa contentar, no quien puede sofrirlas. Su plazer es dar bozges, su gloria es reñir. De lo mejor hecho menos contentamiento muestran. Por esto, madre, he querido más bvir en mi pequeña casa esenta y señora que no en sus ricos palacios sojuzgada y cativa. » (J. L. CANET VALLÉS (éd.), *La Celestina (Comedia y Tragicomedia de Calisto y Melibea), op. cit.*, p. 124). Cet extrait résonne notamment avec le style conversationnel de l'*Arcispreste de Talavera*. Si l'on considère cette diatribe comme une source de la *Comedia Tesorina*, il ne fait aucun doute que cette scène ne peut être lue que comme une satire du personnage de Lucina. R. BELTRÁN*

construction dramatique prennent le relai et amplifient la caractérisation d'un personnage féminin qui semble loin d'incarner la ferveur dévote qui lui est initialement attribuée. En ce sens, le personnage fait d'entrée de jeu l'objet d'un traitement ironique et satirique, en ce qu'il interdit toute construction édifiante, propice à l'établissement d'un rapport de projection.

En outre, la deuxième journée donne à voir la maîtresse habillée par sa servante. Le dispositif spatial met en scène le corps de la jeune amante de telle sorte qu'elle s'offre à la vue des passants, à peine dissimulée derrière une fenêtre qu'elle prétend vouloir fermer, mais à travers laquelle elle ne peut s'empêcher de guetter les allées et venues de Tesorino. Quoiqu'inquiète que « *alguno nos viesse hablar* » (v. 793), Lucina décide de sortir au balcon et de déclarer, sans grande réserve « *yo soy tu sierva, Lucina, / tú, mi señor Tesorino* » (v. 894-895). Interrompue par l'arrivée de son confesseur, elle conclut qu'elle ne tardera pas à le « contenter » (v. 904) à condition qu'il la rejoigne dans le plus grand secret. Conformément à cet impératif de discrétion que lui impose Lucina, Tesorino parvient malicieusement à troquer ses vêtements contre ceux du confesseur qu'il rencontre dans la rue. Ainsi, c'est un Tesorino en habit de religieux, portant l'épée sous le froc, que l'on voit passer le pas de la porte de Lucina. De cette rencontre, le lecteur n'a pas le récit, mais celui du rêve érotique d'un berger qui en dit peut-être assez long déjà. En outre, lorsque Lucina réapparaît, elle regrette « *mi profanado error* » (v. 1408) et révèle, s'il le fallait encore, la nature de la rencontre.

Ainsi le singulier portrait d'une *dama* dont la vertu, la chasteté et l'honnêteté sont présentées en des termes négatifs, tant par le truchement des discours des valets qu'au travers de sa propre attitude, s'affirme ici. Sous couvert d'une ardente dévotion, il s'agit d'un contre modèle qui, néanmoins, autorise l'expression d'un désir charnel. Celui-ci n'est pas châtié par un destin funeste. Cependant, le reste de la pièce le met en sourdine, par l'expression criante d'une obsession pour le mariage, seule planche de salut à même de légitimer ou d'excuser l'obscène transgression et de permettre au personnage de recouvrer son honneur.

1.2. *Comedia Vidriana*

Alors que dans la *Comedia Tesorina* et à travers Lucina on assiste à une mise en scène de la luxure, dans la *Comedia Vidriana*, le personnage de Leriana n'est en rien caractérisé par quelque transgression que ce soit. M. Á. Errazu Colás signale que les parents « *la ven virtuosa y discreta* » et que Leriana est « *una rica heredera sin más familia que sus padres quienes por "fama y nombre" parecían inasequibles a Vidriano*¹⁰⁶³. » Celle qui porte le nom du héros du roman courtois de Diego de San Pedro, *La Cárcel de amor*, se construit véritablement en opposition à Lucina. Les sentiments qui

propose une analyse de ce monologue dans R. BELTRÁN, « La fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad y el monólogo de Arcúsa sobre la vida de las criadas », *Celestinesca*, vol. 38, 2014, p. 11-36.

¹⁰⁶³ M. Á. ERRAZU COLÁS, *El teatro de Jaime de Huete, op. cit.*, p. 60.

l'habitent tiennent moins d'un désir charnel que d'un sublime amour, que sa servante est bien incapable à comprendre. Parce que cet amour ne peut s'affirmer qu'en termes courtois, dans son expression, Leriana ne s'abaisse donc jamais à la trivialité :

LERIANA *Oripesta, hermana mía,
triste estoy no sé de qué,
jamás me entra el alegría
sin saber causa por qué.
No me entiendo,
ni velando ni dormiendo
jamás puedo resistir,
ell alma me está diziendo
que algún mal me ha de venir
y en verdad
no entiendo su calidad
ni qué, ni cómo, ni cuánto,
ni si es enfermedad
que may me vi en otro tanto.
Solamente
te sé desir de presente,
si no buscas algún medio
con mano muy diligente
el morir sólo es remedio.*

ORIPESTA *Por mi fe,
señora, que yo no sé
qué desir pues no te entiendo.
No se afija tu mercé
y ándate más descubriendo
porque es cierto
que, siendo el mal encubierto,
el médico desatina
haziendo algún desconcierto
en lugar de medicina.*

(J. II)

À travers Leriana, jamais l'honneur et la vertu ne sont en danger. L'union qui se joue ne peut se départir d'une grande artificialité. Ainsi, lorsque Vidriano lui confie son mal d'amour, Leriana succombe à la tentation d'analyser sa situation à la lumière de l'édifiante morale qu'elle voit dans la littérature :

[VIDRIANO] *¡O inhumana!
¡O crueza soberana!
¡O dureza descomunal!
¡O piedad caduca y vana!
Dí, ¿quál Dios te formó tal?*

LERIANA *Si miráys
del modo que me tratáys
sin tener razón ninguna,
veréys que sólo vos quezáys
de vuestra mala fortuna.*

*Yo quisiera
 que la salud vuestra fuera
 tan onesta quanto vos,
 para que entonces yo hiziera
 conforme con lo de Dios;
 pero veo
 qu'es el fin del tal desseo
 quebradizo y cosa tierna
 y el efecto suyo feo
 y la infamia sempiterna.
 Ultra desto,
 hallo que hay tantas en esto
 decebidas y burladas,
 que no ay glosa ni testo
 que no note sus erradas.
 ¿Quién creyera
 a la lengua lisongera
 y el simulado meneo
 que Arriadna decibiera
 el falsario de Theseo?
 ¿Quién se olvida
 de la merced recebida
 por Jasón de su Medea?
 ¿Cuál muger porná su vida
 por uno que en tal se emplea?*

(J. III)

Leriana lutte contre ses sentiments et son honneur. Elle ne peut voir l'amour naissant qu'à travers le prisme déformant de la littérature et de la mythologie qui ne présentent la passion que comme un danger pour les femmes et auquel elle choisit de se refuser.

Dans le même temps, les commentaires des valets qui assistent, lors de la troisième *jornada*, à la rencontre clandestine des amants, pointent l'artificialité de leurs échanges et des conventions qui s'imposent à eux. Ainsi, les témoins auriculaires de l'action, Secreto et Carmento, commentent :

*SECRETO ¡Qué charrar!
 Pese a tal con tanto hablar,
 nunca oy sermón tamaño.*
*CARMENTO Pardiós que osasse apostar
 que ellos no acaben ogaño,
 qué me[ll]e[n]as
 y qué negras madalenas
 en pedir un qué sé yo,
 ¿qué cumple andar por esquenias
 sino dezir quiero o no?*

(J. III)

Mais au-delà de ces commentaires comiques qui ponctuent la rencontre, les serviteurs font également office, non sans artificialité, de gardes de la vertu de Leriana. Car si Leriana a une ligne

de conduite inébranlable, qui l'empêche de remédier aux maux de Vidriano¹⁰⁶⁴, elle l'invite, depuis sa fenêtre et sous prétexte d'une plus grande discrétion, à une chaste réunion des corps.

LERLANA *Ay, señor,
por lo que cumple mi honor
hazte más azia esta mano
y habla quedo por mi amor,
no nos sienta el ortelano.*

[...]
VIDRIANO *¡O, señora,
justa galardonadora
de mi muy justo servicio!
Mi alma, tuya, te adora
por tan alto beneficio,
con tal zelo
me assentaste allá en el cielo
con los santos soberanos,
las rodillas por el suelo
te beso los pies y mano[s].*

(J. III)

Mais alors que le discours invite à un possible rapprochement, plus charnel que spirituel, les valets s'empressent de mettre fin à la rencontre, en feignant une rixe :

SECRETO *¿Quiésme hazer este plazzer?*
CARMENTO *Sí.*
SECRETO *Pues saca aquí essa espada.*
CARMENTO *¿Pues aora qué has de hazer?*
SECRETO *Calla, que no sabes nada
de abrebíar,
para de presto acabar,
pues tanto se encaramillan,
començemos de gritar
como que nos acuchillan.*

[...]
SECRETO *Sus, Carmento,
ya no basta sufrimiento
albel gritar y esgrimir.*
CARMENTO *Diabólico pensamiento,
no puedo star sin reyr,
desleal
eres y descomunal.*
SECRETO *Sus, sus, dexa esos primores.
¡Mueran, mueran, pese a tall!*
CARMENTO *¡Mueran, mueran los traydores!
¡Dale presto!*
LERLANA *Jesús, señor, ¿qué's aquesto?
No vayas allá, por Dios.*
VIDRIANO *Señora no me es onesto,*

¹⁰⁶⁴ Elle lui déclare : « Ya señor, / cesse, cesse tu dolor, / que, aunque soy la perduosa, / en ver tan fixa tu amor / no puedo hazer otra cosa » (J. III).

LERIANA *cierra esas ventanas dos.*
 SECRETO *¡Ay, mezquina!*
 Socorro señor ayna,
 que nos vemos en apreto.

(J. III)

C'est bien au moment où les corps se rapprochent, où les deux personnages « *se encaramillan* », comme le dit Secreto, que les valets, pour qui le manège n'a que trop duré, décident d'agir, rendant ainsi impossible tout rapprochement plus intime. Qu'elle le veuille ou non, l'honneur et la chasteté de Leriana sont ainsi conservés et constamment réaffirmés.

L'artificialité est aussi celle du conflit qui empêche l'union des amants : ici les parents n'ont qu'un faible rôle antagoniste et l'entrave à l'amour n'est autre que le secret que les amants s'imposent et le refus obstiné de Leriana à accepter ses sentiments. Ainsi, alors que ses parents n'ont d'autre préoccupation que de marier leur fille « *virtuosa y hermosa* » (J. IV, v. 59), Modesta, la mère, ne manque pas de faire remarquer à Leriana son vain entêtement à ne point vouloir prendre de mari.

MODESTA *[...]Baste, baste,*
 no quiero que más se gaste
 el tiempo en tu terquería,
 cansa estoy de hechar contraste,
 haz de ti a tu fantasía.
 Ser podrá
 que quizá te pesará
 el regirte d'esta suerte.
 LERIANA *Señora madre, en verdá,*
 no pienso en esto offenderte.
 MODESTA *Miedo he,*
 según de tu padre sé,
 si no mudas de opinión
 que te ponga, a buena fe,
 en alguna religión.
 LERIANA *¡Oxalá!*
 Mas, ¿qué daño me verná
 si de tal saya me visto?
 ¡Estubiesse dentro ya,
 ya pluguiesse a Jesuchristo!
 MODESTA *Baste aora,*
 no seas offendedora
 de tu madre. Ven tras mí.
 LERIANA *Tomaré el tiempo, señora,*
 según que demuestre en sí.

(J. V)

Le dialogue entre la mère et sa fille semble résonner avec le théâtre de Torres Naharro et les écrits érasmiens. Dans l'*Encomium matrimonii*, Érasme oppose au mariage, dont il fait l'apologie, le célibat.

Glosant le texte, J. Oleza signale que le célibat « *“es poco humano” y que en el mejor de los casos debe reservarse para destinos excepcionales, pero que tiene siempre algo de automutilación, y que por sí mismo no se justifica: “el celibato por el celibato no merece alabanza alguna”*¹⁰⁶⁵. » Tout empreinte d’artificialité qu’elle soit, la résignation de Leriana à la vie monacale semble, dans cette perspective, le pire des choix. Mais ne signale-t-elle pas également, de façon oblique, l’autoritarisme parental pour qui le mariage ne répond qu’à une nécessité à la fois économique et honorifique ? Modesta n’a de cesse de répéter les discours de son mari : « *Para mientes, / si seso alcanças y sientes / bechando cuenta con ti, / que no tienes más parientes / sino a tu padre y a mí; / nuestra hacienda, / si tu intento no se emienda / en no quererte casar, / yrse ha toda a floxa rienda / sin tener a quien la dar.* » (J. V) Face au risque que fait courir le célibat de Leriana à l’héritage patrimonial, celle-ci indique la nécessité d’un choix matrimonial éclairé et qui ne peut se conclure à la hâte :

[LERIANA] *Hazes mal si recibes pena tal, / porque con justa razón / puede muy bien cada qual / rebusar la tal prisión, / de tal suerte / qu’és un ñudo esse tan fuerte / qu’és menester bien pensallo / que, si no sóla la muerte, / no puede otro desatallo, / quanto más / que, si bien pensar querrás, / sin hazer la cuenta escassa / por mis años hallarás / que el tiempo no se me passa.*

(J. V)

S’il y a urgence à choisir, Leriana, dans la précipitation, ne paraît pouvoir opter que pour la pire des solutions. Aussi, le risque tragique repose-t-il sur l’incapacité de Leriana à communiquer, tant avec ses parents, qu’avec son amant. Car, si Leriana se résout à prendre le voile c’est, selon sa servante Oripesta, par amour pour Vidriano :

ORIPESTA *Ay, señor,
y qué nuevas de dolor
que te traygo si me escuchas.*

VIDRIANO *Sépalas yo, por mi amor,
aunque tengo ya otras muchas.*

ORIPESTA *Mi señora
te vido mucho en malora
que, por sola tu ocasión,
se quiere meter aora
dentro de una religión.*

VIDRIANO *Mas, ¿por qué?*

ORIPESTA *Por tenerte mucha fe.*

VIDRIANO *Hermana, todo lo cuenta.*

ORIPESTA *Yo te diré cómo fue
que el corazón me rebienta.
Aún ayer,
assí después de comer,
los padres de mi señora
le hablaron muy a plaazer*

¹⁰⁶⁵ J. OLEZA SIMÓ, « Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio », *op. cit.*

*retraydos más de una ora,
 fueron tientos
 que dieron sus pensamientos
 de quererla ya casar
 y en nombralle casamientos
 nunca may quieso escuchar.
 Muy turbado
 el padre y muy enojado,
 en verle que assí se arrima,
 en un retablo ha jurado
 de echalle el hábito encima.
 D'esta affrenta
 ella diçe qu'es contenta
 d'entrar en la religión,
 la triste madre lamenta...
 ¿Veyes aquí la confusión?
 Es assí
 que, por no dexarte a ti,
 ella está determinada
 d'encerarse triste allí
 y no ser en fin casada.*

(J. V)

L'expression du sentiment amoureux est indirecte. Elle est portée par d'autres protagonistes. La confusion dont parle Oripesta est bien celle des sentiments de Leriana qui, parce qu'elle se refuse à lever le secret sur son amour pour Vidriano et s'interdit de prendre un autre homme comme époux, est résolue à accepter le couvent. Faut-il voir par-là, une fois de plus, une critique de l'obstination démesurée ? La facilité, finalement, avec laquelle se résout le conflit, tend à suggérer l'artificialité d'une entrave qui tient plus du choix personnel que d'un obstacle extérieur. En effet, tout est rapidement résolu, par la simple affirmation de l'amour et de l'identité de Vidriano qui intervient au moment où Leriana s'apprête à franchir les portes du couvent :

*VIDRIANO No ha de ser sino casada,
 si ella quiere ser mi esposa.
 LERIANA Vuestra sí.
 VIDRIANO Venid señora con mí.*

(J. V)

C'est bien la clandestinité de l'entreprise amoureuse que regrette Lepidano. Dans le même temps qu'il désapprouve les modalités de l'union, le père affirme, avec une étonnante insistance, le caractère divin de la révélation et de ses conséquences.

De nouveau, la vision du couvent comme prison, qui ne saurait ainsi être conforme à la volonté divine, est affirmée, dans la lignée des idées portées par Érasme. Point donc de châtement pour les deux amants, mais la dramatisation s'emploie à condamner le refus des sentiments naturels dont fait preuve Leriana en dissimulant son amour derrière une artificielle dévotion. Leriana est sauvée

in extremis de l'état inhumain qu'évoque Érasme. La pièce semble donc inviter à l'expression d'une parole sincère et authentique. Finalement, c'est bien le personnage féminin qui se trouve au cœur du drame, en ce qu'il est le point de fuite de l'ensemble des enjeux portés par la pièce. L'expression démesurée de l'amour de Vidriano n'est pas questionnée de façon directe. Cependant, en ce qu'il reconnaît une responsabilité, celle d'avoir gardé le secret, la pièce signale qu'en s'abandonnant aux codes de l'amour courtois plutôt qu'en faisant son devoir, Vidriano met en péril à la fois son amour et l'intégrité de Leriana.

LERIANA *Cesse ya padre señor
tu clamor, que Dios te ha oydo,
que siendo hombre tan de honor
yo le quiero por marido.*

LEPIDANO *¡Mala infiel!
Saber quiero quién es él,
tu morrás oy a mi mano.*

SECRETO *No seréys vos tan cruel.*

VIDRIANO *Yo, señor, soy Vidriano.*

LEPIDANO *Yo quijera
que de otra suerte ello fuera,
señor, yo os conosco ya
mas, pues ya es d'esta manera,
descanso nuestro será.
¿Soys contenta
vos, muger? Pues yo consienta.*

MODESTA *Si vos lo queréys, yo quiero.*

LEPIDANO *Mas, ¿por qué sin tal afrenta
no nos lo ablastes primero?*

VIDRIANO *Fue, señor,
la causa de aquesse error,
aunque ahora no lo excluyo,
pensando que mi valor
no llegasse al pie del tuyo.*

LEPIDANO *De verdad,
vuestra generosidad,
virtud y bienes y nombre
sacian mi voluntad
más que de ningún otro hombre.
Vos, muger,
debéys de gracias hazer
a la magestad de Dios
pues que, sin lo merecer,
dio tal descanso a los dos.*

(J. V)

Dans ce final, où l'ordre est rétabli de justesse, nous voyons s'affirmer un modèle où prime une vision du mariage conçu comme librement déterminé par les enfants, mais nécessairement en adéquation avec l'ordre social. Ainsi cette pièce se construit sur une série de schèmes binaires opposant l'expression artificielle des sentiments à la sincérité d'une inclination naturelle, le couvent

au mariage, l'honneur familial à la vertu personnelle, la contrainte parentale au choix éclairé de l'époux, la dissimulation à la parole. Elle accorde, dans le même temps, un rôle actif au prétendant masculin, seul capable, ici, de mener à l'heureux dénouement. Finalement, cette pièce peut se prêter au commentaire de J. Oleza sur la *Comedia Aquilana* à propos de laquelle il signale que la

desproporción entre el papel que se representa y la situación en que se representa es la que define la "inverosimilitud" del argumento, si éste se toma al pie de la letra y no en clave irónica. [...] La comedia exige de sus espectadores una complicidad erudita, capaz de descifrar el metalenguaje paródico que la constituye. Por ello la comedia fuerza -como ninguna otra- la teorización del comportamiento amoroso de los jóvenes: es preciso mostrar las razones del amor cortés si se quiere demostrar su incongruencia con la vida, lo absurdo y lo peligroso de sus razones¹⁰⁶⁶.

L'in vraisemblance, ici, semble bien relever de l'irrationalité du couple d'amants dont les excès invitent à être interrogée au prisme de la parodie et d'une critique de l'amour courtois. Le comique, cependant, est moins évidemment décelable dans la caractérisation des amants, quoiqu'il soit induit, de façon indirecte, par le jeu des valets. Dans cette *comedia*, le dramaturge, moins que de chercher à susciter le rire, laisse planer le spectre du couvent, dans une perspective tragique. Conformément aux exigences de la *comedia*, le péril est évité au tout dernier moment.

1.3. *Comedia Radiana*

Comme nous l'avons vu, dans la *Comedia Radiana*, la présence scénique du personnage féminin éponyme est quasi nulle. En dépit de son absence, jusqu'à la dernière journée, les discours sur Radiana, et plus largement, sur les femmes, sont nombreux et octroient à la question une certaine centralité. En effet, dans le dialogue initial entre le père, Lireo, et son valet, celui-là évoque le souvenir de sa défunte épouse et donne lieu à des considérations sur les femmes :

RICRETO *Sé entender
que una mala muger,
sobre este punto me fundo,
que basta a echar a perder
no un reyno, mas todo el mundo.*

LIREO *Pues la mía...*

RICRETO *Yo te digo que podía
loarse entre mil mugeres,
la corona merescía
sobre quantas conocieres.
Por llorar no la as de resucitar,
aunque más tristezas hagas.*

(v. 241-253)

¹⁰⁶⁶ J. OLEZA SIMÓ, « En los orígenes de la práctica escénica cortesana: La Comedia Aquilana de Torres Naharro », *op. cit.*

Ainsi, d'emblée est affirmée l'ambivalence des femmes, double force de subversion et d'attraction. Entre harmonie et chaos, le dialogue tend à souligner la centralité de leur rôle et de leur responsabilité. Mais la pièce met en place une caractérisation du personnage réduit au rang d'objet de désir plus que de sujet désirant. Ainsi Radiana n'apparaît que de façon indirecte, dans le discours de son père, de son prétendant ou de Marpina, sa servante. Lorsque le valet de Cleriano fait part de l'amour de son maître à Marpina, celle-ci défend la chasteté de Radiana en évoquant l'outrage d'une telle entremise : « *Ora andar, / propongo de no escuchar / tus razones varias, locas, / que si tal le quiero hablar / pedaços me hará las tocas.* » (v. 450-454). Moins qu'une critique de sa violence, il s'agit d'un éloge de sa vertu. Le texte, en effet, met en scène le rôle néfaste de la servante dans la conclusion des amours clandestines et dans l'accroissement du tourment paternel. Car le danger que représente l'union ne pèse pas d'abord directement sur les amants, mais plutôt sur le père. Cependant, avisé de la rencontre et de l'enlèvement programmé de Radiana, Lireo se détermine à tuer l'amant. Néanmoins, si par deux fois le tragique affleure, il ne repose, à première vue, pas tant sur l'action du personnage féminin que sur les modalités amoureuses mises en place par l'amant, à l'aide de vils entremetteurs. Toutefois, relevons la duplicité que signale la *dama* elle-même :

[RADIANA] *Puedes ver
si te he querido querer,
y querre como a mi vida;
mas vergüenga me hizo ser
contigo desgradescida.
Mas Amor,
como asoluto señor
de todos los amadores,
me mando que sin temor
remediasse a tus dolores.*

CLERIANO *Quando vía.
tu presencia y gloria mía,
las vezes que te hablava¹⁰⁶⁷,
doblada pena sentía,
tal que nunca sosegava
mi viuir.*

RADIANA *Pues, quando os via venir,
estava esperando atenta;
si de vos oya dezir,
me hallava muy contenta*

(v. 1210-1229)

Comment ne pas voir, dans ce mépris de l'amour, tout hérité des codes courtois, une justification des méthodes employées par Cleriano ? Ici encore nous observons comment le conflit repose sur ce qui s'apparente au drame de la parole dissimulée. Mais, toute la faute incombe-t-elle seulement

¹⁰⁶⁷ Pour des raisons de cohérence sémantique, nous suivons pour ce vers le texte édité par R. E. HOUSE, « The "Comedia Radiana" of Agustín Ortiz », *op. cit.* plutôt que A. ORTIZ, « Comedia Radiana », *op. cit.*

à Leriana ? Quoique sa révolte contre le père puisse justifier sa réplique, la servante ne manque pas d'accuser Leriana:

[RADIANA] *Mi padre Lireo
un día me preguntó:
¿Qué has hija?. Di, sin rodeo.
Mas nunca lo dixes yo.*
MARPINA *Mas dixeras, triste,
en que pena incurriera,
mala fuera para ti.*
RADIANA *Yo te prometo, de veras,
tan negra fuera para ti.*

(v. 1230-1238)

Enfin, ce n'est que par la confiance de Radiana de son amour partagé que l'union se concrétise. Mais, le véritable dénouement repose sur l'arrivée du *Sacristán*, qui permet d'empêcher le meurtre et conduit à légitimer l'union lorsqu'il déclare : « *miren bien mi parescer, / tiene el valer y presencia / y sea ella su muger.* » (v. 1291-1293). Ainsi, pour éviter ce que Lireo condamne comme une « *ruyn manera / de vivir* » (v. 1284-1283), la solution du mariage « *en encubierto* » (v. 1302) est proposée. Cependant, en dépit de la solennité attendue, le dénouement mis en scène ne parvient jamais à dépasser le comique et la cérémonie célébrée par le *sacristán* demeure entachée de burlesque. Certes, le tragique est évité, mais la sanction comique s'abat de plein fouet sur les personnages et tout particulièrement sur Leriana. Ainsi, au moment de célébrer le mariage, les deux témoins choisis parmi les jardiniers n'ont d'autre fonction que de corrompre l'union, allant jusqu'à questionner la vertu de la promise :

SACRISTÁN *¿Es casada,
o dezime, es desposada
o a dado palabra alguno?*
JUANILLO *Mas miralda si es capada,
después besalda en el culo.*
LIREO *No lo a sido.*
PINTO *¿Y si lo hizo escondido
que no lo viessedes vos?*
LIREO *¡Calla, diablo dolorido!
Ni lo es ni fue, juro a Dios.*

(v. 1382-1391)

Malgré un dénouement conventionnel où l'ordre est rétabli, la *Comedia Radiana* s'attache à proposer une mise en scène amoureuse qui condamne, par le rire, la clandestinité des amours et la désinvolture des amants.

1.4. *Comedia Tidea*

Si Francisco de las Natas s'attache, quant à lui, à recourir à la figure d'une Célestine, la raison se trouve, selon M. Á. Tejeiro Fuente, dans le statut social de la protagoniste. Comme dans la *Comedia Aquilana*, le dramaturge présente un couple d'amants issus de hautes lignées et où le personnage masculin dissimule sa véritable identité. Cependant, à la mise en scène de la noblesse est également associée celle du risque d'une dégradation qui repose, essentiellement, sur le recours au comique. Quoique le potentiel comique de la *Comedia* soit parfois jugé négativement¹⁰⁶⁸, le rire, ironique ou satirique, que suscitent les nobles personnages paraît s'inscrire pleinement au cœur du projet dramatique de l'auteur.

Le personnage de Tideo est travaillé par les excès de son amour pour Faustina dont il ne peut dresser le portrait que de façon hyperbolique¹⁰⁶⁹ :

TIDEO	<i>Es estrella que su luz muy clara y bella me cegó los mis sentidos; una angélica doncella, una sobre los nascidos, un dechado de virtudes esmaltado, un rostro muy claro y bello, un cuerpo muy agraciado que no discrepa cabello. En consuna, no basta persona alguna a contar su merecer, ni decir siquiera una de sus gracias y valers. Al presente, aquesta dama excelente tiene continuada morada en la cal de San Lorente, hazia do no digo nada. Sus parientes no quiero truellos mientes, que yo creo los conosces; burde a trama lo que sientes sin estrépito ni bozes.</i>
PRUDENTE	<i>Ya no más, yo conozco por do vas, que esto claro se imagina; por las señas que me das,</i>

¹⁰⁶⁸ Pour M. Romera-Navarro, chez Torres Naharro, le rire reposerait sur une philosophie morale et un sens éthique alors que dans le cas de Francisco de las Natas ou de Juan del Encina, il ne posséderait aucune finalité profonde. C'est pour cette raison, défend-il, que ces deux dramaturges-ci « *pueden arrancarnos la carcajada, pero sin rozarnos el alma ni prendernos en ella la simpatía* ».

¹⁰⁶⁹ Les hyperboles mêlant le sacré et le profane constituent l'un des traits les plus généralement repris de la Célestine pour témoigner de la personnalité confuse de l'amant. Il va jusqu'à déclarer à Faustina « *yo soy el que te adora / como a Dios qu'está en el cielo* » (v. 1806-1807).

TIDEO *es aquella gran Faustina.
¡Ay de mí!
¡Oh, qué descanso sentí
en oír un nombre tal,
que mi corazón aquí
sintió gloria divinal!*

(v. 327-361)

Comme dans l'œuvre de Fernando de Rojas, l'amant trouve secours auprès d'une vieille entremetteuse. La rencontre entre le prétendant malheureux et Beroe prête à sourire, qu'il s'agisse de la description qu'il livre de celle-ci¹⁰⁷⁰ ou bien de son attitude face à elle, allant, tel Calisto, jusqu'à s'agenouiller et se jeter à ses pieds. Or, la passion qui anime Tideo et le conduit à recourir aux services de Beroe ne le prive pas tout à fait d'une certaine clairvoyance qu'il exprime tantôt à l'endroit de ses valets, tantôt à l'endroit de l'entremetteuse dont il signale l'infamie immédiatement après sa rencontre :

TIDEO *Ve con Dios, madre señora.
Dios te quiera encaminar.
¡Oh gran bien,
que halle hombre quien
cumpla faltas y defectos!
¡Oh bendita tierra, amén,
crías baxos y provetos!
¿Vistes hora
aquella vieja traidora?
¡Un monstro tan criminal
me alcance atal señora
con su arte infernal!
Lo que yo,
ni por ser el ser que só
ni por copia de hacienda,
aun hablar no puedo, no,
aunque di al todo rienda.
A mi ver,
tan maldita mujer
no se avía de sufrir,
son en polvos la volver:
este fin avrié de morir.
Que una tal
hazer puede tanto mal;
so color de piedad
y ser causa muy final
destruir una ciudad.*

(v. 774 -800)

¹⁰⁷⁰ « ¡Oh, qué aire y qué alegría! / ¡Oh, qué disposition y tez! / En verdad que yo diría / nunca viste la vejez. » (v. 617-620).

Nous voyons, dans ce monologue qui conclut la première *jornada*, se cristalliser toute l'ambivalence qui caractérise la figure de Tideo. Entre la sage raison et l'égarement démesuré transparait, avant même le début de la deuxième *jornada*, le péril de la tragédie.

L'ambivalence est aussi celle de Faustina, lorsqu'elle assiste à l'ambassade amoureuse de Beroe. En effet, si la visite ne la laisse guère indemne, car elle déclare « *Mi sentido está tanto removido/ y mi sangre tan quajada/ que en oír lo que je oído / me siento toda turbada* » (v. 1384-1388), elle décide, pour dissimuler tout comme Melibea ses sentiments, de s'en prendre à Beroe :

[FAUSTINA] *Oh malvada
vieja ruin, encoroçada
¡Oh cimientos sin compás,
compañera señalada
de aquel crudo satanás!
Forastera,
vieja mala, hechizera,
enemiga de bondad,
alcagüeta, lamparera.
[...]
Y ese loco
estimávame en tan poco
con su poca desvergüença,
que por pláticas me troco
o por vistas que me vença;
[...]
Ve do no te vea más
no dé bozes como loca
y te maten donde estás
en abriendo yo la boca.*

BEROE *Bien, loquilla: [Aparte]
aunque seas más bravilla,
yo te mando mal estrena;
tú vernás, puesta rodilla,
a ponerte la melena.*

(v. 1394-1438)

Beroe ne manque pas de relever le changement d'attitude de Faustina et d'anticiper son accord pour rencontrer Tideo.

La rhétorique courtoise est, une fois de plus, au cœur du dialogue qui se noue lorsque les amants se rencontrent. Ainsi, si Tideo évoque sa passion ardente, la réponse pragmatique de Faustina, qui n'aspire qu'au mariage, dénonce la grandiloquence de son prétendant :

Ya señor, / no te muestre burlador, / no motejes desse arte ; / por hablar a mi sabor, / no te quieras desmandarte, / que, en mi fe, / yo conozco bien y sé / mis defectos de hermosura. / No pienses declinaré / por tus dichos a locura, ni tampoco / te finjas tornarte loco / por mi vista o amistad: / quanto a esso, según toco, / ya yo siento la verdad: / ni presumas / de hablar así por sumas, / pues ya eres entendido: / esso, con otras algunas / que carescen de sentido.

(v. 1878-1897)

En même temps que Faustina révèle le ridicule du discours amoureux, elle témoigne d'une grande lucidité à l'égard des risques qu'elle court. Évoquant le mariage, elle reconnaît que « *si conscientes tú aquí / de tomarme por muger/ holgaré hazer por ti / todo quanto mi poder / porque en esto / mi error paresce honesto/ so color de no sé qué.* » (v. 1914-1920). Une fois la promesse de Tideo arrachée, elle interroge : « *¿qué medio, / o qué arte o remedio / tomaremos que más quadre, / por do sientan menos tedio / mis señores padre y madre.* » (v. 1943-1947). Consciente que ses parents pourraient vouloir la mort de Tideo, Faustina accepte de prendre la fuite, pensant éviter un destin funeste. La tragédie les rattrape alors que, quittant la demeure familiale ils sont interpellés par l'*alguacil*. Celui-ci signale alors le déshonneur de leur conduite : après avoir interpellé Tideo, réduit au rang d'un vulgaire « *ladrón* » qu'il promet à la geôle la plus obscure, il interroge Faustina : « *¿Vos, señora, / paréceos ésta hora / de salir a passear ?* » (v. 2038-2040) et questionne la sincérité de son évanouissement : « *¿Es desmayo / es falsedad o ensayo / do muestre su, cara rasa?* » (v. 2053-2055). Ainsi, alors qu'elle faisait part à Beroe, évoquant « *las bocas / de la gente maliciosa* » (v. 1512-1513), de ses craintes quant au secret de son union, la voilà livrée sur la place publique. Le tragique apparaît presque de façon ironique, par le risque du déshonneur. Il se mesure notamment par la dégradation du rang de Tideo que Rifeo, dans la cinquième *jornada*, qualifie de « *hombre criminoso* » (v. 2224), qui « *deve ser un vagabundo* » (v. 2231). Finalement, la parole du valet, instrument de l'*anagnorisis*, permet de rétablir le désordre causé par Tideo en révélant la noble identité du chevalier de l'Empereur et en célébrant le mariage, « *por quitar / lo qu'el vulgo puede hablar* » (v. 2451-2452).

Si le dénouement heureux se conclut par la réconciliation des parents et des enfants et la promesse d'un mariage conforme à la volonté divine, le valet Prudente, quant à lui, ne manque de rabaisser la scène par le truchement du comique. Car si le lignage paraît permettre d'effacer toutes les fautes¹⁰⁷¹, Prudente garde le dernier mot, raillant la fougue de l'embrassade de Tideo (« *¡Hi de puta, qué goloso / estava por abraçar!* »), imposant, en outre, une lecture bien ironique de « *estos amores / [...] bien guiados* » (v. 2518-2519).

1.5. *Comedia Grassandora*

Dès son épigraphe, la *Comedia Grassandora* se présente comme un *exemplum* et affirme sa vocation à interroger l'amour et la noblesse. Cependant, la construction du couple des jeunes amants dans un univers où se mêlent réalisme et mythologie rend plus difficile que dans les autres pièces une lecture de l'œuvre au prisme du politique. À travers le personnage de Grassandor, le dramaturge s'attache à proposer le portrait d'un jeune noble présenté en ces mots par son valet :

¹⁰⁷¹ Contrairement à ce qu'avancait Faustina à Beroe : « *el peccado / es en sí más affeado / en persona muy subida, / más que en hombre cuyo estado / de pobre passa su vida* » (v. 1534-1538). La réponse de Beroe relève d'une terrible ironie « *Bien lo sientes, / aunque, niña, nada mientes* » (v. 1539-1540).

Ya no es / lo de antes, sino al revés / según está tan demudado; / ya jamás se viste arnés / que ni al campo sale armado; / sus desseos, / que heran justas y torneos / en que a damas solíe servir, / perecieron con los arreos / de atavíos y vestir; / el caçar / y el arco para tyrar / se a perdido y las florestas, / y también el requebrar / con las damas y las fiestas; / su alegría, / que hera perros y montería, / volar garças cave el agua, / es buelto todo en porfía / más ardiente que la fragua; / el cavalgar / por la ciudad y ruar, / la vibuela y su dulçura, / todo vino a parar / en congoxas y amargura; / las canciones / sacaron motes y invenciones / sus servicios tan sobrados; / ya es todo lamentaciones / y en lloros todos tornados.

(J. I)

D'entrée de jeu, la question des conséquences de l'amour sur la noblesse est posée. Néanmoins, si Juan Úceda de Sepúlveda dote le personnage d'une caractérisation développée qui vise à présenter les symptômes du mal d'amour dont Grassandor est victime, il prive ses protagonistes d'un ancrage familial en éliminant de la pièce les parents. Dans le cas du *galán*, ils sont seulement mentionnés au début de la pièce, dans le dialogue des valets :

[CALFURNIO] *¿Y de dónde este mal junto
le ha venido al desdichado?
¿Si es su padre defunto
o si el seso se le ha mudado?*

RODANO *Por el padre,
Calfurnio, y aun por la madre,
pocos hazen sentimiento,
porque si ay herencia que quadre
les dessean su acabamiento.
Si necesitados,
los yjos están colgados
por no los dar de comer,
y los quieren más sepultados
que avellos de mantener.*

(J. I)

Apparaît donc un dévoiement moral dont sembleraient presque se délecter les valets, incrédules face à l'expression des tourments de Grassandor.

Dans le cas de Florisenda, la seule mention des parents sert à signifier son appartenance à un haut lignage et à justifier son obsession pour la chasteté, lorsqu'elle condamne l'outrage que constitue la lettre que lui a adressée son amant : « *¿Descortés, / no miras el gran revés / de mi padre y gran linaje, / que por un vil ynterés / me poníes en grave ultraje!* ». La *dama* dont le dramaturge que dresse est le portrait est celle des romans courtois, dont elle a, d'ailleurs, embrassé tous les codes. Pleinement engagée dans la défense de son honneur, elle défend une conception très artificielle de l'amour, qui s'étale sur un temps long.

[FLORISENDA] *¿Qué años havíes gastado,
dī, traydor, en mi servicio?
¿De qué joyas me havíes dado,*

*qu'es la causa d'este officio?
 ¿Qué invenciones,
 qué palabras o razones,
 con qué dones me as servido?
 ¿Qué mensajes o questiones
 tú conmigo havías tenido?
 ¿Qué torneos,
 qué disfrazes o qué arreos,
 di, que as por mí inventado?*

(J. II, p. 40)

Ainsi, c'est parce que Florisenda estime qu'il ne l'a pas servie assez longtemps qu'elle se refuse à Grassandor. Ces personnages se constituent donc avant tout comme des êtres caractérisés par une forte intertextualité fictionnelle, et dont la valeur semble davantage reposer sur ce qu'ils évoquent et représentent, en tant que types, que sur leur singularité.

Le conflit repose une fois de plus sur la mise en scène de comportements démesurés et artificiels ; la véritable entrave à l'amour est la défense par Florisenda d'une chasteté qui, dans la logique de la pièce, ne peut être qu'affectée. La pièce en dénonce l'artificialité à plusieurs endroits. Déjà, dans la première *jornada*, le valet déplore que « *no se sabe ya guardar castidad en Salamanca* » (J. I, p. 16). Plus loin, le personnage du conseiller Aguilar invite son maître à demeurer constant dans son entreprise car, déclare-t-il :

*Lo encumbrado / no te espante ni su estado / ni dama por ser muy alta, / que poniendo en ello cuydado
 / se alcança todo sin falta. / No nobleza, / no te espante gentileza / de muger por más que sea, / que
 ésta comete vileza / más ayña que la fea. / No te espante / señora por ser pujante / vestida de
 terciopelo, / que éstas van delante / a ynclinar su estado al suelo. / Ten sufrimiento, / que si en ello
 miras atento / públicas veras trezientas, / y secretas más de un cuento / y con desseo mill y quinientas.
 / Que a mi ver, / las pobres por no tener / pecan en este officio, / y las ricas por mucho aver / lo hazen
 por solo vicio. / No se vieron / en el mundo ni nacieron / animales tan sobrados / que hombres no
 lo[s] hicieron / del todo ser amansados; / porque linaje / se somete al villanaje, / según se sabe de
 coro, / pues [Pasifae] en el ervaje / tuvo ha[c]cesso con el toro.*

(J. I, p. 22-34)

En dénonçant ce qui semble être une forme d'hypocrisie, il condamne, là encore, la dépravation féminine. En outre, dans un dialogue au cours duquel la servante Sabina relate à sa maîtresse ses occupations nocturnes, nous observons également comment, sur le plan moral, le comportement de Florisenda est, sinon dénoncé, tout du moins présenté dans un rapport d'égalité à celui de la domestique :

FLORISENDA *¿D'éssas eres?
 ¡Si más conmigo estuvieres
 que me acusen por traydora!*
 SABINA. *Haz de mí lo que quisieres,
 que al fin eres mi señora.
 Y mira en ti*

*y no culparás a mí
si contemplas tu dolor,
porque ya se fue de aquí
a tu causa Grassandor.*

Ce n'est qu'une fois que Florisenda apprend que son amant est devenu martyr, en conformité absolue avec la littérature courtoise, que celle-ci se repent de son comportement.

Ainsi, dans une dénonciation de l'artificialité de ces types éminemment littéraires, la solution comique choisie par le dramaturge revêt le même caractère artificiel. La tentation du suicide est refusée, et même satirisée, dans une réécriture de la *Comedia Aquilana*, par les bergers qui surprennent les lamentations de Grassandor et le prennent pour une âme en peine. Le recours à une Célestine est dénoncé, tout autant que la complicité des valets dans l'entremise ; le dramaturge optant, pour ce qui les concerne, pour une solution tragique. Ainsi, la résolution du conflit repose, elle aussi, sur un artifice fictionnel, celui du *Deus ex machina*, incarné par l'intervention de Cupidon – dont nous avons analysé la caractérisation – que vient condamner la figure du religieux. Ainsi, l'apparition du dieu mythologique, par ce qu'elle a d'incongru voire, certainement, d'irreprésentable¹⁰⁷² paraît moins affirmer la magie comme « *el mejor remedio amoris posible* » ainsi que l'affirme L. Mier Pérez, que dénoncer la vanité des jeunes amants. Plus que de confirmer les théories médicales dont se fait écho la critique, nous y reviendrons, nous voyons davantage une façon de consacrer et de condamner l'artificialité de la construction amoureuse confinée à la fiction littéraire qui n'est pas sans rappeler celle des dernières églogues de Juan del Encina.

1.6. *Comedia Rosabella*

Parmi les manifestations les plus tardives, citons la *Comedia Rosabella* de Martín de Santander, dont nous avons vu qu'elle reposait sur les amours de Rosabella et de Jasminio. S'ils constituent bien l'intrigue principale, les obstacles qui entravent leur pleine réalisation sont réduits à la portion congrue, au profit du développement des figures comiques, les valets et les bergers.

Si le comique repose dans cette pièce sur la place majeure accordée aux personnages les plus bas, il convient d'analyser la caractérisation du couple d'amants. L'œuvre s'ouvre comme de coutume sur les lamentations du *galán*, mais celles-ci portent avant tout sur un tourment général. Ce n'est en réalité que dans un second temps, après un dialogue comique entre Jasminio et le *bobo* Antón que le monologue du protagoniste dévoile le mal d'amour dont il souffre :

¹⁰⁷² L. Mier Pérez commente la scène de l'enlèvement en indiquant que « *si bien es cierto que las acotaciones implícitas (referencia a la neblina, a la vegetación, a la forma extraña del viaje) del cambio de estado físico cuando Cupido toma a Florisenda ayudan significativamente al espectador, no podemos dejar de preguntarnos qué tipo de efectos especiales pudieron acompañar la representación.* » Sans doute est-ce dans cette irréprésentabilité que réside le sens de cette intervention invraisemblable.

*Pues así / usas, señora, de mí / con tales fuerças y mañas, / que del día en que te vi / ciertamente
conosci / traspasadas mis entrañas / de un ardor / de centellas de tu amor. / Reyna mía, Rosabella,
/ donde pensé aver favor / proposiste disfavor / e muy furiosa querella. / Pero andar, / passiones han
de giar / mi desastrada ventura / sin un punto descansar, / donde tiene de parar / lo que para
siempre dura.*

(v. 280-297)

Dans les mots du malheureux amant, hormis l'évocation de la « *soberana hermosura/do cupo tal deydad!* » (v. 824-825), nous voyons que la dame n'est désormais plus l'objet d'une comparaison sacro-profane. L'entremise est également refusée dans cette pièce, et le *galán* est le principal acteur de l'entreprise amoureuse. Ainsi dans la première *jornada*, Jasminio se fait passer auprès de Pabro, le jardinier de Libeo, le père de Rosabella, pour un parent de la famille et parvient à lui confier un billet pour son aimée. La rencontre a lieu dans la troisième *jornada* et révèle un amour partagé :

ROSABELLA *Pues tienes mi libertad,
si mandas la castidad
no quieras quede perdida.*

JASMINIO *Desde aquí
prometo, señora, a ti
no quiebre por mí la fee.*

ROSABELLA *Lo mesmo, señor, por mí.*

JASMINIO *Las manos; quede así.*

ROSABELLA *Por vuestro soy y seré
sin cessar.*

JASMINIO *Yo siempre para acatar
tu alto merecimiento.*

(v. 838-849)

La rapidité avec laquelle se noue la relation est exceptionnelle et témoigne d'une forme de désintérêt du dramaturge pour les subtilités de l'intrigue amoureuse. À la suite de la première rencontre, avortée par la crainte de l'arrivée du frère de la dame, Jasminio prépare le rapt de Florisenda en armant ses valets. L'interruption de la rencontre et la préparation de l'enlèvement signalent déjà le danger de l'entrevue amoureuse. Néanmoins, la valeur de ces scènes secondaires repose davantage sur les jeux comiques qu'elles provoquent, qu'il s'agisse d'une nouvelle rencontre avec le *bobo*, ou de ridiculiser l'incompétence des valets¹⁰⁷³.

¹⁰⁷³ « JASMINIO *Toma aquí,
estas propias son a ti.*

PABRO *Mas de¿ qué son, osadas.*

JASMINIO *Coraças.*

PABRO *Mas, juro a mí,
quanto yo nunca vestí
quillotreras tan pesadas.[...]*

JASMINIO *¡Calla ya!*

PABRO *Pues no apretes.*

JASMINIO *Toma el broquel del través*

De nuit, le *galán* entre chez Florisenda afin de prendre la fuite à ses côtés. La scène est entrecoupée d'intermèdes comiques joués par les valets. L'interruption repose également sur l'arrivée de l'*alguacil*. Néanmoins, celui-ci s'oppose à peine à l'entreprise amoureuse. En effet, ce n'est que lors de sa seconde ronde qu'il surprend Jasminio et Florisenda, au sortir de la demeure de celle-ci, et demande au *galán* de décliner son identité :

JASMINIO *Por ser vos lo determino.
Soy vuestro amigo Jasminio,
qu'él jamás descubrí a hombre.*

ALGUACIL *¡Qué pesar,
si no estó por renegar
de quien me vido nacer!*

JASMINIO *Señor, [no] tengáys pesar,
que yo soy más de culpar
en no darne a conoscer
de verdad.*

ALGUACIL *Señor, vos me perdonad
mi tan grave desconcierto,
y por la buena amistad
no a de aver reguridad.*

(v. 1257-1270)

Le nom de Jasminio révélé, l'*alguacil* recueille le couple qui se présente chez lui comme marié. Ainsi, la justice, plus que représenter une entrave, en vient à constituer un adjuvant complice de ce que, pourtant, on semble chercher à montrer comme une transgression. Ensuite, il faut attendre la cinquième *jornada* et les plaintes du père pour véritablement approcher la dimension transgressive. Après une longue lamentation, au cours de laquelle Libeo loue « *aquél / que no tiene solo un hijo! / pues que vemos / que por hijos / nos perdemos / no solamente una vez, / pero ciento, y no tenemos / amparo que descansemos / al fin de nuestra vejez.* » (1345-1352), le fils intervient et se propose de partir en quête de Florisenda :

HIJO *Nos yremos
y de cierto la trayremos
sin alongar dilación.*

LIBEO: *Hijo, d'ella no curemos,
por quien es tal la dexemos
vaya con mi maldición
en tal grado,
pues tal cobro de sí ha dado.*

(v. 1365-1372)

y la espada d'este otro. »
(v. 919-936).

La réaction du père, déshonoré, est néanmoins écourtée grâce à l'intervention de l'*alguacil* venu lui faire part de la demande en mariage de Jasminio :

[LIBEO] *¿Quién es él?*
 ALGUACIL *Pues lo pedís,
 por nombre tiene Jasminio.
 Según siento
 a vos será más contento,
 pues está en manos de Dios;
 y sin aver detrimento
 otorguéys el casamiento
 pues es gran bien para vos.*

LIBEO *Yo quisiera
 que fuera de otra manera,
 pero pues ello es ansí,
 vaya en fin por su carrera
 y d'esto no tiro fuera
 que se quebrante por mí.*

(1422-1436)

Ici, le dénouement se manifeste véritablement par l'expression de la joie. Ainsi, le père déclare dans un étonnant retournement de situation : « *¡O, poderoso / alto Dios y piadoso, / luz, cordero esclarecido! / ¡O, manso, fiel, humildoso, / cómo procuras reposo / al que se vey afligido! / Di, Señor, / ¿quándo fuy merecedor / de tanto bien que me as dado, / siéndote yo un peccador / aver compasión, dolor, / de aqueste viejo cnytado?* » (v. 1443-1454). Une fois tous les personnages réunis autour de lui, chacun présente des excuses à Libeo qui consent au mariage et fait preuve de prodigalité à l'égard de tous. Ainsi la parole est laissée à l'*alguacil* qui déclare au public : « *Pueblo honrrado / daldo ya por acabado / las bodas presto serán / todo está ya concertado / si van con el desposado / de lo que ay recibirán* » (v. 1485-1490).

En définitive, la complicité et la validation de l'*alguacil*, en tant que figure d'autorité civile, garant de l'ordre urbain quoique souvent objet de satire, semble traduire une forme d'acceptation généralisée de ces amours clandestines. En effet, point d'entremetteuse, point de déclaration blasphématoire, l'amour est immédiatement et librement consenti, il unit deux personnages de rang égal. Dès lors, ces relations constituent une transgression davantage sur le plan familial que politique, en ce qu'elles sont conclues de façon clandestine et que le rôle du père dans la préparation du mariage est nulle. Ainsi, dans un univers fictionnel où les éléments comiques saturent voire suppléent une intrigue quasi absente, la pièce consacre une liberté qui semble bien admise, celle de jeunes amants à même de conclure librement et de façon éclairée leur mariage. Dans ces conditions, la représentation qui est offerte pourrait inviter, soit à une lecture qui viserait moins une projection de l'intrigue dans le réel qu'à affirmer son caractère fictionnel, soit à constituer une forme d'affirmation de cette liberté. Au demeurant, on peut encore supposer que si les éléments comiques

secondaires finissent par occuper le cœur de l'œuvre alors son intérêt semble se déporter de l'intrigue principale vers les éléments digressifs qui l'entourent.

1.7. *Farsa llamada Rosiela*

La *Farsa llamada Rosiela*, dans un univers plus domestique qu'urbain, met en scène un amour présenté initialement comme unissant deux personnages de rang inégal. Dès la première réplique, le *galán* Floriseo signale « *Ella de claro linaje;/yo tosco, bruto, salvaje, /de linaje muy estrecho.* » (v. 14-16). Si le personnage masculin évoque son rang modeste, son éloquence trahit néanmoins sa noble condition. Lorsqu'il fait part à sa sœur, Justina, du mal qui l'afflige, le décalage entre les deux personnages est évident :

JUSTINA *Pues, dime, ¿de dónde mana
esse mal?*
FLORISEO *Hermana, lo principal
que la salud me ofende,
del corazón me de[s]ciende
su propio manantial.*
JUSTINA *Hablas tan filosofhal
que no entiendo
aquesso qu'estás diziendo.*

(v. 83-91)

De même, la caractérisation du second frère, Benito, décrit par Canivano, le père, comme « *[t]an bestial / y a tan torpe animal* » (v. 227-228) témoigne de la distinction de Floriseo. Néanmoins, Justina ne manque pas de mettre en garde son frère, en raison de son statut social, contre l'impossibilité de son amour pour Rosiela : « *Si miras lo que has hablado, / ten temor / y mira bien por su honor. / Mira quién es y quién eres, / y que si sentido fueres, / para ti es lo peor. / Tú no sabes su valor / y beldad, / y que por su gran bondad / lo mucho que valer puede.* » (v. 149-158)¹⁰⁷⁴.

Mais, la compassion que lui inspire Floriseo la détermine à lui venir en aide. Peut-être détecte-t-elle aussi finalement, comme le déclare plus tard Pinamarte, le valet de Paloemo, « *La virtud que s[e] atesora, Floriseo, dentro en ti* » (v. 740-741)

Néanmoins, outre la différence de rang, Floriseo doit également faire face, dans son entreprise amoureuse, à deux autres rivaux, au service desquels œuvre l'entremetteuse Marigreja. Ainsi voyons-nous cette dernière faire part à Palomeo de la convoitise de ceux-ci pour Rosiela : « *Dos cavalleros honrrados / me traen muerta perdida, / saben que tengo cabida/ y entrada / contino aquí en su posada, / no me dexan noche y día.* » (v. 585-590). Palomeo refuse néanmoins l'intervention de Marigreja. Plus

¹⁰⁷⁴ Justina se révèle particulièrement clairvoyante en ce que Rosiela aspire à un mariage égalitaire. En ce sens, elle déclare à Justina, à propos d'un éventuel mariage, que « *Quando esso aya de ser, / en hazienda y merescer / se terná de ygualar.* » (v. 1076-1078).

loin, Floriseo évoque les origines de Rosiela auprès de Pinamarte : Rosiela n'est pas la fille de Palomeo, mais elle fut placée sous sa tutelle après le décès de ses parents¹⁰⁷⁵. Néanmoins, lorsque Floriseo révèle les origines de Rosiela, il évoque également l'enfant volé à Palomeo par son frère¹⁰⁷⁶. Anticipant l'*anagnorisis*, le récit suscite les interrogations de Pinamarte quant aux origines de Floriseo :

[PINAMARTE] *Pues en otra cosa está
más dudoso,
y si no te só enoj[o]so,
me lo tienes de dezir. [...]
Estoy el más congoxoso
en te ver,
que no puede en mí caber
que tu padre es Canivano,
ni que Benito es tu hermano
no me lo harán entender.
Tú, sabio como el saber,
y avisado,
tú, discreto y avivado,
entonces lo creeré,
quando en la mar veré
andar paciendo el ganado.*

(v. 792-809)

Ainsi, Pinamarte a quant à lui bien conscience du décalage entre Floriseo et le reste de sa famille, mais son observation conduit Floriseo à défendre, avec véhémence, la respectabilité de sa famille :

*En aqesso muy errado / has vivido / porque en no tener creydo / que Canivano es mi padre, / es
poner duda en mi madre / en la qual jamás ha uivido. Y en esso siempre ha tuvido / gran limpieza, /*

¹⁰⁷⁵ Floriseo explique « *Tívose en tiempo pasado / amistad / con muy gran conformidad / con mi señor Palomeo / un micer Antonio Leo, / hombre de gran calidad, / el qual con enfermedad / que cayó, / finalmente falleció / él y su muger Sabela y quedó esta Rosiela. [...] Sé chiquita, donzella, / en fin, le quedó a ella / quanto su padre tenía / y al señor en tutoría / le quedó. / Y así se la probijó / de gran amor que le tuvo, / porque un hijo que uvo / un su hermano se lo hurtó* » (756- 778).

¹⁰⁷⁶ « [FLORISEO] *Y así se la probijó
de gran amor que le tuvo,
porque un hijo que uvo
un su hermano se lo hurtó.*

PINAMARTE *¿Su hermano?*

FLORISEO: *Ansí se pensó*

*porqu'él era
en estremada manera
pobre y de hijos cargado,
el qual fuera muy gozado
qual señor hijos no oviera.
Conteció que en esta bera
Dios oyó
a Palomeo y le dio
un hijo. Y sospéchase uno,
que de gran pesar que tuvo,
este hermano se lo hurtó. »*

(v. 776-791)

gran honrra, aunque pobreza, / que major es a mi ver / por mi virtud merecer / que no por naturaleza. / D'essos que tienen riqueza / con favor, / no les codicio su honor / porque mirándose, lodo / somos, en fin, hechos del lodo. / Por lo qual, es muy mejor / el que ama / ganar por virtud la fama / que no el que ves descender / de bueno y por mal vivir / lo de sus padres disfama. / Sólo aquel noble se llama / que lo es / y que nunca tuvo envés en el prometer y el dar, / y es gran virtud no tomar / de su linage disfrez. / Quántos ay d'essos que ves / por allá / que tu parescer dirá / qu'están de oro labrados, / y están debaxo forjados / de plomo y aún oxalá.

(v. 810-844)

Cette affirmation de la respectabilité de sa famille s'associe à la revendication du mérite personnel, indépendamment de la qualité de la naissance. En ce sens, la pièce n'est pas sans rappeler la *Comedia Calamita*, dont la problématique de l'identité est transposée au personnage masculin. Car davantage que d'aborder la question amoureuse, le dramaturge s'emploie à développer la question de l'identité de son protagoniste en insérant, immédiatement après l'échange précédent, la révélation des origines de Floriseo. Ainsi, Floriseo, appelé à rejoindre son père, voit celui-ci lui dévoiler que « *que ni sé quién es tu madre / ni menos só yo tu padre, / ni tú cuyo hijo eres.* » (v. 914-916) La révélation¹⁰⁷⁷ est, une fois de plus, l'occasion d'illustrer la bonté et la vertu de Floriseo qui déclare alors : « *por padre muy principal / os llamo con llena boz, / porque más hizistes vos / que mi padre natural.* » (v. 997-1000).

Finalement, la construction de l'intrigue amoureuse est à peine ébauchée et se limite à des discours indirects et à une caractérisation très traditionnelle. Ainsi, lorsque Justina intercède en faveur de son frère auprès de la *dama*, celle-ci rédige une lettre de répréhension¹⁰⁷⁸ adressée à son prétendant. La lettre interceptée par Palomeo, et Canivano, convoqué auprès de celui-ci, finit par porter à la connaissance de tous la façon dont il a fait passer Floriseo pour son fils. Les détails de son histoire permettent alors à Palomeo de reconnaître en cet enfant, son fils disparu et ainsi d'accéder au mariage des enfants.

En définitive, nous voyons comment la question de la conquête amoureuse, si elle sous-tend l'action, ne trouve qu'une place véritablement réduite. En effet, les visites clandestines sont

¹⁰⁷⁷ « *Sabrás que en esta ciudad / a veynte años / guardando ciertos revaños / d'un hombre muy poderoso, / rico, cierto y valeroso, / grande mercader de paños, / recibiendo muchos daños / en invierno, / con ayre y frío superno / sufría a mi desplacer / sólo para sostener / complidamente el gobierno. / Y con esto que discerno, / vino un día, / pues Dios así lo quería, / que al subir d'un otero / ballé menos un carnero, qu'era el mejor que tenía. / Y pues fuerça me corría / de buscalte, / di por un espeso valle / como cavallo sin freno. / No siendo mío so ageno, / era la pena pagalle, / y no pudiendo hallalle, / por perdido / le dexé como aborrido. / Y agujando, si bien catas, / entre unas verdes matas / sentí llorar con gemido. / Miré y estava metido / en la espesura / la más linda criatura / que nunca mis ojos vieron. / Los paños que t'embolvieron / tengo baxo cerradura. / Y con gran plazer y holgura / te tomé / y sopítas te guise / por ver si comer querrias, / y viendo que no podías, / a una oveja t'coné, / porque d'allí, según sé / bien mirad / avía fasta al poblado / una muy gruessa jornada. / La burra de la majada / tomé por yr descansado, / con un serón a un lado / muy honesto / y la oveja al otro puesto / puse, si menester era, / y agujé en tal manera / que a casa llegamos presto. / Y con muy alegre gesto / mi muger / te rescibió, y as de saber / que puso en ti tal amor / que como hijo, y aún mejor, / te mostrava en el querer. / Y al tiempo del fallecer / me rogó / qu'esto te contasse yo / algún día en poridad.* » (v. 928-992).

¹⁰⁷⁸ « *Tu sobrado atrevimiento, / Floriseo, me ha forçado / a que, fuera de mi grado, / castigue tu pensamiento. / Déxate de aquesse viento / y locuras, / porque si seguir procuras / essa tan gran vanidad, yo te digo de verdad / que te has de hallar a scuras. / Y si más no te mesuras, / te prometo / que t'as de ver en aprieto. / No tengo más que decir / sino lo apercibir / que esta carta esté en secreto.* » (v. 1171-1186).

substituées par des échanges à mots couverts et une correspondance épistolaire des plus convenues. Ici il ne s'agit plus ici de faire rire des amants, car leur fonction amoureuse est presque totalement supprimée. Il en va de même pour les traditionnels complices amoureux, réduits presque essentiellement à une fonction comique, qui dépend davantage de leur statut social que de leur fonction dramatique. Tous les éléments les plus comiques, voire subversifs, semblent alors bel et bien avoir disparu au profit d'une dramatisation qui, tout en s'inscrivant dans la tradition naharresque, repose moins sur une intrigue amoureuse que sur une confirmation de la noblesse.

1.8. Conclusions

Nombre de critiques ont déjà remarqué, à propos de la caractérisation du *galán*, que la mise en scène de la peine d'amour relève d'un traitement comique inscrit dans un processus de censure de ces comportements amoureux qui transcende le champ littéraire. Pour illustrer la porosité de ce dernier, rappelons que la *Comedia Aquilana* fait écho à cette exploration de la thématique par la médecine, en recourant à des médecins parmi lesquels Esculapio. Ce dernier, après un vague examen, diagnostique au protagoniste un mal d'amour qu'il associe à une forme de mélancolie. Comme dans la *Comedia Grassandora*, qui recourt également au médecin Brandassed, le rôle de ce personnage se limite à l'établissement d'un diagnostic bien davantage qu'à proposer un véritable traitement.

La question de la maladie amoureuse dont souffrent surtout les *galanes*, – dans une moindre mesure, quelques *damas*¹⁰⁷⁹ –, s'inscrit traditionnellement dans la théorie des humeurs d'Aristote et se prête à une approche médicale que retrace L. Mier Pérez¹⁰⁸⁰. Partant des apports théoriques de Alonso de Madrigal, El Tostado, ou de Francisco López de Villalobos, elle montre notamment comment la littérature médicale s'attache à aborder cette prédisposition naturelle en interrogeant la « *evitabilidad* » du mal d'amour et l'inefficacité des « *relaciones sexuales para combatir el amor hereos*¹⁰⁸¹ ».

Il nous semble qu'à travers le théâtre profane et urbain et la caractérisation des protagonistes masculins se manifeste un traitement comique qui s'inscrit dans une forme de censure morale qui, tend à confirmer la portée politique du genre. Le rire que suscitent les comportements des *galanes* peut bien être lu au travers d'un changement d'échelle comme une forme de régulation sociale dans la mesure où la dénonciation de ces attitudes se fait également en fonction du statut social des personnages. Moins que d'être les porteurs d'une individualité, ils se révèlent l'incarnation d'un type littéraire et plus encore, l'émanation, certes, souple et englobante, d'un groupe social

¹⁰⁷⁹ Le décalage entre les genres est conforme aux théories de l'amour formée par l'École de Montpellier dont Arnaud de Villeneuve fut l'un des chefs de file. Ses idées recueillies dans des textes comme *Lilium medicina*, circulaires rapidement en castillan.

¹⁰⁸⁰ L. MIER PÉREZ, *Motivos amorosos del teatro renacentista*, *op. cit.*

¹⁰⁸¹ L. M. PÉREZ, « La Comedia Grassandora de Juan Uzeda de Sepúlveda », *op. cit.*

clairement identifiable dans l'organisation de la société. Ainsi, dans ce passage de l'individu au collectif, du moral au social, le spectateur ou le lecteur est invité à investir la représentation axiologique et politique proposée.

Ce théâtre n'interroge pas l'origine du mal d'amour mais s'attache bien souvent, par la satire ou la parodie, à brosser le risible portrait des fous qui le subissent. Pour L. Mier Pérez, l'expression de la maladie d'amour serait le gage des sentiments des *galanes*, car à travers la démesure dont certains font montre, les dramaturges ne condamnent pas tant une prédisposition naturelle que les artifices mobilisés dans une entreprise amoureuse dont les entraves sont, elles aussi, la plupart du temps, artificielles. Ainsi se justifie l'apparition de vils valets entremetteurs ou d'avatars de la Célestine ou encore l'incompréhension du code rhétorique mobilisé et que les personnages féminins ont bien du mal à saisir. Autant de motifs à travers lesquels se manifeste le conflit entre nature et artifice, harmonie et chaos. En intégrant les protagonistes dans un réseau complexe, où se mêlent l'ordre urbain et l'ordre moral, les dramaturges de ce théâtre exposent et projettent les implications de ces conflits sur le plan social et politique. Ainsi peut-on envisager dans les dénouements la consécration, certes timide, mais bel et bien présente, d'un processus de dérogeance, de déclassement, sanctionné par le rire.

Mais si le rire réprime l'excès, l'amour des nobles gens, dans ses fondements les plus intrinsèques, reste sauf. La comédie contraint à un retour de l'ordre, scellé autour de la conclusion du mariage. Néanmoins, nous voyons qu'en dépit de l'apparente conformité idéologique aux canons politiques et religieux, les discours tenus autour de celui-ci n'en font pas moins une institution discutable, soumise, sinon à la critique, tout du moins aux commentaires les plus divers. Car ces mariages, d'amour, à n'en pas douter, librement consentis, la plupart du temps, peuvent-ils vraiment effacer la dépravation des personnages ?

Le mariage constitue, le plus souvent, un équilibre ostensiblement précaire, non résolu. Il convient de remarquer comment les pères s'attachent à justifier le mariage comme volonté divine, louant une union « telle que Dieu l'a voulue », plus qu'eux même d'ailleurs et dans une quasi-négation du libre arbitre. Des amours bien menées, voilà ce qu'ils veulent qu'on retienne, quitte à réécrire l'histoire à leur avantage. Dans ces mariages de comédie, comment ne pas voir une nouvelle et ultime démonstration de l'artificialité de ces unions ? Au moment des embrassades finales, quelques valets ne manquent pas de signaler la fougue masculine. Certes, Arnaud de Villeneuve dit que le coït ne guérit point de la maladie dont souffre l'amant, mais, à en croire les valets et si on se laisse imprégner par la luxure qui sature les paroles des bergers, le mariage ne constitue rien d'autre qu'une chaste couverture à la réalisation du désir charnel. En ce sens, il apparaît, conformément aux positions d'Érasme synthétisées par L. Mier Pérez, comme une « *f fuente de ordenamiento sexual y*

*también [...] un modo de vivir la sexualidad*¹⁰⁸² ». Finalement, n'est-ce pas cela qu'affirme ce théâtre, un ravalement de l'amour au rang de passion charnelle ?

À quelques rares exceptions, les protagonistes féminines, du reste, sortent bien peu grandes de ces intrigues. En effet, si on trouve quelques figures féminines modèles et particulièrement actives chez Torres Naharro, qu'il s'agisse d'Orfea (*Comedia Serafina*), Febea (*Comedia Aquilana*) ou Calamita, notamment, il nous semble difficile d'étendre la défense d'une philogynie que l'on prête à quelques dramaturges, à l'ensemble de ces auteurs. Au contraire, la responsabilité dramatique semble se résorber peu à peu, en même temps que s'assourdit toute tentative ou volonté d'expression du désir érotique ou matrimonial. Ainsi, il faut attendre la génération de Timoneda et de Lope de Rueda pour voir les personnages féminins gagner en complexité et en importance dramatique¹⁰⁸³.

Est-ce donc bien cela qui prêtait à rire lors d'une célébration matrimoniale ? Puisque nombre de critiques affirment que la majeure partie de ces pièces *a fantasía* étaient destinées à être jouées lors de célébrations nuptiales, sur quoi reposait le divertissement proposé ? Reconnaissons, une fois de plus, que l'expérience de la scène et de la fête ne suffit pas à saisir la complexité de ce théâtre qui se dédouble par la matérialité et la diffusion de l'écrit. Mais quitte à accepter cet ancrage contextuel, il convient, plus que de poursuivre la chimère d'attribuer telle pièce à tel mécène et à telle célébration, de reconstruire et d'interpréter le sens du divertissement. Au-delà d'une complaisance toute littéraire et spectaculaire, qui repose sur un jeu d'influence culturelle, une complicité érudite, quelle autre satisfaction pouvait-on tirer à voir ces amours jouées sur scène ?

Le rire comme sanction induit indéniablement une vertu pédagogique, mais quel en est le sens au moment de célébrer des noces conclues ? Quel est l'intérêt d'un avilissement des héros et des parents dans un contexte festif ? Doit-on l'interpréter dans un sens carnavalesque et lui prêter alors une vertu cathartique ? L'accepter reviendrait à souligner la complexité du dispositif dramatique et tout particulièrement du système projectif proposé par ce théâtre. L'univers est bien celui du jeu, d'une fiction vraisemblable où la *fantasía* est partout présente. À travers ces amants, s'agit-il d'établir un rapport d'autodérision ? En l'état des textes, la difficulté d'attribuer un contexte de représentation rend le décodage de l'identité ou de la référence bien obscur, en ce que les personnages sont bien peu individualisés. En outre, nous avons tâché de montrer que ces pièces se constituaient sur la base d'une forme de blocage de l'identification. Dès lors, il nous semble que la portée de ce théâtre vaut moins dans un système de projection que dans la mise en scène d'un contraste. Mais ce processus se fonde sans doute moins sur la représentation du mariage que sur

¹⁰⁸² L. MIER PÉREZ, *Motivos amorosos del teatro renacentista*, op. cit., p. 90

¹⁰⁸³ Manuel V. Diago, « La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda) », *Criticón*, 63, 1995, p. 103-117

l'ensemble de la configuration dramatique, construite sur le principe du contraste et du décalage, à la fois entre les différents personnages, mais aussi dans leur relation au public.

II. Infirmer et confirmer les autorités

2.1. Mises en scène parentales

Nous l'avons vu, différents modèles d'autorité sont incarnés par les figures parentales, dans lesquelles on observe un mouvement allant du dévoiement des fonctions traditionnellement attribuées (surveillance des enfants, modèle de vertu, garant de l'honneur familial et soucieux de la réputation, responsable de l'héritage) à leur subversion. Si les mères sont généralement absentes du schéma familial¹⁰⁸⁴ ou ont une fonctionnalité dramatique quasi nulle¹⁰⁸⁵, nous constatons une quasi-omniprésence des pères, hormis dans les pièces les plus tardives qui tendent à réduire le rôle dramatique des parents dans l'intrigue amoureuse.

Cependant, ceux-ci sont la plupart du temps associés à un seul des membres du couple ; celui de la *dama* ou du *galán*. Si dans le théâtre latin, les pères sont surtout ceux des protagonistes masculins et adoptent les traits du *durus pater*,¹⁰⁸⁶ au XVII^e siècle, dans la *comedia nueva*, leur autorité se porte principalement sur le personnage féminin. Dans les œuvres que nous avons réunies, la présence de l'autorité parentale s'applique presque à parts égales sur le fils et la fille. En outre, dans la *Comedia Himenea*, la figure parentale est substituée par celle du frère de la *dama*. La figure fraternelle est reprise dans la *Farsa llamada Rosiela* mais sa fonctionnalité dramatique reste quasi nulle.

2.1.1. L'abandon et l'hypocrisie parentale

Si la *Comedia Tesorina* compte parmi ses personnages une figure paternelle, celle-ci se caractérise surtout par le déficit. En effet, Timbreo n'a aucune agentivité dans l'intrigue amoureuse. Les premières journées sont surtout marquées par son absence, qui rend possible la consommation de l'amour de Lucina et Tesorino. Il n'apparaît sur scène qu'une fois les vœux de mariage prononcés alors que les amants ont quitté le domicile de la *dama*. Son absence, qui laisse M. Á. Errazu Colás à

¹⁰⁸⁴ Elles sont présentes dans la *Comedia Vidriana* et la *Comedia Tidea*. La mère de la *dama* est évoquée dans la *Farsa llamada Rosiela* et la *Comedia Rosabella* mais n'apparaît jamais sur scène. De même dans la *Comedia Radiana*, Agustín Ortiz, s'inspirant de la *Comedia do Vívno* ouvre la pièce sur une élégie prononcée par le père en hommage à sa défunte épouse.

¹⁰⁸⁵ Dans la *Comedia Tidea*, la fonction dramatique de la mère Trecia est quasi nulle mais contraste avec la passivité et les lamentations de son mari Rifeo.

¹⁰⁸⁶ Le père de l'amante apparaît de façon moins systématique et son rôle est généralement limité et secondaire.

penser qu'il serait marchand¹⁰⁸⁷, est redoublée par la négligence de la tante¹⁰⁸⁸ à qui il confie la garde de sa fille. Sa caractérisation est, elle aussi, marquée par le ridicule. Pensant goûter au plaisir de retrouver son domicile après avoir fréquenté les « *vellacas posadas / que se dan por essa Castilla* » (v. 2045-2046), il regagne une demeure que sa fille a désertée, avec, pour seule explication l'incompréhensible justification de l'esclave Margarita :

TIMBREO *Mas, ¿que no nos ha sentido
ni mi hija ni Citeria?
Ven, subamos,
que mucho nos dilatamos;
¿no entendáis en qué comamos?*

MARGARITA *Yo me la quere xtar qui;
andad vox,
Ti xolo, don puto vejo,
pux que veniro lax dox
di camino mal conxejo;
xube, andar,
qui bin tron-bar qui yorar,
a bona fe, don ox loco,
vox te la puedex buscar
boxtror hija poco, poco;
boraxuelo,
péxcalo con un anjuelo;
duaña maxa quantax xon.*

(v. 2135-2154)

Après avoir torturé l'esclave, Timbreo entend se donner la mort puisque « *vida y fama es muerta* » (v. 2216), puis il se livre à une longue lamentation dans laquelle il condamne la détermination féminine :

[TIMBREO] *Por no errar
debrían los tristes padres
a las hijas soterrar,
mientras mortajan las madres.
¿Qué aprobecha
tenerles la rienda estrecha ?
Que quando en un tal comedio,
sueña el padre la sospecha,
y[a] en la hija no ay remedio;
y querer meter guardas a mujer
es, sin más faltar un pelo,
como el que quiere encender
los tizones con el yelo.
No ay que hablar,
que la que mal quiere obrar,
aunque tenga mil embargos,*

¹⁰⁸⁷ M. Á. ERRAZU COLÁS, *El teatro de Jaime de Huete, op. cit.*, p. 60. Timbreo évoque auprès de son valet Sircelo ses nombreux voyages à travers la péninsule ibérique.

¹⁰⁸⁸ Au retour de Timbreo, l'esclave révèle que la tante a quitté le domicile pour rejoindre sa propre demeure.

*no la bastará guardar
con todos sus ojos Argos.*

(v. 2282-2301)

Notons que l'inquiétude de Timbreo après la disparition de sa fille ne porte que sur la réputation familiale et jamais sur les possibles risques qu'aurait pu courir Lucina. La dimension tragique qu'induit la découverte d'une fuite qui conduit le père à vouloir se donner la mort est cependant contrebalancée par la tonalité comique des dialogues, où interviennent les personnages les plus bas, l'esclave et le berger. Ce dernier, en effet, rejoint le domicile dans la cinquième scène et se fait interroger et torturer par Sircelo, le valet du père, sans pour autant fournir la moindre information. Finalement, c'est l'arrivée du ridicule religieux, Fray Vegeçio, qui permet la révélation et ce qui apparaît alors comme l'heureux dénouement :

FRAY VEGEÇIO *Puez, çeñor,
porque no cienta rumor
el pueblo de aqueçta cosa,
paréceme qu'ez mejor
que Teçorino y çu esposa
çe irán
de çu caça, adonde están,
allá donde está çu tía
y allí nos aguardarán.
Y podremos deçta vía
perçnadir
a loç que querrán çentir
toda la negoçiaçión,
que al tiempo de tu partir
le dexaste comisiòn; [...]
¡Grande Dios omnipotente,
quán profundo es tu saber!*

TIMBREO

(v. 2562-2581)

L'hypocrisie de la réaction de Timbreo, qui affirme plus loin que la solution du religieux constitue « *un gran bien de un gran mal* » (v. 2584) et que la conclusion du mariage s'est réalisée « *mucho a mi contentamiento* » (v. 2596) est des plus risibles. La proposition du religieux n'est autre qu'une grossière stratégie dont se saisit Timbreo pour sauver les apparences, mais qui suscite l'incrédulité de son propre valet : « *¿Y es verdad?* » (v. 2597).

À travers Timbreo, gardien ridicule de l'honneur familial¹⁰⁸⁹, nous voyons que la pièce, au-delà d'une réprobation des amours des jeunes gens, s'attelle avec d'autant plus de verve/véhémence à dénoncer l'abandon et l'hypocrisie du père. En ce sens, il n'est pas sans rappeler la figure du père de la *Comedia Radiana*. Là encore, il s'agit d'un homme veuf qui n'interagit jamais avec sa fille.

¹⁰⁸⁹ Le ridicule est redoublé par la prise en charge de son rôle, en son absence, par le personnage du berger « *bobo* » Giliracho.

Comme Timbreo, il redouble d'efforts pour surveiller sa fille. Pourtant la sévérité qui semble le caractériser ou qui tient lieu de principe éducatif ne se manifeste qu'à l'endroit des servantes. Ces deux pères, tout comme également le père du *galán*, Libeo, dans la *Comedia Rosabella*, se retrouvent, *nolens volens*, contraints d'accepter l'union de leurs enfants que légitiment des figures religieuses ou judiciaires.

L'abandon est également au cœur de la *Farsa Salamantina*. Dans le cas du protagoniste masculin, il n'est pas question de mariage, mais la satire dont il fait l'objet débute par l'évocation des parents. À l'image des récits picaresques, le déclin et la dégradation du protagoniste, que nous avons signalés dans cette pièce inclassable, sont initialement traités depuis la question des origines. Car si comme l'indique Aliano dans l'*Auto de Clarindo*, les enfants « *nos desean ver la muerte* » (*Auto de Clarindo*, v. 981-985) c'est surtout afin d'hériter du capital familial. Ainsi, dès le début de la pièce, le protagoniste se plaint de la misère dans laquelle il se trouve et dont il attribue la responsabilité à son père : « *y, sin dudar, / mi padre ania de mirar / el uso de Salamanca, / y, pues me embia ha estudiar, / no embiar me blanca a blanca / los dineros, / y a fuerça de mensageros, / que ellos se lo llevan todo.* » (v. 229-236).

En outre, dans le cas du personnage féminin, l'absence parentale, voire l'abandon, est mise en scène au début de la troisième *jornada*. Devant s'absenter, il prévient sa fille qu'il lui revient de veiller à la conservation de son honneur :

[LEANDRO] *mira que tengas cuydado
de mirar por ti contino,
por tal pacto
que no digan fuesse el gato
y estiendense los ratones :
pues sabeys que cada rato
saca el vulgo mil canciones.*

(v. 1792-1798)

Même si, à ses yeux, celle-ci se caractérise par son « *viuir honesto/ [que] tiene al mundo muy contento / lo qual es gran joya y resto / para dote y casamiento* » (v. 1800-1803) il lui enjoint, face aux dangers des médisances de la « *la plazera gente* » (v. 1807), de rester « *siempre recogida* » (v. 1816). D'une part, l'échange entre la fille et le père donne à voir l'aveuglement paternel, son inquiétude face aux risques qu'impliquerait la liberté dont jouirait sa fille en son absence quand, en réalité, sa présence n'interdit en rien, comme nous l'avons vu, la déviation morale de cette dernière. D'autre part, le dialogue achève de désigner l'hypocrisie de Salamantina qui, lorsqu'elle interroge son père sur les raisons de ses inquiétudes¹⁰⁹⁰, revendique une honnêteté qui est, nous l'avons signalé, toute relative.

¹⁰⁹⁰ « *No se por que causa tiene, / padre señor, tal sospecha.* » (v. 1820-1821).

2.1.2. La défaite des interventions parentales

Face à ces modèles paternels, nous voyons également quelques figures parentales qui s'attachent à conserver un rôle particulièrement actif dans la stratégie matrimoniale de leurs enfants, en choisissant de concéder ou de refuser, comme dans la *Comedia Aquilana*, des mariages arrangés.

À propos de l'*Auto de Clarindo*, nous avons commenté la singularité du dédoublement des protagonistes et de l'aventure amoureuse (entre Felecín et Florinda et Clarindo et Clarisa). Les deux pères, Aliano et Raimundo, possèdent une véritable exemplarité, à la fois dans leur rôle d'antagoniste, mais aussi dans la préoccupation dont ils font montre à l'égard du mariage des filles. Leur opposition à laisser libre cours à l'amour de leur fille se manifeste par leur décision de les placer au couvent, car celles-ci, déclare Aliano, « *Son brasa / con que se quema / la casa, / acarrean mil ultrajes, / por ser hechas de vil masa, / dan menguas de sus linajes* » (v. 991-995). Aussi, Aliano et Raimundo ne manquent-ils pas de voir dans leur fille un véritable danger pour la réputation familiale. Ainsi leur décision accompagne, une fois de plus, un discours misogyne, dont nous voyons qu'il n'est pas l'apanage des bergers mais constitue plutôt un motif topique qui résonne, le plus souvent dans les péroraisons paternelles¹⁰⁹¹. À titre de comparaison, relevons la lamentation paternelle présentée dans la cinquième *jornada* de la *Comedia Tidea* : « *¡Oh gran Dios ! / Yo pedí, Señor, a vos, / por limosnas y ayunos, / un hijo para con nos / como usas con algunos ; / concediste / mis plegarias y me diste / una hija heredera, / por la qual vivo tan triste / que holgara no nasciera.* » (v. 2117-2126) Les regrets paternels à propos de la naissance d'une fille plutôt que d'un fils constituent un motif récurrent. Dans la *Comedia Vidriana*, les lamentations des parents sur le décès de leur fils en témoignent.

En outre, l'anonyme auteur de la pièce ne dément pas les accusations contre les filles à travers la mise en scène de leur hypocrisie et de leur dissimulation, dès lors qu'elles sont au contact de leur père. Mais quoiqu'elles cachent leur inclination, le « bobo » Pandulfo¹⁰⁹² qui les accompagne trahit leur relâchement moral : « *Ella [Clarisa], señor, de buena gana / no se quita della, a la fe, / qu'es ventanera / y esotra [Florinda] callejera / [...] hablando con quien quiera, / se viene por el mercado.* » (v. 1109-1115).

¹⁰⁹¹ Dans la *Comedia Tesorina*, Timbreo déclare : « *Por no errar / debrían los tristes padres / a las hijas soterrar, / mientras mortajan las madres.* » (v. 2282-2285). La condamnation des filles en raison du danger qu'elles font courir à la réputation et à l'honneur familial ne dépend que de leur genre, et si dans l'*Auto de Clarindo*, le dramaturge s'attache à mettre en scène l'hypocrisie féminine, dans le discours, seul le genre suffit. En outre, dans la *Comedia Tesorina*, les fondements et la justification de cette posture misogyne apparaissent sous des traits comiques dans le discours du berger de l'*introito*. Celui-ci propose en effet une savoureuse relecture de la Genèse dans laquelle il décrit que « *Que en acabando de bazer / Dios al hombre, en brebe tiempo, / bos le dio luego muger / por dalle aquel passatiempo* » (v. 21-24). La présence féminine permet de s'adonner à « ce passe-temps », celui qu'il nomme quelques vers plus loin comme la nécessaire procréation (« engendrar » v. 27). La responsabilité et le savoir sont exclusivement féminins car « *¿quien les amostró a engendrar. / porque hasta allí no ballamos / quien los pudiesse abezar. / Es la prueba / que, aunque era cosa muy nueva, / es ésta la conculsión, / y es que nuestra madre Eva / se lo saco por razón.* » (v. 27-34). Mais le discours du berger ne tarde pas à aborder la sexualité sous l'angle du plaisir de la chair et de l'os (« *quantos buessos tenéis / bos cruxen sin dexar uno* » (v. 43-44), dont seules les femmes ont le secret car « *más sabe una muger / que no quatrocientos hombres* » (v. 38-39).

¹⁰⁹² Il se prévaut du titre de « *gran deciplnador* » (v. 1147) et rappelle ainsi le personnage de Giliracho de la *Comedia Tesorina*.

Clarisa a beau tenter de se défendre, accusant la « *maldad / daqueste villano lleno* » (v. 1119-1120), Aliano reste inflexible et rend impossible toute communication :

ALLANO *Clarísica*
 quando la muger se pica
 de hablar con quien la açecha,
 aunque sea niña chica,
 *pone a muchos en sospecha*¹⁰⁹³.

CLARISA *¿Yo qué hize*
 o a qué intención lo dice ?

ALLANO *No tengamos más contienda.*

(v. 1121-1128)

S'il ne s'agit pas pour autant d'imposer un cloisonnement définitif, puisqu'ils prétendent profiter de ce temps pour trouver « *dos hijosdalgo, con quien / a su honra las casemos* » (v. 1019-1020), la seule condition féminine suffit à l'enfermement, car, affirme Aliano « *la muger hermosa, / [...] en este siglo / su honra jamás reposa, / contino corre peligro* » (v. 1272-1275). Ainsi, nous voyons s'affirmer leur implication dans la stratégie matrimoniale, sous prétexte de protéger « *vuestra honra y bien cumplido* » (v. 1228) et soupçonnant les relations qu'entretiennent les filles avec les deux *galanes*.

L'option du couvent est également la solution proposée dans la *Comedia Vidriana*. Si les parents se résignent à y envoyer Leriana, cette décision est loin d'être leur premier choix, puisqu'ils envisagent de « *darle compañía fiel / que ya mejor estaría / con marido que sin él.* » (J. III). L'implication des parents ne se manifeste pas seulement par l'imposition de cette option. Au contraire, dès leur première apparition, au début de la troisième journée, dans une évidente réécriture de l'acte XVI de la *Tragicomedia*¹⁰⁹⁴, ils montrent un véritable intérêt à marier leur fille. Modesta, la mère évoque différents prétendants auxquels se refuse sa fille : « *Esto sé, / que antiyer quando le hablé / a mi hija d'esta cosa / en verdad que yo le hallé / de casarse no ganosa; / no sé qué's, / de dos maridos o tres / que [l]e señalé, es mi cuenta, / saltó conmigo a trabés / que ninguno le accontenta*¹⁰⁹⁵. » (J. III). En dépit du refus, notons également la grande clairvoyance du père qui répond : « *Esse hablar / de no quererse casar / y el hazer*

¹⁰⁹³ La réplique n'est pas sans rappeler celle du père de la *Farsa llamada Salamantina*. Lorsque sa fille est accusée d'avoir fréquenté l'étudiant en son absence, Léandro lui dit : « *Porque llorays? / Señal es (esso) que vos hallays / des te negocio culpadas.* » (v. 2441-2443).

¹⁰⁹⁴ Cependant, à la différence de Mélibée, Leriana n'assiste pas au dialogue des parents.

¹⁰⁹⁵ Il y a dans cette évocation un écho de la mise en application de la proposition de Pleberio à Alisa : « *¿Devemos darle parte de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga, para que diga cuál le agrada? Pues en esto las leyes dan libertad a los hombres y mujeres, aunque estén so el paterno poder, para elegir.* » (p. 182). Modesta cependant s'éloigne de la réponse d'Alisa qui déclare : « *¿Qué dizes? ¿En qué gastas tiempo? ¿Quién ha de irle con tan grande novedad a nuestra Melibea que no la espante? ¿Cómo, y piensas que sabe ella qué cosa sean hombres, si se casan o qué es casar, o que del ayuntamiento de marido y mujer se procreen los hijos? ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe desseo de lo que no conoce ni ha entendido jamás? ¿Piensas que sabe errar aun con el pensamiento? No lo creas, señor Pleberio, que si alto o baxo de sangre, o feo o gentil de gesto le mandáremos tomar, aquello será su plazer, aquello habrá por bueno, que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija* » (*Ibid.*, p.182).

essa tal pausa / has señora de p[er]nsar / que la vergüenza lo causa. » (J. III). Comme dans *La Célestine*, à l'heure où les parents se préoccupent de trouver un mari honorable à leur fille, il est déjà trop tard.

Mais le modèle le plus négatif reste sans doute celui incarné par la figure du Marqués, le frère de la protagoniste Febea dans la *Comedia Aquilana*. Prêt à assassiner sa sœur, après, toutefois, l'avoir laissée se confier, il exerce sur elle une violence tyrannique, dont on retrouve des traces atténuées chez d'autres figures paternelles¹⁰⁹⁶, et finit par s'apaiser. Notons qu'en dépit de la défense des amours librement menées, se met en place une véritable concorde entre Himeneo et le Marquis qui éclate dans le chant du *villancico* final entonné par ce dernier :

MARQUÉS *Decid: victoria, victoria,
vencedores,
cantad victoria en amores.*

[Villancico] *Victoria, victoria,
los mis vencedores,
victoria en amores.
Victoria, mis ojos,
cantad si llorastes,
pues os escapastes
de tantos enojos;
de ricos despojos
seréis gozadores.
Victoria en amores.
¡Victoria, victoria!*

(v. 1685-1698)

Cette réunion finale est rendue possible par l'intervention d'Himeneo auprès de Febea.

HIMENEO *Yo, señora, pues, ordeno
que se quede lo pasado,
si bien mataros quisiera;
y él hacía como bueno,
y le fuera mal contado
si d'otro modo hiciera.*

MARQUÉS *No haya más, pues qu'es ya hecho.
Plega al divino Mesías
que le gocéis muchos días
y que os haga buen provecho,
pues casastes
mejor de lo que pensastes.*

HIMENEO *Yo digo, pues que así es,
que vos nos toméis las manos
por quitar estas zozobras;
y, si quisierdes, después*

¹⁰⁹⁶ La violence paternelle ou fraternelle est notamment bien mise en scène dans la *Comedia Tesorina*, cependant, elle n'est pas directement dirigée contre la fille mais contre l'esclave et le berger Giliracho.

*seamos buenos hermanos
y hagámosnos las obras.*

(v. 1604-1621)

Il propose une véritable absolution du frère et paraît justifier la violence qu'il a dirigée contre celle qui s'est enorgueillie d'avoir su se marier « *sin ayuda de parientes, / y muy bien* » (v. 1601-1602). Passant sous silence la justification prononcée par Himeneo, S. Zimic refuse de conclure à cette concorde finale et indique que :

[...] por encima de todo esto el lector oye todavía el eco distinto, sonoro y severo del reproche de Phebea. Esto nos conduce a subrayar que en Ymeneo no se enfoca principalmente « la victoria en amores » de Phebea e Ymeneo, sino el intento del Marqués de destruir la felicidad de los dos jóvenes, por razón de una falsa comprensión de la honra en la sociedad. El frustrado homicidio y la conclusión feliz de la comedia no anulan de ningún modo la alarmante inferencia sobre una de las más peligrosas y dañinas lacras que paralizaba a aquella sociedad¹⁰⁹⁷.

Cette lecture se fonde sur l'idée que « [...] *en las comedias de Torres Naharro todo no se armoniza, todos los problemas no se resuelven de manera automática al acabarse la obra*¹⁰⁹⁸. » Néanmoins, dans cette pièce, l'union de tous les personnages témoigne d'un consensus scellé autour d'une chanson finale particulièrement ironique, entonnée par le Marquis, absous par Himeneo, mais désapprouvé par le dispositif dramatique.

Cette construction ironique advient, nous l'avons vu, bien souvent dans les derniers mots des parents contraints d'accepter l'union. L'anonyme *Farsa Salamantina* propose un cas singulier de défaite. Dans la dernière *jornada*, le lecteur découvre les coulisses de la duperie menée à bien par Soriano et l'étudiant, une fois la dot de Salamantina récupérée et les feints vœux de mariage prononcés. Par la suite, Salamantina et Teresa cherchent une solution aux tourments qu'elles pourraient rencontrer : non seulement la malhonnêteté dont pourrait les accuser l'*alguacil* mais aussi la disparition de la dot. Au retour du père, Beltrán s'empresse de lui rapporter l'agitation de la veille. Leandro décide alors de confirmer la véracité du récit du berger auprès de l'*alguacil* :

LEANDRO *Saber no se que embaxada
que este pastor me ha contado
de mi hija y mi criada.*

ALGUACIL *Quite, que es vn albardado;
mal le dio.
Es lo que acontecio
anoche cabe su casa ?
la verdad de lo que passa,
sin querellas.
Y tu piensas que eran ellas?*

¹⁰⁹⁷ S. ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro, op. cit.*, p. 177-178.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 177-178.

BELTRAN *Si, pardios, yo piensolo :
o (yo) no supe conosciellas,
o el demonio me engaño.*

ALGUACIL *Mal miraste,
que de verdad te engañaste,
porque después lo he sabido.
Tu estarías adormido
y sin duda lo soñaste.*

BELTRAN *De razón.*

LEANDRO *Quita, vete, aze milon,
al diablo tu con ellas.*

(v. 2517-2538)

Dénonçant à tort la parole du berger, l'*alguacil* dissipe les doutes du père. Ce dénouement marque ainsi la défaite des deux figures d'autorités, le père et l'*alguacil*, qui, par leur incapacité à regarder ce qui s'est véritablement passé, deviennent des figures comiques, condamnées par le rire du spectateur, complice des déconvenues de Salamantina.

2.1.3. *La victoire des enfants*

Ainsi, dès lors qu'il s'agit d'imposer le célibat, l'entrée dans les ordres, voire de s'abandonner à l'infanticide, la solution parentale est toujours déboutée. En revanche, dans le cas des mariages arrangés, le dénouement ménage toujours un équilibre relativement artificiel entre la décision parentale et l'amour librement conclu. Que les pères agissent avec bienveillance ou non, nous voyons que leur autorité, sans être nécessairement renversée, est véritablement malmenée dans le dénouement dramatique. Les seuls cas où la figure parentale conserve toute son autorité et ne voit pas son statut dévoyé sont ceux proposés par la *Comedia Pródiga*, par la nature même de l'intrigue religieuse, et la *Farsa llamada Rosiela*. Dans cette dernière, cependant, la figure paternelle est construite selon des modalités différentes. L'intrigue, en réalité, ne fait du personnage un père qu'à la fin de la pièce. En ce sens, il n'est pas sans rappeler certains pères du théâtre de Plaute partis en quête d'un fils disparu. Ainsi, en même temps que le schéma célestinesque tend à se dissiper dans les œuvres les plus tardives, avec lui s'efface la censure des figures parentales.

Finalement, à l'exception de celles que nous avons citées, la majeure partie des pièces s'inscrivent de façon plus générale dans une remise en question de l'ordre familial. En consacrant la victoire des amours, dans un savant équilibre entre précarité et conservatisme, c'est en même temps celle des enfants qui est actée. La réussite de ces enfants, dont les pères ne manquent pas de signaler qu'ils n'attendent que leur mort¹⁰⁹⁹, résonne avec les plaintes de nombreux pères sur l'état du

¹⁰⁹⁹ Pensons par exemple à la réplique d'Aliano : « *Deseamos, éstos que hazienda ganamos, / hijos por nuestra suerte ; / ellos, si bien lo miramos / nos desean ver la muerte.* » (*Auto de Clarindo*, v. 981-985)

monde. En ce sens, à travers ces deux générations, deux mondes qui ne communiquent pas semblent bien souvent s'affronter, quoiqu'en définitive, les apparences restent sauvées.

2.2. Des autorités religieuses et civiles

2.2.1. Les religieux¹¹⁰⁰

Au-delà des parents, la subversion des figures d'autorité paraît se généraliser à l'ensemble de ses incarnations. Ainsi, les figures des religieux sont régulièrement l'objet de la satire. Le personnage de Fray Vegeçio, dans la *Comedia Tesorina*, est certainement l'exemple le plus frappant.

Outre sa caractérisation linguistique, le confesseur de Lucina est une figure éminemment comique, dépourvue de l'autorité morale que son statut suppose et dont tous les personnages se jouent et se moquent. Ainsi, lorsqu'il apparaît pour la première fois, au début de la deuxième *jornada*, écorchant quelques prières latines, il cherche à passer en revue les denrées que transporte son compagnon de voyage, le jeune Juanico. Rapidement Vegeçio se rend compte que celui-ci l'a abusé et a consommé toutes les réserves qu'il énumère, une à une. Plus tard, c'est Tesorino qui lui joue un tour. Alors que Lucina lui a imposé de la rejoindre en toute discrétion, le *galán* décide malicieusement de troquer ses vêtements contre ceux du confesseur qu'il rencontre dans la rue. Sous prétexte de fuir la justice après une rixe au cours de laquelle il a laissé son adversaire « *casi muerto* » (v. 975), Tesorino parvient à convaincre Vegeçio de se déshabiller. Le dialogue accompagne les corps masculins qui se vêtissent et se dévêtent, et tout particulièrement celui du religieux qui semblerait presque oublier de se rhabiller sans le comique rappel de Tesorino « *Padre, vos vestibos también.* » (v. 999). Une fois les habits de Tesorino sur lui, il rencontre le valet de Tesorino, Pinedo. L'accusant d'avoir dérobé les habits de son maître, Pinedo s'en prend alors physiquement à lui et l'oblige à se dénuder, une fois de plus. Finalement, c'est lui qui est chargé de célébrer à la hâte le simulacre de mariage qui unit Lucina à Tesorino. Après avoir prononcé quelques citations bibliques il conclut, provoquant le rire de Pinedo :

[FRAY VEGEÇIO] *El Tozgado
y otro doctor ceñalado
loan con lengua çabroza
la paciencia en el cazado
cer una muy gentil coza;
que, aunque vea
que çu mujer çe le emplea
con otro por vanagloria,
que tenga por cierto y crea
cornu eiuz exaltabitur in gloria,*

¹¹⁰⁰ Nous n'abordons ici que les personnages mis en scène dans les pièces. Nous avons notamment analysé la figure du Cardinal de Bacano qui fait figure de patron du personnel du palais, protagoniste de la *Comedia Tinellaria*. Nous avons également évoqué le traitement de la figure du Pape et du haut clergé dans les *introitos*.

PINEDO

ad quam nos perducatur, etc.
*¡Qué entremés!
Este Fraire loco es,
hora es cierto de sermón.*

[*Aparte*]

(v. 1809-1822)

Jaime de Huete fait de son personnage une figure dépourvue de toute autorité, qui tourne le texte autant que la cérémonie en ridicule. Par ce qu'il a de ridicule, il peut également être associé à la figure paternelle. En ce sens, M.Á Errazu Colás signale à propos de l'onomastique que « *este nombre nos puede llevar a la idea de vejez, por lo que, en cierto modo, se acercaría a la figura de los padres, más si pensamos que de alguna manera contribuye a restaurar el orden moral, aunque él mismo contribuyó a romperlo*¹¹⁰¹. » Rappelons, encore une fois, que l'ordre moral qu'il rétablit ne l'est que de façon très relative et que la censure dont le personnage fait l'objet peut bien être mise en relation avec celle que subissent nombre de figures paternelles.

Si M. Á. Errazu Colás encore indique que « *[e]n la figura de fray Vegeçio se está criticando a todo el clero, haciendo que su forma de comportarse, contraria completamente a su profesión, se vuelva contra ellos, como contra el clero se estaba volviendo toda la sociedad renacentista*¹¹⁰² », il nous semble que, de la même façon qu'elle affirme que les personnages « *aparecen más como individuos que como clase*¹¹⁰³ », le personnage du religieux vaut davantage par le comique qu'il produit et l'irrévérence qu'il accepte, en tant que type littéraire que comme véritable représentant d'un groupe social qu'il convient de critiquer. Si Fray Vegeçio joue un rôle certain dans l'avancée de l'action de la *Comedia Tesorina*, une autre figure de religieux est particulièrement développée dans la *Comedia Serafina*. Avant même sa première apparition sur scène, l'ermite Teodoro fait l'objet d'une violence diatribe prise en charge par Lenicio :

[LENICIO] *Pues el otro irregular,
enemigo de los psalmos,
un leño de cuatro palmos
me lo haría asentar.
¡Pese al diablo conmigo
con estos putos de padres!
Siempre tienen mil comadres,
doquiera ballan abrigo
y al monesterio, sí digo,
siempre van por los cabellos,
que no tienen todos ellos
otro mayor enemigo.
Véndense por ignocentes,
son, después que no lo niegan,
pestilencia donde llegan,
sanidad do son absentes,
disimuladas serpientes,*

¹¹⁰¹ M. Á. ERRAZU COLÁS, *El teatro de Jaime de Huete*, op. cit., n. 158, p. 69.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 71.

*sacos llenos de placeres,
salvación de las mujeres,
mal francés entre las gentes.*

(v. 405-424)

L'hypocrisie et la luxure que détecte le valet chez Teodoro sont aussi clairement identifiées par le protagoniste masculin, Floristán, qui, immédiatement avant sa rencontre, s'exclame : « *¡Quién se fiase de ti / ni de tus hipocresías!* » (v. 1418-1419). Car, au fil de la pièce, il apparaît véritablement comme l'acteur et le complice des plus vils agissements, en particulier dans le cas du projet d'assassinat d'Orfea auquel il consent, à condition qu'elle se confesse.

Dans le cas de la *Comedia Radiana*, le *sacristán* qui intervient dans la dernière *jornada* pour marier les deux amants ne semble en réalité n'avoir que les attributs extérieurs de sa fonction ainsi qu'en témoigne son ostentation répétée du crucifix¹¹⁰⁴. Une telle parade, associée à la proposition faite à la dame de venir le rejoindre dans sa maison « *si riñere, / o començare o quisiere* » (p. 35), interpelle même les deux bergers convoqués comme témoins du mariage :

JUANILLO *¡Cuerpo de santo Tomé
no miras el puto crego!*
PINTO *¡Digo bao!
Sos vos aquel que en Bilbao
açotaron abrá un mes.*
SACRISTÁN *¡Dexá d'esse barambao!*
PINTO *¡A, vos sos, no lo negués
compañero!*

(p. 35)

Que la supposition de Pinto soit vraie ou non, elle suffit à mettre en doute la sincérité des intentions du personnage, qui semble plus enclin à s'approcher de la dame¹¹⁰⁵ qu'à proposer un mariage en bonne et due forme.

La caractérisation de ces religieux, l'irrévérence et les violentes dénonciations dont ils font l'objet ont notamment conduit à rapprocher ces mises en scène d'une illustration de la célèbre maxime érasmiennne, « *monachatus non est pietas* ». M. Bataillon a indiqué qu'il fallait surtout voir dans ces satires épisodiques des personnages l'expression d'un anticléricalisme ancien, certainement revivifié au contact de l'érasme. Dans cette même perspective, M. Á. Pérez Priego écrit que « [e]

¹¹⁰⁴ « *Mirad a Dios soberano / puesto en este crucifixo* » (p. 31) ; « *Dios lo quiso así ordenar. / El crucifixo es comprado / y va para mi lugar, / qu'el Concejo le a pagado.* » (p. 32).

¹¹⁰⁵ En comparaison avec le mariage mis en scène dans la *Comedia Tesorina*, ici tout semble se dérouler à la hâte et la parole est davantage laissée aux deux témoins. Une fois l'union scellée, il prononce cet ordre étonnant : « *Ya está dado. / Abridme aquella rosa.* » (p. 34) La réaction du berger pointe encore une fois le comportement du clerc : « *¡Al lobazo / doy al diablo el clerigazo! / ¡Y cómo se regozija!* » (p. 34).

*anticlericalismo, la sátira clerical resulta quizá el terreno menos firme para rastrear las posibles huellas del erasmismo en el teatro*¹¹⁰⁶ ». Néanmoins, s'il ne s'agit pas ici d'évaluer l'influence d'Érasme, notons que la figure du religieux n'est pas une illustration particulière de la vie dissolue, ainsi que l'affirme M. Bataillon, mais exemplifie également un dévoiement spirituel, une mauvaise connaissance et compréhension des textes sacrés.

Face à ces anti-modèles, les *comedias Grassandora* et *Pródigo* mettent également en scène des figures d'ermites selon des modalités tout à fait contraires. Si nous avons déjà étudié la figure de Felisero, le fidèle valet de Pródigo qui se fait ermite et signale avec force le dévoiement moral du protagoniste¹¹⁰⁷, l'ermite en tant que personnage édifiant, s'exprime avec d'autant plus de force dans la *Comedia Grassandora*.

Lorsqu'il évoque dans un long discours présenté dans la quatrième *jornada*, l'étendue de son pouvoir sur tous les états de la société, dans une parodie amoureuse de la danse de la mort, Cupidon ne manque pas d'indiquer que « *Cartujanos, / carmelitas y hermitaños / me obedecen y han temor* ». Dans cette satire, nous voyons s'exprimer la traditionnelle condamnation du stupre auquel s'adonnent les membres du clergé. Néanmoins, la mise en scène de l'*hermitaño*, sans être particulièrement développée, ne propose pas une caractérisation négative ou satirique du personnage. Au contraire, il est celui qui apporte la résolution de la pièce, permettant les retrouvailles de deux amants, ainsi que l'annonçait déjà l'*introito* : « *Al llorar / en los montes y gritar / cada noche Grassandor, / viene allí a le librar / el Cupido, dios de amor. / Y aun al fin, / él apaña de un jardín / a la pobre Florissenda, / y la lleva así el malsín / a los montes sin contienda. / Un hermitaño / siente luego tan gran daño / y conciertalos muy bien.* » (*Introito*, p. 9). En effet, dans sa première apparition, le religieux tente de retenir Rosabella et déclare : « *No huyas, señor*¹¹⁰⁸, *ansí / ni te espante mi librea, / que en verdad, / en mirar tu soledad / compasión hove infinita, / y movido con piedad / salí fuera de mi ermita. / Aunque cierto, / cometí gran desconcierto, / porque a vezes suele andar / Sathanás en el desierto / procurándome engañar.* » (J. IV, p. 9). Notons comment s'expriment ici les sentiments vertueux de l'ermite, pris de compassion et de pitié pour Rosabella. Son discours évoque également les pièges que lui tend Sathanás, à l'extérieur de l'ermitage,

¹¹⁰⁶ M. Á. PÉREZ PRIEGO, *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 1998, chap. « El erasmismo y el teatro religioso del siglo XVI », p.85-102.

¹¹⁰⁷ Le personnage de Felisero qui rejoint les ordres est en ce sens le parfait inverse du personnage de Liaño dans la *Comedia Soldadesca* qui troque l'habit pour la pique, convaincu par les autres personnages, et qui se laisse tenter de mettre en gage son habit au jeu de dés. Tout comme Felisero, le frère Liaño, avant son adieu aux ordres déclare sa désillusion : « *Ya Dios, el mundo y la gente / desprecian nuestros afanes, / y era poco inconveniente / renunciar los balandranes.* » Mais la hâte avec laquelle Liaño se défait de l'habit, et que condamne le personnage de l'Atambor (pour prouver l'hypocrisie du clerc, il déclare : « *¿Queréis ver / cómo dais a conocer / que rezáis de mala gana? Tomáis el hábito ayer / y renunciáislo mañana* », v. 663-667) s'inscrit dans une temporalité tout à fait inverse à celle de Felisero qui n'abandonne son maître qu'après moult désagréments.

¹¹⁰⁸ En dépit du substantif masculin, il nous semble bien que le personnage s'adresse ici à Florissenda. Dans la réplique précédente elle s'interroge : « *¡Hay de mí, / que no sé quién viene allí! / ¿Dónde yré que no me vea?* » (J. IV, p. 66). L'arrivée qu'elle signale ne peut être que celle de l'ermite.

l'associant ainsi à la figure de Cupidon¹¹⁰⁹. Dans la suite du discours, il se montre garant de l'orthodoxie religieuse et sermonne la *dama* sur la part de responsabilité qui est la sienne dans les maux de Grassandor:

[HERMITAÑO] *me parece que su mal
tú le traes y es secreto.*
FLORISENDA *¡O, padre, no digas tal
que me as del todo muerto!
Pero señor,
¿por ventura es Grassandor
esse que agora nombraste?*
HERMITAÑO *Vástete qu'él [es], sin temor,
a quien tú arto mataste.*

(J. IV, p. 67)

Le religieux apparaît ici comme un personnage particulièrement utile pour expliciter le sens moral et édifiant de la pièce qui repose, nous l'avons vu, sur une condamnation de l'amour et du comportement féminin. Comme dans la *Egloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina, ici intervient le *deus ex machina* incarné par la figure mythologique. Commentant les travaux de R. Gimeno¹¹¹⁰, L. Menon écrit, que dans cette dernière pièce : « *“la visión humanista supera a la religiosa y a la cortesana” abriendo paso a la filosofía neoplatónica. Desaparece el amor cortés constantemente despechado y no correspondido, ahora el amor iguala a los dos enamorados, equiparables en voluntad y virtud, y los conduce hacia la armonía y la felicidad*¹¹¹¹. » Nous voyons, dans le cas de *Comedia Grassandora*, que la figure du religieux est mise au service de la condamnation de l'amour courtois en même temps que de la tendance paganisante initiée dans l'églogue de Juan del Encina.

Hormis dans les pièces les plus tardives, les personnages de religieux sont régulièrement présentés sous des aspects comiques. Il nous semble que la valeur de ces expressions critiques à l'endroit des religieux repose moins sur le plan spirituel que social et politique : à travers leur dénonciation, ce théâtre, dans ses modalités les plus anciennes, dénonce, de façon plus large, tous ceux qui incarnent l'autorité et exercent le pouvoir. Ainsi, si la figure du religieux est un personnage

¹¹⁰⁹ En ce sens, le religieux réprovoque que le nom de Cupidon soit cité lorsque Grassandor se réveille :

« GRASSANDOR *¡O, Cupido,
que me has puesto en olvido!
¿No te acuerdas ya de mí?*
HERMITAÑO *Calla, desconocido. »*

(J. IV, p. 67).

¹¹¹⁰ R. GIMENO, « La “Égloga de Plácida y Vitoriano” y los temas de la segunda época de Juan del Encina », dans A. D. Deyermond (éd.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelone, Crítica, 1979, vol. 1/9, p. 480-484.

¹¹¹¹ L. MENON, *El amor en las églogas dramáticas profanas a principios del siglo XVI*, Thèse de doctorat soutenue en 2013 à l'Università Ca'Foscari Venezia.

récurrent du théâtre profane et urbain, son dévoiement doit être analysé à la lumière de celui qui caractérise également les personnages de l'*alguacil*.

2.2.2. L'*alguacil*

Ces pièces se déroulant dans un cadre urbain, il n'est guère étonnant de voir apparaître cette figure de la ville, qui déjà était évoquée dans la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*¹¹¹². En dépit de la variété des offices judiciaires évoqués dans *La Célestine* mais présentés uniquement de façon indirecte, dans ce théâtre nous voyons l'apparition et l'incarnation du type générique de l'*alguacil*¹¹¹³. Comme le religieux, il est généralement nommé par sa fonction et son traitement en fait un personnage utile à la conception politique de la pièce.

Dans un rôle édifiant, nous le voyons apparaître dans la *Comedia Tidea*. Sa fonction est strictement prohibitive et permet d'empêcher la fuite des amants. Ce faisant, il joue ici le même rôle que celui que s'octroie le ridicule Giliracho dans la *Comedia Tesorina*. Si la présence de l'*alguacil* n'est qu'anecdotique, et permet surtout le renforcement de la tension dramatique, les autres utilisations du personnage permettent bientôt d'approfondir cette figure.

Dans la *Comedia Pródiga*, le recours au personnage de l'*alguacil* permet au dramaturge d'amplifier la critique de l'espace urbain en s'attaquant cette fois à la cupidité de l'agent de justice. Aussi corrompu que les autres cidatins, l'*alguacil* réclame à Felisero de le payer afin d'obtenir la libération de son maître. Cette corruption, quoique de façon plus atténuée, est également abordée dans la *Comedia Rosabella*. Si comme dans la *Comedia Tidea*, l'*alguacil* surprend et retarde la fuite du couple, avant cela, il apparaît accompagné de son valet, Porquerón, dans une première ronde nocturne. Alors que Jasminio est aux côtés de son amante, ses valets, qui attendent son retour dans la rue, sont surpris par l'arrivée de l'*alguacil* et prennent la fuite, à l'exception de Pabro qui se fait arrêter.

¹¹¹² Si J. A. Maravall a bien montré que « *el mundo social celestinesco es un producto de la civilización urbana, en correspondencia con el auge que ésta toma en el Renacimiento ... La Celestina es un típico, inconfundible producto de la cultura ciudadana.* » (J. A. MARAVALL, *El mundo social de "La Celestina"* [1968], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, 1968, p. 66 (en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mundo-social-de-la-celestina--0/html/> ; consulté le 28 novembre 2017), P. Botta ajoute que dans la *Celestina*, « *[d]e la ciudad se nos nombran ante todo sus habitantes, que pertenecen a distintas clases sociales (ricos, caballeros, clérigos, criados, prostitutas) y que además ejercen gran cantidad de oficios: entre la gente de justicia, por ejemplo, se nombran el juez (Calisto, XIV.194)5, el alcalde (Ibid.), el veedor y regidor (Celestina, III.85), el procurador (Celestina, III.80), los falsos testigos (Celestina, VII.125), el alguacil (Sempronio, XII.176), el pregonero (Sosia, XIII.187) y el verdugo "bozeador" (Calisto, XIV.195).* » (P. BOTTA, « Itinerarios urbanos en la *Celestina* de Fernando de Rojas », *Celestinesca*, vol. 18, n° 2, 12 janvier 2021, p. 115-116).

¹¹¹³ Privé d'incarnation dans la *Tragicomedia*, il est néanmoins présenté dans les continuations du cycle célestinesque. (*Segunda comedia de Celestina, Tercera parte de la tragicomedia de Celestina, Comedia Selvagia*). L'*alguacil*, comme l'*escribano*, est toujours un personnage secondaire, qui connut une postérité importante notamment dans les *entremeses*. À propos de cette figure dans ce genre dramatique nous renvoyons à l'étude de M. J. MARTINEZ LOPEZ, « Capítulo 3. Configuración dramática del personaje », dans *El entremés: Radiografía de un género*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2020, p. 107-150. La critique conclut son ouvrage en indiquant que « *entre los personajes utilitarios del entremés destacan los grupos formados por los criados, los escribanos y los alguaciles. Su importancia radica en que son personajes de apoyo dialogal, escénico y dramático. Su caracterización es rápida y reiterativa.* »

Le comique de la scène repose sur le décalage entre la mission qui incombe à l'*alguacil* et l'arrestation du personnage ridicule de Pabro, vêtu d'une armure dont le poids l'accable. Dans la quatrième *jornada*, l'*alguacil* réapparaît pour terminer la surveillance, car dit-il : « *Bien mirado, / no fue muy bien acordado / en dexar de pesquisar / qué aguardava estando armado. / Ello a sido mal notado / en dexallo así passar sin saber. / No será malo bolver, / que de nos es negligencia, / mirando mi parecer* » (v. 1158-1167). Le monologue paraît ici dévoiler les maigres capacités du personnage pour assurer le maintien de la paix. En ce sens, lorsqu'il interroge Pabro, il peine également à obtenir quelque information :

ALGUACIL *¿Quiénes vinieron contigo?*
PABRO *Dexá, pese San, que muero.*
ALGUACIL *Habla suso, majadero.*
 ¿No respondes lo que digo?
 ¿No habla 'ys?
PABRO *No sé qué me pescudáys,*
 que olvidado está, par Dios.
PORQUERÓN *¡Tornad acá! ¿Dónde vays?*
 Yo quiero que me digáys
 quiénes vinieron con vos.
PABRO *Yo y mis pies.*
ALGUACIL *Entended por el revés.*
 Dezildo son y'os prometo,
 don villano descortés,
 que os meta do este mes
 no tengáys falta de aprieto.
PABRO *Yo qué sé.*
ALGUACIL *Dezildo son, por mi fee,*
 por vos venga todo el daño.
PABRO *Dos fueron, según miré.*
ALGUACIL *Y esso, ¿qué tanto ha que fue?*
PABRO *Avrá tres meses y un año.*
ALGUACIL *¡Qué hablar!*
 Por demás es platicar;
 romalde y llevalde preso.

(v. 1172-1196)

Non seulement l'autorité de l'*alguacil* semble bien difficile à mesurer, mais elle est également complètement annulée au profit de la peinture de sa corruption lorsqu'il rencontre Jasminio en fuite :

ALGUACIL *¡Cuerpo de tal! ¿Qué's aquesto*
 contra la vara del rey?
 Sed presos, tened tiesto;
 certific'os que del resto
 an de passar por la ley.
 Mas primero
 quiero saber por entero
 quién soys vos, no lo neguéys.
JASMINIO *Señor, dezir os lo quiero:*

*soy de cierto un cavallero
que vos, señor, conoscéys.*
 ALGUACIL *No imagino
quién soys vos, ni lo adevino
si no declaráys el nombre.*
 JASMINIO *Por ser vos lo determino.
Soy vuestro amigo Jasminio,
qu'él jamás descubrí a hombre.*
 ALGUACIL *¡Qué pesar,
si no estó por renegar
de quien me vido nacer!*
 JASMINIO *Señor, [no] tengáys pesar,
que yo soy más de culpar
en no darne a conocer
de verdad.*
 ALGUACIL *Señor, vos me perdonad
mi tan grave desconcierto,
y por la buena amistad
no a de aver reguridad.*

(v. 1243-1270)

Ainsi, le gardien de l'ordre qui était entré en scène en jurant « *doy al diablo la amistad* » (v. 1060), se révèle être un complice utile du couple dès lors qu'il prend connaissance de l'identité de Jasminio, se plaçant lui-même « *contra la vara del rey* ». Il se charge ensuite de justifier, comme le font les personnages religieux, la légitimité du mariage auprès du père.

Mais le témoignage le plus mordant contre l'*alguacil* est celui que propose la *Farsa Salamantina*. Nous l'avons vu, dans cette pièce, le dramaturge s'emploie à signaler le mauvais exercice du pouvoir en faisant de l'*alguacil* un complice malgré lui des mensonges de Salamantina. L'*alguacil* y est un adversaire récurrent du « *bobo* » Antón et de sa mère. À la tripière, il reproche la piètre qualité de ses boudins, prétexte apparemment pour la rejoindre.

Ainsi, nous voyons que la figure de l'*alguacil*, qui devint un personnage récurrent du théâtre de Lope de Rueda, se fait de plus en plus importante dans les œuvres les plus tardives. Dans celles-ci, il est un type comique, qui permet tout autant d'en faire l'objet de la satire que de mettre en valeur le discours moral de l'œuvre. En ce sens, il ne semble pas interdit d'envisager au cours de la période une transposition, de la figure du religieux vers celle de l'*alguacil*, la satire de l'un prenant le relais de l'autre, sans jamais véritablement s'entrecroiser. Dans ce passage de l'ordre religieux à un autre, plus strictement urbain, s'affirme à la fois la spécificité générique de ce théâtre en même temps qu'une forme de déplacement du centre d'attention, d'un domaine à l'autre. La configuration comique, parodique ou satirique de ces figures, induit nécessairement un renversement de l'ordre, qui dépasse le statut même des amants.

III. Déplaire ou complaire ?

3.1. Vers un renversement de l'ordre établi et une prise de pouvoir des valets et des bouffons

De façon plus générale, ces pièces proposent régulièrement de mettre en scène un renversement des rapports d'autorité entre les personnages. Au-delà du stupre des religieux et de la corruption des *alguacils*, la mise en scène de la débauche passe notamment par la caractérisation des valets et de leurs relations aux maîtres. Celles-ci sont autant de situations qui invitent à envisager ce théâtre au prisme du rire, outil d'un renversement des rapports d'autorité des personnages.

Si les personnages des bergers sont généralement envisagés uniquement sous l'angle du comique, ceux des domestiques jouent un rôle plus complexe, qui repose notamment sur la singularité de leur rapport au rire. Les deux groupes invitent au rapprochement, mais ils sont régis selon des modalités distinctes et le rire qu'ils suscitent, tout autant que leur fonction dramatique, sont opposés.

Comme l'a montré L. Puerto Moro, les domestiques constituent de parfaits complices aux amours des maîtres : dépositaires des confessions des protagonistes, ils assurent généralement les fonctions d'intermédiaire. Néanmoins, leur rôle ne se limite pas à celui de l'adjuvant et la critique entrevoit à juste titre que « *el asomo a los amores galán-dama llega, en ocasiones, a convertirse en excusa argumental sobre la que desplegar el universo de los criados*¹¹¹⁴ ». Ainsi au-delà de la simple « *burla con respecto al loco enamorado* », leur fonction et leur caractérisation permettent également d'exprimer un discours critique, notamment par le biais des apartés, qui tendent à interroger le statut et l'autorité du maître. En outre, les valets peuvent à bien des égards assurer « *el contrapunto realista con respecto al idealizado universo de los señores, desarrollándose con frecuencia en clave paródica, en la segunda trama amorosa, la reduplicación de los conceptos manejados en la acción principal*¹¹¹⁵ ». Néanmoins, en dépit du rôle contrastif que jouent les valets, dans une forme de dégradation de l'amour courtois, il y a nécessairement un rapport également mimétique, que nous avons pu observer dans la répétition, par certains valets, de la même rhétorique alambiquée que leurs maîtres. Dans ce théâtre s'affirme pleinement un modèle de valet qui se défait, au moins en partie, des fonctions traditionnelles du fidèle conseiller, au profit de l'exacerbation d'un cupide individualisme. Ainsi, en même temps que s'exprime une inclination tout urbaine, héritée de *La Célestine*, pour l'argent, conçu comme une force de corruption suprême, un regard distancié et critique à l'égard des rapports d'autorité se manifeste également, dans la mesure où ces personnages ne manquent pas de mettre en voix les mauvais traitements

¹¹¹⁴ L. PUERTO MORO, « La comedia urbana de corte celestinesco », *op. cit.*, § 32.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, § 36.

qu'ils subissent et la désillusion qui les accompagne. À l'égard de ces personnages, exempts de tout aspect modélique, Miguel A. Teijeiro Fuentes synthétise que :

*El criado de la comedia "a fantasía" es cobarde y mentiroso, ruin e interesado, astuto y resentido, pendiente siempre de la hora de comer y frecuentador de tabernas; por su parte, la criada, dispuesta también al engaño y la astucia, aparece sometida al juego amoroso que le proponen sus enamorados. Las mentiras de unos y otros se encargan de complicar la trama y les convierte en personajes manipuladores de la información, a veces imprescindible para el desarrollo coherente del enredo*¹¹¹⁶.

Si leur rôle dramatique est évident dans la mesure où ils occupent souvent des fonctions clés dans le dénouement, nous voyons que s'affirme, par moments, un renversement du régime des personnages, révélant toute leur agentivité, en dépit de leur médiocrité éthique.

Le second groupe de personnages comiques, celui des bergers, esclaves, *bobos*, est généralement placé dans un rapport de subordination aux figures parentales auxquelles ils s'identifient. Ils prétendent régulièrement exercer une autorité sur les personnages féminins, presque par délégation du père. Ainsi, leur rôle dans l'intrigue amoureuse constitue généralement un antagonisme ou une entrave. S'ils sont fréquemment en opposition avec les servantes, leurs cibles de prédilection, de façon générale, sont les femmes.

Ainsi, dans les deux cas, nous voyons que dans le rapport de subordination opère également une dialectique de l'altérité et de la mêmété. Les domestiques et bergers possèdent des caractéristiques externes différenciatrices ; la langue ou les modalités d'expression (tout particulièrement l'aparté) constituent des éléments textuels et dramatiques à partir desquels nous pouvons mesurer l'écart entre les différents groupes. Néanmoins, ces éléments sont autant d'outils de brouillage qui ne visent qu'à masquer le rapport mimétique. D'une part, le comportement des parents ou des protagonistes constitue une autorisation au dévoiement des personnages qui leur sont dépendants, ainsi que nous avons pu le remarquer à propos des *comedias a noticia* et qui s'affirme, de façon plus discrète, mais avec d'autant plus de force dans le cas de celles *a fantasía*. D'autre part, un jeu de miroir s'établit entre les groupes opposés qui conduit à estomper les frontières et à établir un système d'identification entre maîtres et valets, parents et bergers. En présentant des personnages répréhensibles, c'est l'exemplarité des maîtres qui est alors remise en question et qui conduit, dans certains cas, à un véritable renversement carnavalesque des rapports de pouvoir et de dépendance.

¹¹¹⁶ M. A. Teijeiro Fuentes, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz 1997, p. 155

3.2. Jeu de complaisance : la situation des *introitos* :

Le renversement ou la subversion des rapports d'autorité que nous relevons dans ce théâtre constitue, selon nous, moins un procédé comique accessoire qu'un principe poétique fondateur de l'écriture et de l'expérience dramatiques, qui trouve tout son sens dans une approche politique du genre.

Lorsque nous avons tâché de reconstruire l'expérience de lecture ou de représentation de ces pièces, nous avons relevé l'importance pragmatique de l'*introito* et de son locuteur. Néanmoins, au-delà de sa vocation à capter l'attention du public ou à présenter l'action à venir par les moyens qui sont les siens, l'*introito* mérite d'être étudié à travers la relation qu'il dévoile entre poétique et politique.

Cette partie liminaire implique, d'entrée de jeu, un renversement des valeurs, autour de la subversion des modes traditionnels de complaisance pour, selon nous, proposer une expérience singulière, qui éclaire et irradie sur l'intégralité de la pièce. En effet, la lecture des *introitos* de Torres Naharro révèle une nette rupture avec ceux présentés par Juan del Encina. Nous avons évoqué le cas de sa première églogue *representada en la mesma noche de navidad* en présence du duc et de la duchesse d'Albe. Celle-ci s'ouvre, dans la plus grande déférence à l'endroit des destinataires, par la réplique du berger Juan, prononcée « *en nombre de Juan del Encina* » :

JUAN *¡Dios salve acá, buena gente!*
 Asmo, soncas, acá estoy,
 que a ver a nuestrama voy.
 ¡Hela, está muy reluziente!
 O la visera me miente
 o es ella sin dudança.
 ¡Miafé! Tráyole un presente
 poquillo y de buenamiento.
 Tome vuestra señorança.
 Y no penséis abitaros,
 que no es cosa de comer,
 sino nuevas de prazer
 para aver de gasajaros;
 que más precio contentaros
 que nadie de nuestra aldea.
 Todos deven alabaros;
 pero ¿quién sabrá loaros,
 por buerte zagal que sea?

(*Egloga I - v. 1-18*)

Dans le cas du théâtre profane et urbain, nous voyons que les dramaturges prennent leur distance avec une conception éminemment complaisante du personnage du berger et de la communication instaurée avec le public. En effet, il constitue avant tout un anti-modèle social du spectateur auquel il s'adresse et dont il subvertit les codes. Dans la *Comedia Himenea* notamment, le berger entre en

scène et salue le public dans une révérence parodique : « *Mía fe, cuanto a lo primero, / yo's recalco un Dios mantenga, / más recio que una saeta, / y por amor del apero, / la revellada muy luenga / y la mortal zapateta.* » (v. 1-6). L'imitation « *muy luenga* » que donne à voir le berger, en ce qu'elle subvertit et tourne en ridicule un modèle de comportement propre à l'atmosphère courtisane¹¹¹⁷, associée à l'expression en *sayagués* et au salut populaire « *Dios mantenga* »¹¹¹⁸, s'inscrit dans le registre de la parodie et de la caricature.

Ainsi, alors que commencent à poindre les premiers textes de formation d'une figure sociale de l'homme de cour, le personnage du berger se présente comme un véritable anti-modèle. En effet, l'attention propre à la Renaissance pour la construction d'un modèle d'exemplarité, dont les écrits de Paolo Cortesi et Baldassare Castiglione sont les représentants les plus éminents, se retrouve, comme dans un miroir inversé, dans l'action et le discours du locuteur de l'*introito*. En effet, sa langue déjà, à travers l'artificielle dégradation linguistique, manifeste un art du mal parler¹¹¹⁹. Il place l'avilissement au cœur de son récit et comme principe fondateur de son identité. La dégradation se retrouve également dans son incapacité, son refus ou son oubli de remplir sa fonction dramatique implicite – celle d'annoncer le début de la représentation et de présenter l'œuvre à venir – au profit de récits divers portant sur ses prouesses sexuelles ou ses exploits aux jeux.

Pour autant, le personnage ne fait pas l'objet d'un rejet. Au contraire, ce héraut de l'auteur est véritablement présenté comme une figure surplombante, qui revêt une autorité littéraire et dramatique devant le spectateur. Il se produit alors un renversement de type carnavalesque, qui implique que l'éminent public accepte et cautionne de se laisser guider et accompagner dans la pièce par le personnage le plus bas. Le berger, en assumant une fonction d'autorité, impose non

¹¹¹⁷ À propos de ce code que retranscrit le théâtre, J. Espejo Suros écrit que « *Entre las pautas de comportamientos características del entorno nobiliario en el que nos encontramos, destacan dinámicas corporales fuertemente codificadas como las propias del saludo y la despedida cuando los personajes se encuentran o se separan, que obligan a reverencias, inclinaciones de la cabeza, etc.* ». Nous voyons bien ici comment à travers la pantomime que glose le personnage se manifeste une intention éminemment comique. J. ESPEJO SURÓS, « *Cuerpo y gesto en el teatro moral renacentista: la Farsa de la concordia, circa 1529* », *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 2008, p. 81-82.

¹¹¹⁸ La formule « *Dios mantenga* » est « *usual entre la gente baja y plebeya* » écrit J. L. CANET VALLÉS, « *La primera réplica en la Propalladia de Torres Naharro* », *Criticón*, n° 83, 2001, p. 29-46. Pour M. Á. Teijeiro Fuentes il s'agit d'un salut provocant qui apparaît également dans le *Lazarillo de Tormes* et est dénoncé par le personnage : « *Acuérdome que un día deshonré en mi tierra a un oficial y quise ponerle las manos, porque cada vez que le topaba me decía: "Mantenga Dios a Vuestra Merced". "Vos, don villano ruin –le dije yo–, ¿por qué no sois bien criado? ¿"Manténgaos Dios" me habéis de decir, como si fuese quienquiera?* » (*Tratado tercero*).

¹¹¹⁹ L'attention portée à la qualité du langage est également au cœur de la conception du *galán*. Ses excès rhétoriques, nous l'avons vu, font l'objet d'un traitement particulièrement satirique dans sa confrontation aux personnages féminins ou aux domestiques. En outre, si le personnage du *galán* est empreint des codes de l'amour courtois, desquels il s'éloigne en partie par la publicité qu'il fait de ses sentiments pour la *dama*, nous observons un véritable renversement de ces codes par les récits obscènes et érotiques que nous livrent les bergers. M. Á. Teijeiro Fuentes synthétise cette opposition en écrivant que « *A la humildad de los caballeros, a su dolorido sentir cortés, a la pasión amorosa expresada a través de las cartas, que explican la discreción y el secretismo con el que defienden la fama de sus damas, se contraponen el indiscreto y zafio pastor que no duda en airear sus lujuriosos amores, sus adúlteras pasiones, su gozosa sexualidad acompañada de todo tipo de comentarios soeces y divertidos. A la belle dame san merçi se le opone ahora una mujer hombruna y lasciva, rencorosa y despechada, que participa activamente de la excitación sexual sin reparar en su fama.* » M. Á. T. FUENTES, « *Algunas notas acerca del introito en la obra de Torres Naharro: historias picantes* », *Revista de estudios extremeños*, vol. 74, n° 1, Centro de Estudios Extremeños, 2018, p. 291.

seulement à son spectateur une déstabilisation, mais aussi le renversement, temporaire, d'un ordre vertical.

Ainsi, si chez Juan del Encina, le berger répondait surtout à un enjeu de convenance, à partir de Torres Naharro, les personnages proposent davantage un affrontement avec les spectateurs, qui s'exprime au moyen de la défiance. À travers l'expression de l'orgueil du locuteur, il s'agit, d'entrée de jeu, d'imposer une forme de disqualification des spectateurs, notamment par l'attaque, l'insulte ou la proposition d'un défi : « *Yo le apuesto al más agudo / que no sepa, juri a mí, / desatarme a queste ñudo* », (*Soldadesca*, vv.22-24). Il peut s'agir de s'en prendre à certains groupes ou catégories sociales. Ainsi, dans la *Comedia Vidriana*, le berger s'attaque aux *hidalgos* qu'il entend ridiculiser à partir de considérations vestimentaires :

Y, en después, / han sacado otro entremés / que parrescen todos patos, / que se ponen en los pies / una suerte de çapatos, / no sé cómo, / que ni es de punta, / ni romo / [...] Otros dellos / llevan más tiestos los cuellos / que parecen alfileres, / y enxabonan los cabellos / como si huessen mujeres; / más roxitos / los llevan los cabellitos, / pintados como una ganga, / y los peines y espejitos / aquellá siempre en la manga.

(Introito)

Dans la *Soldadesca*, le berger s'en prend par exemple aux prétendus *bachilleres* qui « *presumen anfenito* » (v. 12) ou aux *licenciados* : « *después no saben comer / ni desollar un cabrito / los letrados / que enfingen de necenciados* » (v. 13-16). S'il ne s'agit pas nécessairement d'attaquer les bacheliers qui pourraient être présents, dans la mesure où il s'agit là d'un topos littéraire hérité d'une tradition ancienne, cette critique sert tout autant à établir une connivence parmi les spectateurs qu'à étriller l'élite qui prend part à la représentation. En effet, l'*introito* de la *Comedia Soldadesca* mène une charge contre le mode de vie des puissants, pape compris : « *Yo, villano, / vivo más tiempo, y más sano / y alegre todos mis días, / y vivo como cristiano, / por estas manos mías. / Vos, señores, / vivís en muchos dolores / y sois ricos de más penas, / y coméis de los sudores / de pobres manos ajenas.* » (v. 75-84).

Par conséquent, la liberté de ton que nous observons chez ces bergers renvoie l'image d'un auditoire particulièrement tolérant. En mêlant récits populaires et satire à l'encontre des privilégiés, s'affirme toute la capacité à l'autodérision de ce public. Ce faisant, ce qui peut apparaître comme irrévérence, audace voire subversion dans ces discours, semble davantage relever d'une forme d'inoffensivité comique. Mais si ce rire ne tient pas véritablement de l'offense et ne met pas à mal l'ordre établi qu'il prétend renverser le temps de l'*introito*, c'est parce qu'il s'affirme comme édificateur à plusieurs niveaux.

En semblant prendre pour cible son public, le berger paraît finalement davantage réussir à le présenter comme un corps uniforme. Au seuil de l'action, l'élite, qui est au cœur du discours et du rire, est dans le même temps, celle qui se voit renforcée par un discours porté par un locuteur

aussitôt disqualifié. En effet, si son langage, sa gestuelle, son habit, son discours sont construits autour du principe de la dégradation, sa valeur et sa capacité à assumer un rôle d'autorité se résolvent en termes négatifs. En outre, il convient de remarquer la versatilité du personnage, qui abandonne ses caractéristiques les plus viles au moment où il se résout enfin à présenter l'*argumento*¹¹²⁰. Dès lors, dans la partie centrale de l'*introito*, lorsque le personnage se montre le plus hardi, nous voyons, dans le rapport qui se tisse entre celui-ci et son audience, un jeu de mise à distance et de contraste. Ainsi, son discours liminaire semble davantage s'attacher à produire une connivence parmi l'élite qui assiste à la représentation et contribue à justifier et à renforcer la position surplombante du public.

3.3. Conclusion

En définitive, qu'il s'agisse de subversion ou d'irrévérence, celles-ci semblent tout à fait acceptées dans le contexte du divertissement scénique, car le renversement que l'action produit ne dépasse pas le cadre ludique et fictionnel. En outre, le reste de l'action replace progressivement le berger dans une position inférieure aux protagonistes, qui se prêtent davantage à être associés à une élite. Par conséquent, s'il convient d'envisager la valeur politique du rire des *introitos*, celle-ci correspond moins à une satire supposée qu'à la connivence établie par le comique. En effet, si ces textes, mis en voix par un berger, prétendent conduire à une déstabilisation de l'ordre social, l'expérience dramatique, au-delà du discours, vient davantage confirmer une représentation hiérarchisée de la société, dans laquelle l'élite voit la prééminence de son statut reconnue.

L'*introito* ne repose pas sur un système de projection avec le locuteur, mais, à l'inverse, met en scène le profond contraste entre le berger et le spectateur. Dès lors, l'expérience du décalage voire du malaise que provoquent l'attaque, la défiance et la parodie, aboutit moins à un renversement qu'à un renforcement des figures d'autorité. Du reste, l'analyse que nous avons menée autour des protagonistes invite à envisager un rapport singulier à la projection, dès l'*introito*. En effet, si les protagonistes sont condamnés par le rire, de la même façon que les bergers sont disqualifiés, il convient de relever le rapport analogique qui se tisse entre l'*introito* et le reste de la pièce, dans la configuration de la projection. De fait, si le rire empêche un rapport véritablement mimétique, une reconnaissance du public envers les personnages, ce théâtre semble définitivement se construire sur le principe du décalage, voire de la dégradation.

En somme s'il faut envisager ce genre comme un théâtre de la complaisance mis au service d'une élite, la confirmation du statut de celle-ci est omniprésente et on ne saurait déceler dans les œuvres

¹¹²⁰ M. Á. Teijero Fuentes évoque un « *cambio de registro léxico –del sayagués a un lenguaje más culto y apropiado para la ocasión– explica la transformación operada en el personaje, que resume el argumento y pide la atención del auditorio.* », *Ibid.*, p. 290.

une réelle subversion politique. Cependant, le rapport singulier au comique implique de ne pas proposer à cette élite de se voir représentée sur scène. La dimension édifiante de ce théâtre, c'est-à-dire l'image élogieuse et complaisante du groupe social prééminent, ne repose donc pas sur une mise en scène idéalisée de héros ou de modèles, pas plus que sur un rapport spéculaire aux protagonistes. Cependant, elle se construit dans l'expérience théâtrale proposée, qu'elle soit scénique ou littéraire, de *l'introïto* au dénouement. En effet, la configuration dramatique invite à mesurer, par le rire, l'écart qui sépare l'élite des personnages convoqués et dégradés. Dès lors, c'est bien dans cette construction du rapport entre le public et le personnage, entre le dit et le suggéré, l'apparence et l'essence, que s'affirme un rire politique, qui tient davantage de la complaisance que de la satire, pour former et conforter le récepteur dans son statut.

Finalement, il semble pertinent de postuler qu'à partir du moment où la réception de ce théâtre s'élargit dans le passage du spectateur au lecteur, les contours et les codes de cette expérience complaisante et conservatrice se font nécessairement plus incertains, de même que la dimension politique édifiante devient moins immédiate. En outre, l'évolution du genre, vers une forme dramatique moins encline à rire des comportements qu'à édifier des modèles, tel qu'on l'observe dans les pièces les plus tardives, signe le déclin du premier théâtre profane et urbain et des stratégies identifiées.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous nous sommes attaché à approcher le théâtre profane et urbain représentable du premier XVI^e siècle en conciliant un double mouvement d'apparence contraire : l'identification d'un genre dont il s'agissait de proposer une définition unificatrice et la prise en compte des singularités de chacune des pièces réunies.

Genèse du genre

En investissant la notion de genre, au détriment d'autres catégories qui, traditionnellement, découpent les histoires théâtrales en écoles, générations ou formules dramatiques, nous avons voulu appréhender cet ensemble depuis une approche dynamique et ouverte, à partir de laquelle saisir et interroger la labilité et la plasticité qui se fait jour dans les pièces de notre corpus. Aussi, c'est d'abord au prisme de la vitalité qui se manifeste à différentes échelles que nous avons tâché d'analyser ce genre. Une approche diachronique s'est en premier lieu révélée nécessaire afin d'embrasser ce corpus à la lumière des évolutions formelles et socioculturelles inhérentes à leur contexte.

Le point de départ de notre étude a nécessairement été l'œuvre fondatrice de Bartolomé de Torres Naharro. Avec la *Propalladia*, une rupture nette apparaît dans le répertoire théâtral naissant d'expression castillane et ouvre la voie à l'exploration des potentialités dramatiques du champ profane et urbain. Ainsi, un genre neuf, appelé à jouer bientôt un rôle déterminant dans la genèse du premier théâtre espagnol, voit le jour. En effet, le soin apporté à expliciter, théoriser et justifier ce théâtre singulier, à l'intérieur du *Prohemio*, souligne l'ambition modélisante qu'on constate dans la compilation des œuvres du dramaturge originaire d'Estrémadure. On retient généralement de ce texte sa précocité et la clarté de l'expression des préceptes d'une *comedia* réformée. Dans cet art premier de faire une *comedia*, un ensemble de critères externes et internes sont en effet clairement

explicités et concourent à constituer un référent stable sur lequel se fonde le théâtre profane et urbain représentable. Mais au-delà de l'explicitation théorique, le *Prohemio* se présente, dans l'investissement d'une poétique qui lui est propre, comme un art poétique diffus. Il dépasse les préceptes dramaturgiques et mêle esthétique et éthique au service du plaisir d'un lecteur invité à puiser dans l'œuvre une élévation spirituelle.

Torres Naharro y préconise, ainsi, de pratiquer une écriture versifiée conditionnée par les contraintes d'une réalisation scénique organisée en cinq *jornadas*, précédées d'un *introito* destiné à ouvrir la représentation. Les épigones de Torres Naharro retiendront également l'importance du principe fondamental de *decoro* défendu dans ce texte.

Cependant, la tension entre le *Prohemio* et les pièces qui composent le recueil rend compte de la plasticité d'une *comedia* fondée sur des sources variées, sur le plan théorique comme pratique. Par conséquent, c'est bien un genre labile et poreux qui se dévoile déjà dans l'œuvre de Torres Naharro, mais dont le préambule théorique, lui-même, ne nous a pas semblé tout à fait apte ou propre à embrasser la singularité. D'emblée, nous avons pu approcher les lacunes et les silences de ce texte et avons constaté la nécessité de le considérer, moins comme un document véritablement prescriptif, que comme un témoignage, en creux, sur les pratiques dramatiques. Aussi avons-nous cherché à interroger sa pertinence et sa validité, non seulement en considération des *comedias* de Torres Naharro, mais aussi des pièces des épigones de ce maître. De cette façon, l'étude des variations et des écarts formels nous a montré la fécondité du modèle original, réinvesti et réactualisé à de nombreuses reprises. Néanmoins, si ce modèle dramatique pose les bases d'un genre plastique et poreux, il convenait d'appréhender l'unité du théâtre profane et urbain ailleurs, autrement que par sa seule forme.

Ainsi, au-delà des considérations strictement formelles, nous avons voulu intégrer les pièces dans des pratiques scripturaires et dramatiques particulières. En nous appuyant non seulement sur les éléments paratextuels, les manifestations de la voix auctoriale et des contraintes qui pèsent sur sa production, il s'agissait d'examiner les modalités d'une écriture que nous avons considérée dans sa vocation duelle, en tant qu'elle est à la fois destinée à être représentée et diffusée au moyen de l'imprimerie. Quels que soient les témoignages conservés, il fallait, en effet, défendre la représentabilité de ces pièces ou postuler leur représentation véritable afin d'approcher, grâce aux études sur les pratiques scéniques, ces principes d'écriture et de saisir la complexité des enjeux de ces œuvres.

Praxis du genre

Le théâtre profane et urbain est avant tout un genre de cour, produit dans son enceinte et voué à y être joué. Si le corpus révèle une prédilection pour la thématique amoureuse, le genre manifeste également une grande malléabilité thématique, à même de répondre à des cérémonies de nature politique ou privée, notamment dans le cas des mariages. Ces pratiques du genre attestent aussi la variété des contextes de représentation, depuis un cadre relativement privé et clos (en particulier, les *comedias a noticia*) jusqu'à celui de célébrations de nature plus publique et politique. Les pratiques théâtrales, autant que les intrigues, n'étant pas uniformes, il était donc nécessaire d'appliquer une catégorisation différente des distinctions qui traversent la production de Torres Naharro pour pénétrer au mieux les contraintes de production et éclairer les potentialités dramatiques du genre.

En définitive, l'hétérogénéité des pratiques du texte dévoile la nature profondément complaisante de ces pièces, au sens où nous avons vu se déployer l'adaptabilité de la forme à des contextes et à des destinataires moins homogènes. Aussi, c'est dans ces écarts que se donne pleinement à voir l'unité d'un théâtre fondé sur la complaisance.

Les conditions mêmes de ces productions, conçues comme le fruit d'une relation entre un dramaturge et un mécène, invitaient déjà à examiner les pièces et leur genèse comme le creuset d'ambitions et de volontés croisées. Si la complaisance est bien cette anticipation du désir de l'autre, cette volonté de lui plaire et de le satisfaire, les œuvres de commande paraissent s'inscrire dans cette perspective. En outre, la reprise d'un modèle dramatique qui fit florès atteste une certaine conformité culturelle et esthétique et, partant, une intention de plaire qu'il convenait d'explorer dans ses différentes manifestations textuelles.

Les pièces de circonstance politique s'inscrivent *a priori* dans un contexte singulier, qui paraît interdire toute forme de dissensus. L'appréhension de l'unicité d'un sous-modèle dramatique restait à identifier, dans la mesure où la complaisance qui s'y fait jour relève davantage d'un discours éminemment encomiastique que d'une récurrence thématique. Dans ces pièces, plaire passe avant tout par l'éloge d'un modèle extra-littéraire ou fictionnel et la vocation des œuvres paraît circonscrite aux conditions dans lesquelles elles émergent.

À l'inverse, le nombre de *comedias a fantasía* conservées témoigne de la fécondité d'un ensemble qui repose sur un réseau intertextuel et thématique. Il s'avérait cependant requis de questionner l'interaction entre l'œuvre et son contexte. S'il est généralement admis que ces pièces furent représentées lors de célébrations nuptiales, il n'était pas inutile de nuancer la relation de dépendance à ce contexte particulier. En outre, il était nécessaire de mettre en évidence les contours d'un divertissement dramatique envisagé indépendamment d'une célébration matrimoniale. Si l'impératif de plaire demeure à l'origine de l'écriture, les modalités de cette communication restaient

à définir. En effet, nous avons mesuré combien l'unité de l'ensemble reposait, en premier lieu, sur une stéréotypie qui invitait à envisager la complaisance par-delà les discours, comme un phénomène culturel plus large.

Finalement, l'attention portée aux *comedias a noticia*, moins que de révéler une correspondance systématique à un contexte référentiel clair, dévoile au contraire, la complexité de l'ancrage festif qui put accueillir la représentation. Sur le plan thématique, ce type de *comedias*, uniquement exploité par Torres Naharro, est marqué par une fécondité et une originalité qui jamais ne parvinrent à délimiter les contours d'un genre. Néanmoins, cet ensemble rend sensible l'hétérogénéité d'une pratique scénique courtesane, fondée sur une recherche de complaisance dramatique.

Ainsi, si la complaisance est détectable à différents niveaux, l'identification des marqueurs textuels d'une pratique scénique courtesane complexe nous a conduit à interroger le statut et les enjeux des pièces et des principes d'écriture qui les gouvernent. Par conséquent, s'il faut saisir le genre dans sa double réalité, scénique et éditoriale, cette diffraction intrinsèque se résorbe dans ce qui nous est apparu comme un impératif de complaisance.

Mauvais genre

La complaisance suppose une conformité qui, dans ce théâtre, doit être observée tout autant sur le plan formel qu'esthétique. La question des implications idéologiques devait cependant être explorée eu égard à la trajectoire et à la fortune éditoriale singulières de ce genre. La complaisance, à première vue, paraissait indiquer que ces pièces excluaient *de facto* toute forme de dissensus. Or, la mise à l'index d'une partie de ce corpus, en 1559, suggère que l'intention subversive ne fut certainement point étrangère à ce genre. Aussi convenait-il de questionner ce qui, au milieu du siècle, devint inacceptable dans ces œuvres. Déjà, dans la *Propalladia*, on ne peut qu'observer la singularité d'une plume qui verse, par endroit, dans des formes variées d'irrévérence ou de hardiesse. Ainsi, c'est bien cette tension entre complaisance et subversion qui demeurait à analyser.

La trajectoire de ce théâtre profane et urbain suggère, à l'origine, une profonde adéquation entre le genre et ses récepteurs. Le délitement progressif de cette coïncidence va de pair avec l'élan d'un théâtre qui tenta de conquérir des espaces nouveaux, au-delà d'une réalité scénique éphémère. Libéré des entraves originelles, celles du spectacle nobiliaire et courtesan, le théâtre imprimé demeure pourtant un lieu dans lequel se dévoile un réseau de contraintes qui accompagne les bouleversements paradigmatiques, notamment portés par la censure.

La saisie de l'objet dramatique par les agents du Saint-Office traduit en effet la complexité du statut de ce théâtre. Avec la mise au ban de ce corpus, le genre semble témoigner en ces années, moins que d'une complaisance intrinsèque, d'une proposition dramatique qui ne répond pas ou

plus aux attentes et aux aspirations d'une partie de ses récepteurs. Ainsi, si le théâtre profane et urbain a d'abord été caractérisé par son adaptabilité à un contexte nobiliaire, le milieu du siècle et le passage à l'imprimé invitent à une réévaluation du statut de ces œuvres qui, désormais, firent mauvais genre. D'un divertissement promu par les élites, le voici ensuite proscrit et mutilé. L'action inquisitoriale à son égard trahit donc son caractère éminemment dangereux et, par conséquent, dévoile une potentialité profondément politique, tant dans son contenu que dans sa possibilité à se diffuser sans entraves.

S'il revint aux censeurs de séparer le bon grain de l'ivraie, leur vigilance se porta principalement sur les irrévérences religieuses et une matière amoureuse désormais jugée inconvenante. Ce traitement coïncide avec le progressif durcissement idéologique et politique caractéristique de cette période. Les conséquences de l'intervention inquisitoriale demeurent difficilement quantifiables, à l'heure d'identifier ses effets sur les esprits et les attentes, mais elle accompagne indéniablement le déclin d'un genre aux abois dès la fin des années 1540. Dans le même temps, si la censure traduit l'aboutissement d'un processus d'intolérance, l'étude de ses champs d'action a laissé entrevoir, en creux, une forme de permissivité propre au contexte de production et de réception immédiat des pièces.

Le sort réservé au théâtre démontre, une fois de plus, la porosité du genre étudié et des enjeux qu'il mobilise. En effet, si le théâtre profane et urbain suscita une attention et un traitement comparables à des œuvres telles que le *Lazarillo de Tormes*, il ne doit donc plus seulement être envisagé comme un genre uniquement orienté vers le divertissement, mais bien davantage en vertu de son caractère et de ses potentialités politiques. La matière censurée relève bien de ce domaine, au sens où on prêta aux œuvres une puissance d'action et d'influence extra-fictionnelle qu'il était nécessaire d'endiguer, parfois même plusieurs décennies après leur mise en circulation. Dans ce cadre, afin de saisir la tension évoquée entre conformité et subversion, l'inconvenance de la matière dramatique représentée nous est ainsi apparue, moins comme une potentialité, perceptible depuis une appréhension conditionnée par un resserrement idéologique, que comme une réalité présente et identifiable dès son origine. Ainsi, la complaisance et la conformité idéologique qu'elle implique nous ont conduit à explorer plus avant les contours de la réception originale. Les contraintes qui pesèrent sur la genèse du genre purent ne pas être défavorables, voire se révéler propices, à une expression irrévérencieuse ou subversive à définir. Par conséquent, dans ce théâtre, la complaisance ne s'oppose pas au dissensus. Cette perception devait donc inviter à penser les modalités de la communication dramatique instaurée.

Les genres de la complaisance

Pour envisager l'unité de ce genre, depuis la complaisance qui caractérise son écriture, la mise au jour d'une typologie de ses manifestations, en lien avec le contexte de production et les enjeux de pouvoir qui y sont adossés, s'est avérée nécessaire.

Un premier temps a été consacré à l'étude des œuvres de circonstance politique. Trois œuvres répondent à cette catégorie, la *Farsa Turquesana*, la *Comedia Trofea* et la *Comedia Jacinta*. Leur examen a démontré une dramaturgie vouée à encenser, de façon directe ou indirecte, des figures et des institutions politiques de premier ordre : la Papauté et Charles Quint dans la première, la royauté portugaise, dans la seconde, et une éminente personnalité publique dont l'identité demeure incertaine, dans la dernière. Cette modalité dramatique a dévoilé toute la plasticité qui la caractérise. En effet, s'il est difficile de dessiner à partir de cet échantillon les contours d'un modèle thématique uniforme, c'est bien du côté de son adaptabilité et de l'éventail de ses variations qu'il faut chercher une unité générique. Le théâtre profane et urbain s'y affirme comme un espace d'expérimentations théâtrales qui exhibe son intention complaisante, d'abord, dans sa singulière adaptation à la circonstance qui l'accueille. En son sein, la tâche du dramaturge ne laisse en aucun cas place au mystère, pour qui assiste à la représentation. De fait, l'œuvre s'inscrit dans une stratégie de confirmation ou de réaffirmation d'un postulat idéologique, dont l'empreinte demeure manifeste.

Cette dramaturgie encomiastique passe tout autant par la polyphonie des personnages, dont le rôle est de mettre en valeur une figure, que par l'économie de la matière théâtrale. Si l'œuvre se compose d'éléments hétéroclites, jusqu'à devenir un genre sans forme, le recours à des constructions antagoniques, propres à porter un discours axiologique clairement identifiable, révèle les ressorts d'un genre tout entier dévolu à la complaisance. En cela, la labilité formelle et la mobilisation d'éléments dramatiques variés s'opposent de toute évidence à la rigidité des discours portés par ces œuvres. En effet, c'est la représentation d'un monde particulièrement policé qui nous est donnée à voir, excluant de fait toute possibilité de dissensus. Les éléments comiques, en outre, voient leur importance réduite de façon singulière ou leur nature altérée, dans une uniformisation idéologique qui trahit, dans ces conditions, l'agentivité d'un cadre hétéronome. Ainsi, dans ce théâtre, plaire signifie avant tout complaire.

Si le théâtre de circonstance politique livre une manifestation singulière de la complaisance, force est de constater qu'elle peut prendre des formes radicalement distinctes, en particulier dans ce que nous avons identifié comme les drames célestinesques. Il s'agissait moins d'analyser ces pièces à la lumière des apports théoriques et pragmatiques qui fondent l'ensemble *a fantasía*, à la recherche de correspondances entre le modèle et son actualisation, que de confirmer une unité certes pressentie,

mais dont les contours requéraient d'être redéfinis par la mise en évidence d'une poétique singulière. La veine célestinesque qui s'offrait à nous témoigne bien d'une unité qui déborde la catégorisation proposée par Torres Naharro.

Il convenait de considérer, à travers ces compositions, l'expression du phénomène de complaisance à l'œuvre au-delà du rapport de causalité induit par la circonstance. En effet, si le contexte de représentation des pièces politiques justifie, encourage ou suppose *ipso facto* une écriture asservie, dans le cas d'œuvres fondées sur des intrigues amoureuses, la situation est nécessairement différente. Cette approche d'une complaisance déliée de son contexte est motivée par l'impératif de dépasser les ancrages contextuels traditionnellement admis, à savoir les célébrations nuptiales. Sans pour autant nier cette circonstance, il s'agissait de pénétrer une poétique célestinesque qui laisse percevoir une unité singulière.

Par l'examen des œuvres réunies, nous avons vu se dessiner une forme canonique dont certains aspects récurrents conduisent à postuler que le modèle investi constitua une modalité poétique à la fois féconde, plaisante et encouragée. Pour percevoir l'unité de cet ensemble, nous avons cherché à identifier les échos thématiques et esthétiques qui résonnent dans ces pièces, les mêlent, voire les confondent, dans un même rapport intertextuel. À partir d'un hypotexte commun, la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, réactualisé par le geste de Torres Naharro, nous avons poursuivi, depuis la *Comedia Himenea* jusqu'à ses avatars les plus tardifs, non seulement la redondance des épisodes, des personnages et des fonctions dramatiques, mais aussi les reprises stylistiques et rhétoriques.

Par conséquent, la formation d'une veine célestinesque représentable repose avant tout sur un procédé imitatif, qui doit être entendu comme l'expression d'une forme de complaisance. À première vue, elle se manifeste moins dans le discours que dans l'esthétique et sa portée paraît donc moins politique que poétique. En effet, nous avons vu que les pièces de circonstance sont destinées à produire une représentation encomiastique par le biais des discours, poursuivant par là une performativité d'ordre ou d'ambition politique. À l'inverse, la stéréotypie des œuvres célestinesques s'inscrit davantage dans une stratégie de séduction, répondant alors à une certaine uniformisation des goûts. Ainsi, c'est dans un champ culturel, plus que politique, qu'opère cette complaisance. Néanmoins, dans ces deux modèles, un même principe, où complaire n'est pas surprendre, mais conforter, idéologiquement et esthétiquement, est à l'œuvre. Ainsi, à travers ces textes dramatiques, nous avons pu approcher les contours du divertissement comme résultat d'un mécénat à la fois théâtral et littéraire. La production dramatique témoigne, par conséquent, d'une uniformisation poétique, où la confrontation à l'inconnu vaut moins que le plaisir du familier. Cependant, les modalités de la complaisance sont finalement révélées dans une tension entre ce qui pouvait apparaître comme une contrainte imitative et la proposition d'une série de variations. La poétique

de l'écart, ainsi mise en lumière, a surgi à l'heure de nous saisir de ce genre, comme le principe fondateur d'une écriture entre invention et recreation. Espaces d'expérimentations, les pièces célestines renouvellent donc continuellement un genre qui relève, dans les couches qui le composent, du palimpseste, mais dont les éléments les plus novateurs demeurent relégués à la marge. En définitive, au-delà de la question de la stéréotypie, cette poétique de l'écart, au cœur d'une entreprise complaisante, s'exprime dans une réactualisation, non seulement du principe de tension dramatique, mais encore des enjeux mêmes de l'originalité et de l'auctorialité. En somme, ces œuvres permettent d'approcher le théâtre profane et urbain, par l'exploration d'une écriture de la complaisance protéiforme, dévoilant une poétique mouvante, qui glisse de l'écart vers le débordement.

Le débordement, en effet, apparaît comme un des principes unificateurs de ce théâtre, un vecteur paradoxal de cohérence. Si nous avons pu déterminer deux sous-ensembles qui nourrissent cette production dramatique, force fut de constater qu'ils ne parvenaient pas à embrasser l'intégralité des pièces réunies. De fait, ces catégories invitaient à être interrogées au prisme de la distinction établie par Torres Naharro. De surcroît, une série d'inclassables, les *comedias Soldadesca*, *Tinellaria*, *Pródiga* et la *Farsa Salamantina*, échappait également aux catégories mises au jour. Il s'avérait nécessaire, à ce stade, de réévaluer la poétique de ce genre en regard avec la distinction originelle que fonde le *Prohemio*. Si les catégories de *comedias a noticia* et *a fantasía* ont connu une grande fortune critique, notre approche a privilégié l'identification d'autres lignes de force pour nous saisir du théâtre profane et urbain. Néanmoins, au-delà d'une écriture qui demande à être appréhendée depuis la complaisance qu'elle manifeste, Torres Naharro n'avait-il pas déjà proposé des pistes herméneutiques fécondes ? Face à l'ensemble hétéroclite que configurent les *comedias a noticia*, il fallait confronter la pertinence de cette catégorie et du socle théorique qui l'accompagne, à l'analyse des *comedias Soldadesca* et *Tinellaria*.

Si ces pièces sont envisagées depuis un singulier réalisme, coloré par l'expérience personnelle supposée de l'auteur, l'effet de réel qui se dégage de la lecture repose sur une série d'éléments qui ne sauraient être l'apanage du sous-ensemble *a noticia*. La vraisemblance, la propriété et la référentialité, en somme, ces éléments constitutifs du *decoro*, fondamental à la définition du genre que nous livre le dramaturge, représentent véritablement une caractéristique majeure du modèle dramatique profane et urbain. Mais au-delà de leur réalisme, il nous a semblé plus pertinent d'étudier ces œuvres depuis un contenu fictionnel proprement poétique et déréférentialisé. Personnages et diégèse s'articulent, en effet, dans un brouillage référentiel, moins propre à se faire miroir d'une société et d'un temps qu'à offrir un regard personnel sur ceux-ci, dans une

représentation dont l'enjeu est ailleurs. Dans ces œuvres, nous observons une construction dramatique au service d'une satire qui, dans un contexte de représentation de cour, nécessite un recours permissif à la fiction et à la distance. L'enjeu satirique est au cœur de cet ensemble ; il le traverse jusqu'à le définir. Il repose sur une peinture des vices, plus proprement universels, que véritablement associés à une référence identifiable, comme il se doit. Cela dit, la primauté accordée à la fiction abat la distinction générique naharresque. Cependant, nous avons pu mesurer l'autonomie formelle d'un sous-ensemble *a noticia*.

Si ce théâtre offre une image dégradée du monde, un défilé de contre-modèles qui, plus que la réprobation, suscitent le rire, comment concevoir l'expression d'un discours complaisant ? Dans ces pièces, la complaisance n'est, en effet, ni encomiastique ni esthétique, mais s'exprime dans une forme de détour, par le biais d'une contre-analogie qui, en mettant en scène des comportements répréhensibles, invite le spectateur à investir l'immoral pour mieux rétablir la norme. Le rire, en cela, agit comme outil de régulation. Ainsi, dans la communication qu'il instaure avec le spectateur, ce théâtre, bien qu'il défende une référentialité de façade, rompt néanmoins avec toute entreprise d'identification. Ce n'est alors que par l'écart, entre la projection du spectateur et l'action dramatique, que se réalise une entreprise destinée à conforter le récepteur dans son statut. Dans ce théâtre, enfin, s'affirme une performativité qui appelle l'activité d'un récepteur voué à combler les blancs du texte, pour rétablir une forme d'harmonie.

Ainsi, l'étude du *Probemio* et de l'ensemble *a noticia* a montré l'échec de la tentative de circonscrire le théâtre profane urbain à deux modalités génériques. Ce genre se caractérise, dès son origine, par un débordement intrinsèque que l'art poétique qui ouvre la *Propalladia* ne parvint à contenir. Les pièces de ce recueil sont donc caractérisées par un dynamisme et une plasticité qui mettent en lumière la modernité d'un genre, propice aux évolutions et aux apports divers, comme en témoignent son hybridité et sa longévité. Cette porosité apparaît à l'évidence dans deux pièces, dont nous avons relevé le statut singulier à l'intérieur du corpus réuni. La *Farsa Salamantina* et la *Comedia Pródiga*, éditées à la fin de la période étudiée, se situent, à cet égard, aux confins du genre. S'il put sembler légitime de les exclure de notre étude, leur inclusion révèle les enjeux de notre démarche : une appréhension du genre dégagée de la recherche d'un systématisme, dont on mesure ici l'anachronisme et qui n'envisagerait le phénomène théâtral que de manière close et inerte.

En effet, par les personnages et le cadre diégétique qu'elles mobilisent, ces œuvres établissent une synthèse originale entre *comedias a noticia* et *a fantasía*, qui, loin de l'uniformisation qui peut être observée dans ces dernières, exprime un débordement systématique, marque d'une tentative de renouvellement générique. Nonobstant, l'*inventio* demeure empreinte d'une *imitatio* propre au

théâtre profane et urbain, mais qui, dans ce cas, explore des territoires littéraires et dramatiques nouveaux. Aussi, le recours à la matière picaresque ou à la thématique religieuse, peut-être moins que de dénaturer le genre, témoigne-t-il d'autant plus de la profonde perméabilité qui le caractérise. Sans doute fallait-il voir dans cette expansion dramatique une actualisation de la complaisance et de ses modalités. En outre, au-delà du singulier syncrétisme qui s'y donne à lire, la satire ou l'exemplarité à prétention morale de ces pièces s'y révèlent tout particulièrement affirmées.

(In)convenances du discours comique

Parvenu à ce stade, il restait à parcourir les implications plus proprement politiques de la complaisance scripturaire que nous avons identifiée. En effet, la matérialité duelle d'un théâtre doublement adressé invitait à questionner les enjeux dont il est porteur vis-à-vis de ses récepteurs. Entre rire et satire, morale et exemplarité, ces éléments constitutifs du genre, nous l'avons vu, devaient être replacés sur un spectre idéologique où s'opposent conservatisme et subversion. Ce faisant, il s'agissait encore de chercher à mieux cerner le statut singulier et complexe de l'expérience dramatique proposée. Souvent ramené à un simple divertissement, ce genre impose pourtant de définir et de caractériser les modalités du plaisir qu'il tend à procurer. Le rire et sa fonctionnalité, en cela, exigent également d'être reconsidérés à la lumière d'une ambivalence intrinsèque, entre inoffensivité et châtement, nous avons interrogé la thématique amoureuse qui investit majoritairement les intrigues de ce genre. Si les pièces thématisent d'abord une matière qui relève de l'intime et de l'affect, il pouvait sembler paradoxal de les considérer au prisme du politique. Néanmoins, le traitement opéré s'inscrit dans les affaires de la cité et revêt une dimension publique et axiologique, en ce que l'amour dévoile, nous l'avons montré, des enjeux de pouvoir et d'autorité. Ces œuvres, certes, témoignent d'un réseau de contraintes qui implique un phénomène de complaisance situé au niveau de leur genèse. Pourtant, sont-elles réductibles à ce conformisme ? La fiction dramatique et les représentations qu'elle donne à voir ne répondent-elles pas également à une ambition plus large, qui engage une réflexion heuristique et éthique tout à la fois ?

La dramaturgie des *comedias a fantasía* se présente avant tout sous la forme d'un brouillage mimétique, marqué par une vraisemblance singulière. La conception de la *mimesis* est caractérisée par l'écart eu égard à la référence, mais ses modalités n'empêchent pas, à première vue, un processus analogique de projection. Cela étant, nous nous sommes attaché, dans la dernière partie, à mettre au jour le système de communication qu'instaure le genre dans la possibilité qu'il offre ou qu'il interdit à l'inverse, au spectateur, de se projeter dans l'intrigue et de s'identifier aux personnages. Ainsi, c'est aussi la question de l'exemplarité des drames qu'il fallait aborder, et, partant, de sa performativité et de sa potentialité cathartique. Dès lors, la portée morale, intimement liée au

politique et au religieux, devait donc être considérée en regard, notamment, de la complaisance et des écarts inhérents à un genre qui, dans sa constitution, prend radicalement ses distances vis-à-vis de son socle hypotextuel.

Pour nous saisir du discours axiologique, il convenait d'évaluer l'efficacité morale et le sens de l'empreinte générique de la *comedia* et de son indispensable dénouement heureux. Le mariage s'y fait synonyme de final attendu, substituant alors au châtement funeste des protagonistes, tel qu'on l'observe dans la *Célestine*, une résolution de l'entreprise amoureuse opportune sur le plan politique. Cette dernière se trouve ainsi consacrée par la célébration d'une union dont les vertus salutaires sont instituées. Contrairement à une issue funeste qui voit les personnages et leurs destins condamnés, ces œuvres donnent à voir une résolution qui s'ancre dans une forme d'immanence, par le biais du mariage. Inscrit dans un *hic et nunc* et dans les affaires et les institutions de la cité, l'indispensable retour à l'ordre, aussi précaire soit-il, est donc éminemment politique et pragmatique.

Pendant, étant donné les errements moraux des personnages, le dénouement s'offre, en apparence, davantage comme un élément d'égalisation et d'harmonisation qui annule, parfois non sans artificialité, toute confrontation. Une forme d'unanimité, qui ne laisse de surprendre, s'impose alors de fait. Dans certaines pièces, face aux entraves à l'entreprise amoureuse, le mariage se révèle un bien honnête dénouement. Dans d'autres, à l'inverse, il demeure une prime accordée à des amants pourtant dénués de mérite.

Aussi, ce dénouement invitait-il à une évaluation de ses potentialités morales et de sa véritable capacité à assurer le salut des personnages. Une solution positive paraissait dans ce cas indiquer une forme d'annulation de ce qui, dans la *Célestine*, notamment, avait mérité que les protagonistes perdissent la vie. Or, ces pièces étaient-elles exemptes de tout discours axiologique ? Ce final égalisateur, qui semblait presque tout pardonner et tout annuler, pouvait laisser accroire que l'élite incarnée par les personnages devait désormais être affranchie de tout jugement. Pourtant, n'y avait-il pas, ailleurs que dans le dénouement, une édification dramatique à même, en puissance ou en acte, d'évaluer la valeur morale des protagonistes ? C'est là le rôle que remplissent selon nous la complexe construction comique et le rire qu'elle suscite, entre plaisir et sanction. Par lui, c'est aussi un mode de projection du spectateur-lecteur qui se fait jour et qu'il convenait de scruter plus avant, à la lumière d'un échantillon dramatique plus large.

Vers un *delectare* fondé sur le rire : condamner et confirmer

Finalement, l'exploration de ce rire sanction nous a conduit à réévaluer la construction du régime des personnages en interrogeant la configuration du couple. Si cette paire est rarement considérée

comme destinée à susciter le rire du spectateur – les amours des nobles gens, en cela, sont traditionnellement perçues depuis leur rapport à l'émotion et au sublime –, il s'agissait ainsi de questionner le pacte tacite entre l'œuvre et le récepteur autour du rire.

Si, au théâtre, le rire, comme activité sociale, est nécessairement conditionné par son contexte, alors un examen diachronique et contrastif, fondé sur l'étude monographique des pièces, s'imposait. De surcroît, à l'heure de pénétrer le statut profondément ambigu d'un rire complexe et mouvant, il invitait à être compris à partir de la singularité de ses manifestations. De Torres Naharro et ses premiers épigones aux derniers praticiens du théâtre profane et urbain, la fonction et le rôle du comique ne peuvent *a priori* être envisagés comme un tout homogène, mais invitent à poser les jalons de leur évolution. En cela, la saisie des intrigues et de ceux qui les portent nous a conduit à mettre en lumière l'artificialité constitutive de la poétique des amants. Elle s'observe, en effet, à différents niveaux et son action se manifeste dans une forme de contagion, qui irradie de l'économie de la diégèse à la rhétorique du discours. Tantôt associée à une feinte exemplarité, tantôt trahissant une démesure qu'il convient de contenir, l'artificialité est d'abord littéraire et intertextuelle, reposant sur des résonances avec les *topoi* de la littérature courtoise. L'affectation qui se laisse entrevoir dans les discours et les actions finit par ravalier les protagonistes à de simples figures, privées de toute épaisseur et dont la seule profondeur est celle du rire qu'elles suscitent. De fait, dès lors qu'ils se caractérisent par une discordance entre leur inclination naturelle et la comédie à laquelle ils se livrent, l'artifice prend les traits d'une hypocrisie qui prête à rire, tant elle se donne dans l'*hybris*. Nonobstant, nous avons montré que certaines pièces les plus tardives tendaient à focaliser le rire vers des actants secondaires et de basse extraction. Ceux-ci revêtent déjà des atours comiques, mais le rire qu'ils provoquent, moins qu'exclusivement orienté contre leurs seules paroles et actions, contamine régulièrement leurs maîtres, par transitivité. Que ce soit par une action contrastive ou mimétique vis-à-vis de celle des amants, faire parler les valets, c'est, avant tout, dire les maîtres. Pénétrer leur univers, langagier ou diégétique, implique de se confronter à une dégradation du monde des protagonistes, redoublée par la multitude de discours critiques qu'ils profèrent. Il y a véritablement, chez eux, une liberté de ton qui révèle ou suppose une autorisation de ce discours, voire de renversement des rapports d'autorité, qui implique le dévoilement même des maîtres.

Est-ce à dire, alors, que les pièces les plus tardives s'engageraient moins que les premières dans une forme de régulation des conduites ? L'analyse du corpus invite à une réponse nuancée. Au demeurant, quelle que soit l'efficacité de ce rire qui, certes, condamne, il est évident que les représentants de la noblesse restent relativement saufs. En effet, les excès et les vices, affectation, hypocrisie, irrévérence et déshonneur, constituent bien plus les cibles de la construction satirique que le statut social privilégié de ceux qui s'y abandonnent. En outre, l'examen des figures parentales

s'est avéré concordant. Ces personnages sont continuellement marqués par la lacune, le déficit et la négligence. La construction dramatique s'emploie systématiquement à débouter leurs décisions dès lors qu'elles s'écartent d'un juste exercice de l'autorité. Le désaveu auquel ils se confrontent doit donc être scruté à la lumière d'un dénouement qui consacre une forme d'harmonie et où l'honneur demeure sauf. Aussi, la subversion des figures d'autorité ne dément-elle pas le conservatisme latent qui s'exprime dans cette forme dramatique. Parmi les autres avatars de l'autorité, les religieux connaissent un double traitement, qui laisse entrevoir une évolution idéologique. Ainsi, dans les pièces les plus anciennes, ils constituent une cible privilégiée du rire et subissent un traitement grotesque qui les prive de toute autorité véritable, topique des satires dont ils font l'objet. En revanche, plus tard, leur présence s'émancipe du ridicule pour incarner une fonction morale des plus convenues. Désormais garant d'une orthodoxie religieuse ou promoteur d'une édification spirituelle, le personnage pourrait indiquer une tentative de faire rentrer le genre dans le rang. Mais là où le religieux semble, au théâtre, trouver une orientation finalement positive, l'autorité civile, représentée par l'*alguacil*, demeure marquée par la corruption et le dévoiement. En dernier lieu, il convient de relever que cette représentation d'une noblesse et d'une élite en partie dévoyées s'effectue dans une forme de brouillage de l'identité et des caractéristiques qui sont traditionnellement associées à leurs membres. Ainsi, ce régime des personnages pourrait être observé non seulement d'un point de vue moral, mais également depuis les profondes mutations qui travaillent la société espagnole du premier XVI^e siècle. Toutefois, l'empreinte du rire qui sanctionne là où le texte se tait implique une rupture de la projection et de l'identification.

S'il y avait tout lieu d'imaginer que l'élite mise en scène était vouée à incarner un centre d'attraction du phénomène d'identification – c'est d'ailleurs le principe d'un art de cour complaisant où l'œuvre permet de placer et conforter le récepteur dans un statut privilégié – en définitive, la complaisance n'est pas à chercher dans le reflet factice d'une société. Si elle ne se trouve pas directement dans le dire du texte, sans doute devait-elle être poursuivie dans l'obliquité de son faire.

Dès lors, du dénouement fallait-il revenir à l'*introito*, et rechercher la complaisance, non dans la projection ou dans un rapport directement mimétique à l'élite représentée, mais dans les biais, les détours et les renversements qui sont au cœur d'une rhétorique de l'indirection. En effet, les éléments constitutifs de l'*introito* se manifestent dans un envers présent à plusieurs niveaux. L'inversion et la perversion des codes font du berger et de son discours des objets de déplaisance, qui échappent à toute tentative de complaire. Le locuteur de l'*introito* est un adversaire fictionnel qui, par le biais de la complicité ainsi provoquée au sein des récepteurs, identifie un corps, réuni autour d'un même rire. Pareille réponse face à l'antagonisme du personnage et la prétendue hardiesse de son propos, conforte en réalité l'élite dans son statut. En cela s'affirment toute la

pragmatique et le politique de l'*introito*, miroir de tout un théâtre qui, sous couvert d'une forme de violent dissensus, suscite une réaction unanime et éminemment conservatrice. Le conservatisme ne se montre alors pas dans son caractère clos et rigide, ni même dans la formulation consensuelle d'un discours encomiastique mais, à l'inverse, dans le décalage et le rire. Le public, en somme n'est pas encouragé à se retrouver dans l'autre, dans l'identification au personnage, mais, dans un mouvement inverse, à dépasser le cadre fictionnel pour profiter pleinement de cette expérience dramatique et politique, fondée sur la complaisance.

Déplaire pour mieux complaire, voilà finalement, la déclinaison suprême d'une poétique du théâtre profane et urbain.

Conclusión

Al acabar este estudio, hemos intentado acercarnos al teatro profano y urbano representable del primer siglo XVI conciliando dos movimientos aparentemente contradictorios: la identificación de un género, cuyo objetivo era proponer una definición unificadora, y la consideración de las singularidades de cada una de las obras reunidas.

Génesis del género

Al recurrir a la noción de género, en detrimento de otras categorías que, tradicionalmente, dividen las historias teatrales en escuelas dramáticas, generaciones o fórmulas, hemos querido proponer una aproximación dinámica y abierta a este conjunto, para cuestionar la labilidad y la plasticidad que emergen de las obras de nuestro corpus. Hemos intentado analizar este género, ante todo, a través del prisma de la vitalidad que se manifiesta a diferentes escalas. En primer lugar, ha sido necesario un enfoque diacrónico para examinar este corpus a la luz de los cambios formales y socioculturales inherentes a su contexto.

El punto de partida de nuestro estudio ha sido necesariamente la obra fundadora de Bartolomé de Torres Naharro. En efecto, la *Propalladia* supuso una clara ruptura con el naciente repertorio teatral en lengua castellana y abrió el camino a la exploración del potencial dramático del ámbito profano y urbano. El resultado fue el nacimiento de un nuevo género que pronto hubo de desempeñar un papel decisivo en la génesis del primer teatro español. Dentro del *Prohemio*, el cuidado puesto en explicar, teorizar y justificar este teatro singular subraya la ambición que se observa en la recopilación del dramaturgo extremeño de proponer un modelo. Se suele señalar este texto por su precocidad y la claridad con la que su autor expresa los preceptos de una comedia reformada. En este primer arte de hacer comedia se exponen con claridad una serie de criterios externos e internos que contribuyen a formar un punto de referencia estable sobre el que se asienta

el teatro profano y urbano representable. Pero, más allá de esta aclaración teórica, el *Prohemio* y la poética que desarrolla, se presenta como un arte poético difuso. Más allá de los preceptos dramáticos, el texto mezcla estética y ética para contribuir al placer de un lector invitado a buscar en la obra una elevación espiritual.

Torres Naharro preconiza una escritura versificada condicionada por las necesidades de la una representación escénica organizada en cinco jornadas, precedidas de un introito destinado a abrir la representación. Además, los epígonos de Torres Naharro recordaron también la importancia del principio fundamental del decoro defendido en este texto.

Sin embargo, la tensión entre el *Prohemio* y las obras que componen la recopilación refleja la plasticidad de una comedia basada en una variedad de fuentes, tanto teóricas como prácticas. En consecuencia, la obra de Torres Naharro revela ya un género lábil y poroso, pero cuyo preámbulo teórico no nos pareció del todo capaz de abarcar su singularidad. Desde el principio, pudimos intuir las carencias y los silencios de este texto, y nos enfrentamos a la necesidad de considerarlo no como un documento verdaderamente prescriptivo sino más bien como un testimonio, *en creux*, de la práctica dramática. Así pues, hemos tratado de cuestionar la pertinencia y la validez del *Proemio*, no solo con respecto a las comedias de Torres Naharro, sino también a las obras teatrales de los epígonos de este maestro. De este modo, el estudio de las variaciones y desviaciones formales ha mostrado la fecundidad del modelo original, actualizado en numerosas ocasiones. No obstante, si bien este modelo dramático echa las bases de un género a la vez plástico y poroso, la unidad del teatro profano y urbano debía ser investigada mediante otros criterios, más allá de la mera forma.

Más allá de las consideraciones estrictamente formales, hemos intentado integrar las obras en unas prácticas escriturales y dramáticas específicas. Al fijarnos no sólo en los elementos paratextuales, en las manifestaciones de la voz auctorial y en las limitaciones de su producción, hemos querido examinar las modalidades de una forma de escritura que consideramos en su doble vocación, en la medida en que estaba a la vez destinada a ser representada y difundida a través de la imprenta. Independientemente de los testimonios conservados, era necesario defender la representabilidad de estas obras o postular su representación real, gracias a los estudios sobre las prácticas escénicas, para acercarnos a los principios de escritura de este género.

Praxis del género

El teatro profano y urbano es, ante todo, un género cortesano, producido y destinado a ser representado dentro de las cortes. Aunque el corpus revela una predilección por los temas amorosos, el género también muestra una gran maleabilidad temática, capaz de responder a

ceremonias de carácter político o privado, en particular en el caso de las bodas. Estas prácticas del género también dan fe de la variedad de contextos de representación, desde escenarios relativamente privados y cerrados (en particular, las comedias a noticia) hasta celebraciones de carácter más público y político. Las prácticas teatrales, al igual que los argumentos, no son uniformes, por lo que ha sido necesario aplicar una categorización diferente a las distinciones que atraviesan la producción de Torres Naharro para penetrar mejor en los condicionantes de la producción y arrojar luz sobre el potencial dramático del género.

En definitiva, la heterogeneidad de las prácticas del texto revela la naturaleza profundamente complaciente de estas obras, en el sentido de que hemos visto la adaptabilidad de la forma a contextos y públicos menos homogéneos. Es en estos desvíos donde se revela plenamente la unidad de un teatro fundado en la complacencia. Las condiciones mismas de estas producciones, concebidas como fruto de una relación entre un dramaturgo y un mecenas, ya invitaban a examinar las obras y su génesis como el crisol de ambiciones y voluntades cruzadas. Si la complacencia consiste en esta anticipación del deseo del otro, en esta voluntad de complacerle y satisfacerle, las obras de encargo parecen inscribirse en esta perspectiva. Además, la recuperación de un modelo dramático de éxito atestigua cierta conformidad cultural y estética y, en consecuencia, una intención de agradar que conviene explorar en sus diversas manifestaciones textuales.

Las obras de teatro político se inscriben *a priori* en un contexto singular que parece excluir cualquier forma de disidencia. Pues, si la complacencia que emerge en estas obras tiene más que ver con un discurso eminentemente encomioso que con la recurrencia temática, era necesario identificar la singularidad de un submodelo dramático. En estas obras, complacer es ante todo alabar un modelo extraliterario o ficticio. La vocación de las obras parece circunscrita por las condiciones en las que surgen.

Por lo contrario, el número de comedias a fantasía que se han conservado atestigua la fecundidad de una obra basada en una red intertextual y temática. Sin embargo, era necesario examinar la interacción entre la obra y su contexto. Aunque generalmente se acepta que estas piezas se estrenaban en celebraciones nupciales, era necesario matizar la relación de dependencia de este contexto particular. Además, era preciso destacar los contornos de un entretenimiento dramático visto independientemente de una celebración matrimonial. Si bien el imperativo de agradar sigue estando en el origen de la escritura, quedaban por definir las modalidades de esta comunicación. De hecho, hemos medido hasta qué punto la unidad del conjunto descansaba, en primer lugar, en un estereotipo que invitaba a considerar la complacencia más allá del discurso, como un fenómeno cultural más amplio.

Por último, la atención prestada a las comedias a noticia, más que revelar una correspondencia sistemática con un contexto referencial claro, revela, por el contrario, la complejidad del anclaje festivo que supo acoger la representación. Temáticamente, este tipo de comedia, utilizado únicamente por Torres Naharro, está marcado por una fertilidad y una originalidad que nunca llegaron a definir los contornos de un género. No obstante, el conjunto revela la heterogeneidad de la práctica escénica cortesana, basada en la búsqueda de la complacencia dramática.

Así, si bien la complacencia es detectable a varios niveles, la identificación de los marcadores textuales de una práctica escénica cortesana compleja nos ha llevado a cuestionar el estatuto y lo que está en juego en las obras y los principios de escritura que las rigen. En consecuencia, si queremos aprehender el género en su doble realidad, escénica y editorial, esta difracción intrínseca se resuelve en lo que nos ha parecido un imperativo de complacencia.

Mauvais genre

La complacencia presupone una conformidad que, en este teatro, debe observarse tanto al nivel formal como estético. Sin embargo, había que explorar la cuestión de las implicaciones ideológicas, teniendo en cuenta la singular trayectoria del género y de su fortuna editorial. A primera vista, la complacencia parecería indicar que estas piezas excluían *de facto* cualquier forma de disidencia. Sin embargo, la inscripción de parte de este corpus en el Índice inquisitorial de 1559 sugiere que la intención subversiva no era ciertamente ajena a este género. Convenía, pues, interrogar lo que, a mediados de siglo, se había vuelto inaceptable en estas obras. En la *Propalladia*, no podemos sino observar la singularidad de una pluma que, en algunos lugares, que se dirige hacia diversas formas de irreverencia o de audacia. Esta tensión entre complacencia y subversión quedaba por analizar.

La trayectoria de este teatro profano y urbano sugiere, a su origen, una profunda coincidencia entre el género y sus receptores. La progresiva ruptura de esta concordancia acompaña el intento de este teatro de conquistar nuevos espacios, más allá de una realidad escénica efímera. Liberado de los límites originales del espectáculo nobiliario y cortesano, el teatro impreso siguió siendo, no obstante, un lugar en el que se revelaba una red de limitaciones que acompañan los trastornos paradigmáticos, en particular provocados por la censura.

El interés de los agentes del Santo Oficio por el objeto dramático refleja bien la complejidad de este teatro. Con la prohibición de este corpus, el género parece revelar, en estos años, menos que una complacencia intrínseca, una propuesta dramática que no responde o que ha dejado de responder a las expectativas y a las aspiraciones de una parte de su público. Así, mientras que el teatro profano y urbano se caracterizó inicialmente por su adaptabilidad a un contexto noble, la

mitad del siglo y el camino hacia la imprenta provocaron una reevaluación del estatuto de estas obras, que se habían convertido en un género que había que condenar. De una forma de entretenimiento promovida por la élite, este teatro pasó a ser prohibido y mutilado. La actividad inquisitorial emprendida contra él delata su naturaleza eminentemente peligrosa y, en consecuencia, revela un potencial profundamente político, tanto por su contenido como por su capacidad para difundirse sin trabas.

La vigilancia de los censores se centró principalmente en la irreverencia religiosa y el material amoroso que, a partir de entonces, se consideraba indecorosa. Este tratamiento coincidió con el progresivo endurecimiento ideológico y político característico de la época. Las consecuencias de la intervención inquisitorial siguen siendo difíciles de cuantificar cuando se trata de identificar sus efectos sobre las mentes y las expectativas, pero es innegable que acompañó el declive de un género iniciado a finales de la década de 1540. Al mismo tiempo, mientras que la censura representa la culminación de un proceso de intolerancia, el estudio de sus campos de acción ha revelado una forma de permisividad específica del contexto de producción y recepción inmediata de las obras.

El destino del teatro demuestra una vez más el carácter poroso del género estudiado y de las cuestiones que plantea. Si el teatro profano y urbano recibió una atención y un tratamiento comparables a los de obras como el *Lazarillo de Tormes*, entonces ya no debería considerarse únicamente como un género de entretenimiento, sino más bien en virtud de su carácter y de su potencial políticos. El material censurado entra efectivamente en esta categoría, en el sentido de que se consideraba que las obras tenían un poder de acción y una influencia extra-ficcional que era necesario frenar, a veces incluso décadas después de su puesta en circulación.

En este contexto, para entender la tensión entre conformidad y subversión, la impropiedad del material dramático representado se nos aparecía menos como una potencialidad, perceptible a partir de una aprehensión condicionada por un estrechamiento ideológico, que como una realidad presente e identificable desde el principio. La complacencia y el conformismo ideológico que ello implica nos llevaron a profundizar en los contornos de la recepción original. Las limitaciones que pesaron sobre la génesis del género pueden no haber sido desfavorables, o incluso haberse revelado como una amenaza.

Por consiguiente, en este teatro, la complacencia no se opone al disenso. Por tanto, esta percepción debe incitarnos a reflexionar sobre los métodos de comunicación dramática establecidos.

Los géneros de la complacencia

Para considerar la unidad de este género, a partir de la complacencia que caracteriza su escritura, ha resultado necesaria una tipología de sus manifestaciones, vinculada al contexto de producción y a las apuestas de poder implicadas.

La primera etapa del estudio se dedicó a las obras de circunstancia política. Tres obras entran en esta categoría: la *Farsa Turquesana*, la *Comedia Trofea* y la *Comedia Jacinta*. Su examen reveló una dramaturgia dedicada a alabar, directa o indirectamente, a personajes e instituciones políticas de primer orden: el Papado y Carlos V en la primera, la realeza portuguesa en la segunda, y un destacado personaje público cuya identidad permanece incierta en la última. Esta modalidad dramática ha revelado toda la plasticidad que la caracteriza. En efecto, aunque sea difícil trazar los contornos de un modelo temático uniforme a partir de esta muestra, es en su adaptabilidad y en la amplitud de sus variaciones donde debemos buscar una unidad genérica. Aquí, el teatro profano y urbano se afirma como un espacio de experimentación teatral que despliega su intención autocomplaciente, ante todo, en su singular adaptación a las circunstancias que lo acogen. La tarea del dramaturgo no deja lugar al misterio para los asistentes a la representación. De hecho, la obra forma parte de una estrategia de confirmación o de reafirmación de un postulado ideológico, cuya huella permanece clara.

Esta dramaturgia encomiástica tiene tanto que ver con la polifonía de los personajes, cuyo papel es resaltar una figura, como con la economía del material teatral. Aunque la obra se compone de elementos heterogéneos, hasta el punto de convertirse en un género informe, el uso de construcciones antagónicas para transmitir un discurso axiológico claramente identificable revela el funcionamiento de un género enteramente consagrado a la autocomplacencia. En este sentido, la labilidad formal y la utilización de diversos elementos dramáticos están en clara contradicción con la rigidez del discurso que transmiten estas obras. En efecto, se nos presenta la representación de un mundo particularmente cortés, que excluye de hecho cualquier posibilidad de disidencia. Además, los elementos cómicos se ven singularmente reducidos en importancia o alterados en su naturaleza, en una normalización ideológica que traiciona, en estas condiciones, la agentividad de un marco heterónimo. Así pues, en este teatro, agradar significa sobre todo complacer.

Si el teatro de circunstancia política ofrece una manifestación singular de complacencia, hay que decir que puede adoptar formas radicalmente diferentes, en particular en lo que hemos identificado como los dramas celestinescos. No se trataba de analizar estas obras a la luz de las aportaciones teóricas y pragmáticas que sustentan el conjunto de la comedia a fantasía, en busca de correspondencias entre el modelo y su realización, sino de confirmar una unidad que ciertamente se intuía, pero cuyos contornos había que redefinir poniendo de relieve una poética singular. La

veta celestinesca que tenemos ante nosotros da testimonio de una unidad que va más allá de la categorización propuesta por Torres Naharro.

Había que considerar, a través de estas composiciones, la expresión del fenómeno de la complacencia en acto más allá de la relación causal inducida por la circunstancia. En efecto, mientras que el contexto en el que se representan las obras políticas justifica, fomenta o presupone *ipso facto* una escritura servil, en el caso de las obras basadas en intrigas amorosas, la situación es necesariamente diferente. Esta aproximación a la complacencia amputada de su contexto está motivada por el imperativo de ir más allá de los anclajes contextuales tradicionalmente aceptados, a saber, las celebraciones nupciales. Sin negar esta circunstancia, se trataba de penetrar en una poética celestinesca que revela una unidad singular.

Al examinar las obras reunidas, hemos constatado la emergencia de una forma canónica, ciertos aspectos recurrentes de la cual nos llevan a postular que el modelo investido constituía una modalidad poética a la vez fecunda, placentera y estimulada. Para desentrañar la unidad de este conjunto, hemos tratado de identificar los ecos temáticos y estéticos que resuenan en estas piezas, mezclándolas, incluso confundiéndolas, en una única relación intertextual. Partiendo de un hipotexto común, la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, actualizada por el gesto de Torres Naharro, hemos perseguido, desde la *Comedia Himenea* hasta sus avatares posteriores, no sólo la redundancia de episodios, personajes y funciones dramáticas, sino también las repeticiones estilísticas y retóricas.

En consecuencia, la formación de una veta celestinesca representable se basa sobre todo en un proceso imitativo, que debe entenderse como la expresión de una forma de complacencia. A primera vista, se trata menos de una cuestión de discurso que de estética, por lo que su alcance parece menos político que poético. Hemos visto que las obras ocasionales pretenden producir una representación encomiástica a través del discurso, persiguiendo así una performatividad de orden o ambición política. Por lo contrario, el carácter estereotipado de las obras celestinescas responde más bien a una estrategia de seducción, que responde a una cierta normalización de los gustos. Así pues, es en un ámbito cultural, más que político, donde opera esta complacencia. Sin embargo, en ambos modelos opera el mismo principio, en el que la complacencia no tiene que ver con la sorpresa, sino con la comodidad ideológica y estética. Así, a través de estos textos dramáticos, hemos podido acercarnos a los contornos del entretenimiento como resultado del mecenazgo tanto teatral como literario. Como resultado, la producción dramática da testimonio de una uniformidad poética en la que la confrontación con lo desconocido es menos importante que el placer de lo familiar. Sin embargo, las modalidades de la complacencia se revelan, en última instancia, en una tensión entre lo que podría parecer una restricción imitativa y la propuesta de una serie de variaciones.

La poética de la brecha, así sacada a la luz, surge como principio fundador de una forma de escritura entre la invención y la recreación. Las obras celestinescas son espacios experimentales, que renuevan continuamente un género cuyas capas constitutivas son palimpsestos, pero cuyos elementos más innovadores permanecen relegados a los márgenes. En última instancia, más allá de la cuestión del estereotipo, esta poética de la brecha, en el corazón de una empresa complaciente, se expresa en una reactualización, no sólo del principio de tensión dramática, sino también de las cuestiones mismas de la originalidad y la auctorialidad. En resumen, estas obras permiten acercar al teatro profano y urbano a través de la exploración de una escritura proteiforme de la complacencia, revelando una poética dinámica entre desviación y desbordamiento.

El desbordamiento, de hecho, parece ser uno de los principios unificadores de este teatro, un vector paradójico de coherencia. Aunque pudimos identificar dos subgrupos que alimentan esta producción dramática, nos vimos obligados a concluir que eran incapaces de englobar todas las obras reunidas. En efecto, estas categorías necesitaban ser examinadas a través del prisma de la distinción establecida por Torres Naharro. Además, una serie de obras inclasificables -las comedias *Soldadesca*, *Timellaria*, *Pródiga* y *Farsa Salamantina*- quedaban también fuera de estas categorías.

Llegados a este punto, fue necesario reevaluar la poética de este género en relación con la distinción original fundada en el *Prohemio*. Mientras que las categorías de comedias a noticia y a fantasía han gozado de un gran reconocimiento crítico, nuestro enfoque se ha centrado en identificar otras líneas de fuerza en nuestra comprensión del teatro profano y urbano.

No obstante, Torres Naharro ya había sugerido algunas vías hermenéuticas fructíferas más allá de una forma de escritura que debe entenderse en términos de la complacencia que manifiesta. Frente a la abigarrada colección de comedias a noticia, era necesario contrastar la pertinencia de esta categoría y la base teórica que la acompaña, con el análisis de las comedias *Soldadesca* y *Timellaria*.

Si bien estas obras son abordadas desde una perspectiva singularmente realista, teñida por la supuesta experiencia personal del autor, el efecto de realidad que se desprende de la lectura se basa en una serie de elementos que no pueden ser prerrogativa del subconjunto a noticia. Verosimilitud, propiedad y referencialidad, en resumen, estos elementos constitutivos del decoro, fundamentales para la definición del género, representan realmente una característica principal del modelo dramático profano y urbano. Pero más allá de su realismo, nos ha parecido más pertinente estudiar estas obras desde el punto de vista de su contenido ficcional, propiamente poético y desreferencial. Los personajes y la diégesis se articulan en una ruptura referencial, menos reflejo de una sociedad y de una época que visión personal de las mismas, en una representación cuya apuesta está en otra parte. En estas obras, vemos una construcción dramática al servicio de una sátira que, en un

contexto de representación cortesana, requiere un recurso permisivo a la ficción y a la distancia. La sátira está en el centro de esta obra, la atraviesa hasta el punto de definirla. Se basa en una descripción de los vicios que son más propiamente universales que genuinamente asociados a una referencia identificable. Dicho esto, la primacía concedida a la ficción suprime la distinción genérica naharresca. No obstante, hemos podido medir la autonomía formal de un subconjunto de la comedia a noticia.

Si este teatro ofrece una imagen degradada del mundo, un desfile de contramodelos que provocan la risa más que la desaprobación, ¿cómo concebir la expresión de un discurso complaciente? En estas obras, la complacencia no es ni encomiable, ni estética, sino que se expresa en forma de desviación, a través de una contra-analogía que, al poner en escena comportamientos reprobables, invita al espectador a ocupar lo inmoral para restablecer mejor la norma. De este modo, la risa actúa como herramienta reguladora. Así, en la comunicación que establece con el espectador, este teatro, aunque defiende una fachada de referencialidad, rompe sin embargo con cualquier intento de identificación. Sólo a través de la brecha entre la proyección del espectador y la acción dramática se intenta tranquilizar al público sobre su estatus. Por último, este teatro afirma una performatividad que reclama la actividad de un receptor dedicado a rellenar los espacios en blanco del texto, con el fin de restablecer una forma de armonía.

El estudio del *Prohemio* y del conjunto a noticia ha demostrado que el intento de confinar el teatro profano urbano a dos modalidades genéricas fracasa. Desde sus inicios, este género se caracterizó por un desbordamiento intrínseco que el arte poético que abre la *Propalladia* fue incapaz de contener. Las piezas de esta recopilación se caracterizan, pues, por un dinamismo y una plasticidad que ponen de relieve la modernidad de un género abierto a la evolución y a las aportaciones diversas, como lo demuestran su hibridez y su longevidad. Esta porosidad es evidente en dos piezas cuya singularidad hemos destacado dentro del corpus. La *Farsa Salamantina* y la *Comedia Pródiga*, publicadas al final del periodo estudiado, se sitúan, en este sentido, en los márgenes del género. Si bien podía parecer legítimo excluirlas de nuestro estudio, su inclusión revela todo el propósito de nuestro enfoque: una comprensión del género libre de sistematismo, cuyo anacronismo es aquí evidente, y que sólo consideraría el fenómeno teatral de forma cerrada e inerte.

En efecto, a través de los personajes y del marco diegético, estas obras establecen una síntesis original entre comedias a noticia y fantasía, que, lejos de la uniformidad que se observa en estas últimas categorías, expresa un desbordamiento sistemático y marca un intento de renovación genérica. No obstante, la *inventio* sigue impregnada de una *imitatio* propia del teatro profano y

urbano, pero que, en este caso, explora nuevos territorios literarios y dramáticos. Así, la utilización de material picaresco o de temas religiosos, quizás menos que desnaturalizar el género, atestiguan tanto más la profunda permeabilidad que lo caracteriza. Sin duda, esta expansión dramática debe considerarse como una puesta al día de la complacencia y de sus modalidades. Además, más allá del singular sincretismo que se observa, la sátira y la ejemplaridad moral de estas obras se revelan de manera particularmente intensa.

La (in)propiedad del discurso cómico

Llegados a este punto, quedaba por considerar las implicaciones más específicamente políticas de la complacencia escritural que habíamos identificado. La doble materialidad de un teatro doblemente dirigido nos invitaba a interrogarnos sobre lo que está en juego para su público. Entre risa y sátira, moral y ejemplaridad, estos elementos constitutivos del género, como hemos visto, debían situarse en un espectro ideológico en el que chocan conservadurismo y subversión. Al hacerlo, se trataba también de comprender mejor el estatuto singular y complejo de la experiencia dramática ofrecida. A menudo reducido a mero entretenimiento, este género exige que definamos y caractericemos las formas de placer que tiende a proporcionar. A este respecto, la risa y su funcionalidad también deben reconsiderarse a la luz de una ambivalencia intrínseca, entre la inofensividad y la retribución, y hemos examinado el tema del amor, que predomina en las tramas de este género. Si las obras tratan ante todo de la intimidad y los afectos, podría parecer paradójico considerarlas a través del prisma de la política. Sin embargo, su tratamiento tiene una dimensión pública y axiológica, en la medida en que, como hemos demostrado, el amor revela cuestiones de poder y autoridad. Es cierto que estas obras dan testimonio de una red de coacciones que implica un fenómeno de complacencia en el plano de su génesis. Pero, ¿pueden reducirse a este conformismo? ¿Acaso la ficción dramática y las representaciones a las que da lugar no responden también a una ambición más amplia, que compromete tanto la reflexión heurística como la ética?

La dramaturgia de las comedias a fantasía adopta ante todo la forma de un desdibujamiento mimético, marcado por una verosimilitud singular. El concepto de mimesis se caracteriza por un alejamiento de la referencia, pero sus modalidades no impiden, a primera vista, un proceso analógico de proyección. Así las cosas, en la última sección nos propusimos desvelar el sistema de comunicación establecido por el género en la forma en que ofrece o, por el contrario, niega a los espectadores la oportunidad de proyectarse en la trama e identificarse con los personajes. Así pues, también había que abordar la cuestión de la ejemplaridad del drama y, por tanto, de su performatividad y potencial catártico. A partir de ahí, la significación moral, íntimamente ligada a

lo político y lo religioso, debía considerarse en relación con la complacencia y las desviaciones inherentes a un género que, en su constitución, se distancia radicalmente de su base hipotextual.

Para captar el discurso axiológico, había que evaluar la eficacia moral y el sentido de la impronta genérica de la comedia y de su indispensable final feliz. El matrimonio es sinónimo del final esperado, sustituyendo el castigo fatal de los protagonistas, como se ve en *Celestina*, por una resolución políticamente conveniente de la empresa amorosa. Ésta queda así consagrada por la celebración de una unión cuyas virtudes saludables quedan establecidas. Frente a un desenlace fatal que ve condenados a los personajes y sus destinos, estas obras muestran una resolución que se ancla en una forma de inmanencia, a través del matrimonio. Inscrito en un *hic et nunc* y en los asuntos e instituciones de la ciudad, el retorno esencial al orden, por precario que sea, es por tanto eminentemente político y pragmático.

Sin embargo, dadas las veleidades morales de los personajes, el desenlace aparece más bien como un elemento de igualación y armonización que anula, a veces artificialmente, cualquier enfrentamiento. Se impone una sorprendente forma de unanimidad. En algunas obras, frente a los obstáculos que se oponen a la empresa del amor, el matrimonio resulta ser una solución muy honesta. En otras, por el contrario, sigue siendo una prima concedida a los amantes desprovistos de méritos.

Este desenlace exigía, pues, una evaluación de su potencial moral y de su verdadera capacidad para asegurar la salvación de los personajes. Una solución positiva en este caso parecía indicar una forma de anulación de lo que, en *La Célestina* en particular, había merecido que los protagonistas perdieran la vida. Pero, ¿estaban estas obras libres de todo discurso axiológico? Este final igualador, que parecía perdonarlo y anularlo casi todo, habría podido hacernos creer que la élite encarnada por los personajes debía en adelante estar libre de todo juicio. Y sin embargo, aparte del desenlace, ¿no existía un edificio dramático capaz, de hecho o de derecho, de evaluar el valor moral de los protagonistas? En nuestra opinión, éste es el papel que desempeña la compleja construcción cómica y la risa que provoca, entre el placer y la sanción. Es también un modo de proyección para el espectador-lector que sale a la luz, y que deberíamos examinar más a fondo, a la luz de una muestra dramática más amplia.

Hacia un delectare basado en la risa: condena y confirmación

Por último, la exploración de esta risa sancionada nos llevó a reevaluar la construcción del régimen de los personajes cuestionando la configuración de la pareja. Aunque rara vez se considera que esta pareja esté destinada a provocar la risa del espectador -los amores de los nobles se perciben

tradicionalmente en función de su relación con la emoción y lo sublime-, el objetivo era cuestionar el pacto tácito entre la obra y el receptor en torno a la risa.

Si, en el teatro, la risa, como actividad social, está necesariamente condicionada por su contexto, resultaba esencial un examen diacrónico y contrastivo, basado en un estudio monográfico de las obras. Es más, en un momento en el que se está explorando el estatus profundamente ambiguo de una risa compleja y cambiante, debe entenderse en términos de la singularidad de sus manifestaciones. Desde Torres Naharro y sus primeros epígonos hasta los últimos practicantes del teatro profano y urbano, la función y el papel de la comedia no pueden verse a priori como un todo homogéneo, sino más bien como una invitación a establecer las marcas de su evolución. En este sentido, nuestra comprensión de las tramas y de las personas que las protagonizan nos ha llevado a poner de relieve la artificialidad constitutiva de la poética de los amantes. Esta artificialidad puede observarse a distintos niveles, y su acción se manifiesta en una forma de contagio que irradia desde la economía de la diégesis hasta la retórica del discurso. A veces asociada a una ejemplaridad fingida, a veces delatando un exceso que es necesario contener, la artificialidad es ante todo literaria e intertextual, basada en resonancias con los *topoi* de la literatura cortesana. La afectación evidente en los discursos y las acciones acaba por reducir a los protagonistas a meras figuras, desprovistas de toda sustancia y cuya única profundidad es la risa que suscitan. De hecho, en cuanto se caracterizan por una discrepancia entre su inclinación natural y la comedia que se permiten, el artificio adquiere los rasgos de una hipocresía risible, hasta tal punto se entrega a la arrogancia. No obstante, hemos demostrado que algunas de las obras posteriores tienden a centrar la risa en actores secundarios, de clase baja. Estos actores ya están ataviados con ropajes cómicos, pero la risa que provocan, que no se dirige exclusivamente a sus palabras y acciones, contagia regularmente a sus amos a través de la transitividad. Ya sea a través de una acción contrastiva o mimética respecto a la de los amantes, hacer hablar a los criados significa, sobre todo, hablar de los amos. Entrar en su mundo, ya sea lingüístico o diegético, significa enfrentarse a una degradación del mundo de los protagonistas, agravada por la multitud de discursos críticos que pronuncian. Hay en ellos una verdadera libertad de tono que revela o implica una autorización de este discurso, o incluso una inversión de las relaciones de autoridad, lo que implica la propia desviación de los amos.

¿Significa esto, entonces, que las obras posteriores están menos comprometidas con la regulación del comportamiento que las anteriores? Un análisis del corpus sugiere una respuesta matizada. Cualquiera que sea la eficacia de esta risa, que ciertamente condena, está claro que los representantes de la nobleza permanecen relativamente a salvo. En efecto, los excesos y los vicios -afectación, hipocresía, irreverencia y deshonor- son mucho más el blanco de la construcción satírica que la condición social privilegiada de quienes se entregan a ella. Además, el examen de las

figuras parentales resultó concordante. Estos personajes están continuamente marcados por carencias, déficits y negligencias. La construcción dramática busca sistemáticamente desestimar sus decisiones cada vez que se desvían del correcto ejercicio de la autoridad. La desautorización a la que se ven confrontados debe, pues, examinarse a la luz de un desenlace que consagra una forma de armonía y en el que el honor permanece a salvo. Así pues, la subversión de las figuras de autoridad no desmiente el conservadurismo latente expresado en esta forma dramática. Entre los demás avatares de la autoridad, las figuras religiosas son tratadas de dos maneras, lo que sugiere una evolución ideológica. En las primeras obras, son el blanco principal de las risas y son objeto de un tratamiento grotesco que les priva de toda autoridad real, característica tópica de las sátiras que se les dirigen. Más tarde, en cambio, su presencia se emancipa de lo ridículo para encarnar una función moral del tipo más convencional. Ahora garante de la ortodoxia religiosa o promotor de la edificación espiritual, el personaje podría indicar un intento de reconducir el género. Pero allí donde lo religioso parece encontrar, en el teatro, una orientación finalmente positiva, la autoridad civil, representada por el alguacil, permanece marcada por la corrupción y la desviación. Por último, hay que señalar que esta representación de una nobleza y una élite en parte descarriadas desdibuja la identidad y las características tradicionalmente asociadas a sus miembros. Este régimen de personajes podría observarse no sólo desde un punto de vista moral, sino también desde la perspectiva de los profundos cambios que se estaban produciendo en la sociedad española del primer siglo XVI. Sin embargo, la huella de la risa que sanciona allí donde el texto calla implica una ruptura de proyección e identificación.

Si bien había motivos para imaginar que la élite escenificada estaba destinada a encarnar un centro de atracción del fenómeno de la identificación -de hecho, éste es el principio de un arte cortesano complaciente en el que la obra sirve para situar y reforzar al receptor en un estatus privilegiado-, en última instancia, la complacencia no se encuentra en el reflejo facticio de una sociedad. Si no se encuentra directamente en las palabras del texto, sin duda hay que buscarla en la oblicuidad de su elaboración.

A partir del desenlace, pues, era necesario volver al introito, y buscar la complacencia, no en la proyección o en una relación directamente mimética con la élite representada, sino en los desvíos, rodeos e inversiones que se encuentran en el corazón de una retórica de la indirección. En efecto, los elementos constitutivos del introito se manifiestan en un presente inverso a varios niveles. La inversión y la perversión de los códigos hacen del pastor y de su discurso objetos de desagrado, eludiendo cualquier intento de agradar.

El orador del introito es un adversario ficticio que, a través de la complicidad así provocada en los receptores, identifica un cuerpo unido en torno a la misma risa. Tal respuesta al antagonismo

del personaje y a la supuesta audacia de sus comentarios refuerza en realidad el estatus de la élite. El pragmatismo y la política del introito, espejo de todo un teatro que, bajo la apariencia de una forma de disidencia violenta, suscita una reacción unánime y eminentemente conservadora. El conservadurismo se muestra no en su carácter cerrado y rígido, ni siquiera en la formulación consensuada de un discurso encomioso, sino, por el contrario, en el turno y la risa. Al público, en definitiva, no se le incita a encontrarse en el otro, a identificarse con el personaje, sino, en un movimiento inverso, a desbordar el marco ficcional para disfrutar plenamente de esta experiencia dramática y política, basada en la complacencia.

En definitiva, desagradar para agradar, esa es la expresión última de la poética del teatro profano y urbano.

Annexe

Résumé des pièces réunies

Afin de faciliter l'appréhension des pièces réunies dans le corpus, nous proposons ci-après un bref des résumés des intrigues. À propos des pièces de Torres Naharro, nous renvoyons aux présentations que livre J. Vélez-Sainz dans son édition des textes.

Jaime DE HUETE, *Comedia Tesorina* [1525-1535 ?]

Liste des personnages :

FRAY VEGEÇIO, fraile	GILIRACHO, pastor de TIMBREO
CITERIA, moça de LUCINA	SIRELO, moço de TIMBREO
PINEDO, moço de TESORINO	TIMBREO, padre de LUCINA
LUCINA, dama	MARGARITA, esclava de TIMBREO
TESORINO, cavallero	JUANICO, mochacho
PEROGILLO, pastor	

Organisation externe : division en cinq *jornadas*.

Résumé de l'action :

Première *jornada* : La pièce s'ouvre sur les reproches de Tesorino envers son valet Pinedo. Chargé d'organiser la rencontre entre son maître et Lucina, Pinedo se voit réprimandé pour le retard pris dans son entreprise. À la scène suivante, Lucina apparaît aux côtés de sa servante qu'elle maltraite. La *jornada* se clôt sur une autre scène de querelle domestique opposant le rustre Giliracho et Citeria.

Deuxième *jornada* : Le religieux Fray Vegeçio et son valet Juanico présentent, de nouveau, une scène de conflit motivée par la nourriture dérobée par celui-ci. Pour se réapprovisionner, ils

prennent la route vers la ville et décident de se rendre chez Lucina. Devant la demeure de celle-ci, Tesorino se livre à un monologue sur sa peine amoureuse. Lucina l'observe depuis sa fenêtre et, après avoir congédié sa servante, fait part à Tesorino de ses sentiments. L'entrevue est interrompue par l'arrivée de Vegeçio. Lorsque le religieux quitte Lucina, il rencontre Tesorino à l'extérieur qui attend de retrouver son amante. Prétextant fuir la justice, Tesorino convainc Vegeçio d'échanger leur vêtement. Une fois le froc revêtu, le *galán* se fait passer pour le confesseur de Lucina et franchit sa demeure. À l'extérieur, Pinedo accuse Vegeçio d'avoir volé les vêtements de son maître et le roue de coups.

Troisième *jornada* : Après un intermède comique dans lequel interviennent les deux bergers Giliracho et Perogrillo, Lucina fait part de ses regrets quant à son inconduite auprès de Tesorino. Pour légitimer leur union, notamment auprès du père de la dame, Timbero, ils envisagent l'intervention de Vegeçio.

Quatrième *jornada* : Le couple et leurs valets se réunissent autour de Vegeçio afin de célébrer le mariage en secret. Tesorino charge ensuite Vegeçio de faire part de la nouvelle à Timbreo avant de rejoindre son domicile avec Lucina à son bras. En chemin, les quatre personnages sont surpris par Giliracho, au service de Timbreo. Pour maintenir le secret de leur union, Citeria tente, en vain, de calmer le berger. Un combat s'engage alors entre Giliracho et Pinedo duquel celui-ci sort vainqueur.

Cinquième *jornada* : Après un long voyage à travers le royaume en compagnie de son valet, Sircelo, le père retrouve son domicile. À leur retour, ils sont accueillis par l'esclave Margarita, en pleurs, tentant d'expliquer la disparition de Lucina. Alors que Timbreo, face à l'outrage, envisage le suicide, Sircelo mène l'enquête auprès de la tante de la dame et interroge l'esclave et le berger. Finalement, Vegeçio rend visite à Timbreo et fait part des événements passés. Le père, contraint de consentir au mariage, se rend à l'avis du religieux et accepte de rencontrer en secret sa fille et son nouveau mari.

Jaime DE HUETE, *Comedia Vidriana* [1525-1535 ?]

Liste des personnages :

SECRETO, moço de VIDRIANO
VIDRIANO, caballero
LEPIDANO, padre de la dama
MODESTA, madre
PERUCHO, hortelano

GIL LANUDO, pastor de LEPIDANO
CETINA, moça de LEPIDANO
CARMENTO, moço de VIDRIANO
LERIANA, dama
ORIPESTA, donzella de LERIANA

Organisation externe : division en cinq *jornadas*.

Résumé :

Première *jornada* : Vidriano fait part de son amour pour Leriana à son valet Secreto. Connaissant Oripesta, la servante de la dame, il propose ses services d'entremetteur à son maître. Pour mener à bien cette entreprise, Secreto s'associe à Carmento, second valet de Vidriano.

Deuxième *jornada* : La *jornada* s'ouvre sur une dispute opposante le berger Gil Lanudo et Cetina. Carmento rejoint ensuite la servante de Lepidano. Il tente de la séduire afin qu'elle intercède auprès de Leriana, en faveur de Vidriano. Cetina refuse et condamne la malignité masculine. Leriana apparaît ensuite aux côtés de sa servante, Oripesta, et lui confesse ses sentiments pour Vidriano. Oripesta œuvre pour organiser la rencontre clandestine des amants.

Troisième *jornada* : Secreto se rend chez Leriana pour rencontrer Oripesta. En chemin, le berger Gil Lanudo l'interpelle et lui barre la route. Impatient, Vidriano, en compagnie de Carmento, part chercher Secreto. Alors que celui-ci prétend avoir organisé la rencontre avec Leriana, celle-ci apparaît au jardin, aux côtés d'Oripesta. Vidriano déclare alors ses intentions, mais l'entrevue est interrompue par les valets qui feignent une rixe.

Quatrième *jornada* : Les parents de Leriana entrent en scène et expriment leur préoccupation à marier leur fille. Face à ses nombreux refus, ils déterminent de la faire entrer au couvent.

Cinquième *jornada* : Modesta condamne l'obstination de Leriana à rejoindre les ordres et tente une dernière fois de convaincre sa fille de prendre un mari. Alors que les parents s'apprêtent à la conduire au couvent, Vidriano, informé par Oripesta du départ de la dame, fait irruption et demande Leriana en mariage. Sans lui opposer de résistance, celle-ci accepte, de même que ses parents.

Agustín ORTIZ, *Comedia Radiana* [1525-1535 ?]

Liste des personnages :

LIREO, caballero anciano

RICRETO, criado de LIREO

RADIANA, hija de LIREO

MARPINA, criada de RADIANA

CLERIANO, caballero

TURPINO, criado de CLERIANO

GIRADO, pastor

PINTO, pastor

JUANILLO, pastor

SACRISTÁN, sacerdote

Organisation externe : division en cinq *jornadas*.

Résumé :

Première jornada : Lireo se désole de la mort de sa femme. Son fidèle valet Ricreto tente de lui faire entendre raison en l'empêchant de céder à la désespérance.

Deuxième jornada : Le *galán* Cleriano fait part à son valet Turpino de sa peine d'amour. Turpino propose alors de se charger d'apaiser les tourments de son maître. Il décide d'aller à la rencontre de Marpina, la servante de Radiana. En la séduisant, il pense réussir à organiser la rencontre entre Radiana et Cleriano.

Troisième jornada : Après avoir découvert l'ambassade amoureuse de Marpina auprès de sa fille, Lireo confesse ses tourments et envisage de se donner la mort. Ricreto promet de rétablir l'ordre et de châtier Marpina. Une fois seul, Lireo renoue avec son dessein suicidaire, empêché toutefois par l'intervention des deux bergers, Pinto et Girado, qui le confondent avec un voleur de mouton.

Quatrième jornada : Cleriano et Turpino préparent la rencontre avec Radiana. En parallèle, Lireo exprime son souhait de contrecarrer le plan de Cleriano en lui donnant la mort.

Cinquième jornada : Les amants accompagnés de leurs serviteurs se retrouvent et se déclarent leurs sentiments mutuels. Alors qu'ils décident de prendre la fuite, Lireo parvient à les retenir. L'arrivée d'un religieux conduit à l'apaisement. Les enfants présentent des excuses à Lireo qui accepte leur union. Le clerc célèbre le mariage de Cleriano et de Radiana en présence du père et des valets. Deux bergers, Pinto et Juan, font office de témoin.

Hernán LOPEZ DE YANGUAS, *Farsa Turquesana* [1529 ?]

Liste des personnages :

TURCO	PAPA CLEMENTE
MAHOMETO, su correo	DILIGENTE, su coreo
PELAYO, pastor	ESFUERZO, alférez
SILVANO, pastor	CARLO

Organisation externe : division en cinq *actos*.

Résumé :

Premier acto : À Belgrade, Turco se targue de nombreuses victoires militaires et confie à son courrier Mahometo une lettre à remettre au Pape. Avant de partir, le serviteur donne lecture de la missive de Turco, dans laquelle il menace d'attaquer Rome et de destituer le souverain pontife.

Deuxième *acto* : Mahometo est en route pour Rome. En chemin, il rencontre deux bergers, Silvano et Pelayo, à qui il demande le chemin. Après les avoir informés de sa mission, une dispute éclate entre les bergers et le courrier, qui décide de poursuivre son chemin.

Troisième *acto* : Mahometo entre à Rome et s'émerveille du paysage qui s'offre à lui. Au palais pontifical, il se présente devant Clemente et lui remet la lettre de Turco avant de se retirer dans l'attente d'une réponse. Clemente découvre les menaces turques et, sur les conseils d'Esfuerzo, demande à l'Empereur de lui venir en aide dans une lettre remise à Diligente. Le Pape se retire pour rédiger sa réponse au Turc.

Quatrième *acto* : Seul, Esfuerzo évoque l'inquiétude du Pape et ce qu'il ferait s'il était à sa place. Avant qu'il ne finisse de présenter sa stratégie, Clemente l'interrompt pour lui présenter son courrier adressé à Turco. La lettre est remise à Mahometo qui prend congé. En parallèle, le messenger du Pape fait son entrée auprès de Carlo et lui fait part des intentions du souverain pontife. Immédiatement après la lecture de la lettre, l'Empereur charge Diligente d'annoncer à Clemente sa décision de contribuer à la défense de la chrétienté.

Cinquième *acto* : Sur le chemin du retour, la route des deux messagers, Diligente et Mahometo, se croise. Ils échangent à propos de leur religion respective. Finalement, Carlo entre dans Rome et s'agenouille devant le Pape. Clemente et Carlo hissent leurs étendards côte à côte. La pièce se clôt sur un *villancico*.

Francisco DE LAS NATAS, *Comedia Tidea* [1530-1550 ?]

Liste des personnages :

TIDEO, gentil hombre caballero,	DAMÓN, pastor
PRUDENTE, criado de TIDEO	MENALCAS, pastor
FILENO, criado de TIDEO	ALGUAZIL y CRIADOS
BEROE, alcagüeta	RIFEO, padre de la donzella
FAUSTINA, donzella noble,	TRECIA, madre de la donzella

Organisation externe : division en cinq *jornadas*.

Résumé :

Première *jornada* : Le *galán* Tideo exprime sa peine d'amour. Rejoint ensuite par ses valets, Prudente et Fileno, Tideo confesse ses sentiments pour Faustina. Prudente propose son soutien, grâce à une entremetteuse répondant au nom de Beroe, et réputée pour ses prouesses. Celle-ci

apparaît à la scène suivante et prend connaissance de l'affaire. Elle s'engage à lui venir en aide avant de prendre congé.

Deuxième jornada : La *jornada* s'ouvre sur la rencontre de deux bergers comiques, Damón et Menalcas. Fileno et Prudente entrent en scène et causent du mal d'amour dont souffre leur maître.

Troisième jornada : Beroe rend visite à Faustina et dresse le portrait élogieux de Tideo. Malgré des réticences initiales et les risques auxquels s'expose son honneur, Faustina se laisse convaincre par l'évocation des mérites du *galán* et prévoit une rencontre à la nuit tombée. Les bergers apparaissent de nouveau et commentent l'entrevue entre la *dama* et l'entremetteuse, dont ils ont été secrètement témoins. Ils condamnent l'attitude de Faustina et font peser la menace d'en informer les parents.

Quatrième jornada : Tideo part à la rencontre de Faustina et lui confesse son amour. La *dama*, depuis sa fenêtre, ne tarde pas à manifester la réciprocité de ses sentiments et l'engage à la prendre pour femme, ce qu'il accepte, quitte à mourir en cas de désaccord des parents. Alors qu'elle descend le rejoindre, elle craint d'être découverte et l'invite à se retirer. Refusant la fuite, Tideo est appréhendé par les hommes de l'*alguacil* et Faustina perd connaissance.

Cinquième jornada : Rifeo, le père de Faustina, informé par l'*alguacil*, se lamente de l'outrage. Sa femme, Trecia, tente de l'apaiser et fait mander le valet de Tideo pour découvrir l'identité de l'amant de leur fille. Prudente révèle le haut lignage de son maître. Informés de la bonne réputation de Tideo, les parents décident de faire libérer le *galán*. Sa liberté recouvrée, Tideo confirme sa renommée et ses faits d'armes et revendique son amour pour Faustina. Les parents consentent finalement au mariage.

ANONYME, *Auto de Clarindo* [1535 ?]

Liste des personnages :

CLARINDO, caballero
CLARISA, doncella
FLORIANA, criada
PANDULFO, bobo
FLORINDA, dama
ANTONICA, criada
ESTOR, criado,
CORISTÁN, criado

ALIANO, padre de la dama
RAIMUNDO, padre
FELECÍN, caballero
VIDAL, pastor
VIEJA

Organisation externe : division en trois *jornadas*.

Résumé :

Première *jornada* : Clarindo évoque sa passion malheureuse pour Clarisa et son souhait de trouver la mort. Il reproche à son valet, Estor, de ne point lui venir en aide dans ses projets amoureux clandestins. Celui-ci lui conseille de s'associer à Felecín qui, étant épris de Florinda, partage les mêmes maux que Clarindo. Clarisa, aux côtés de sa servante Floriana, prépare la venue de Florinda. Le benêt Pandulfo les rejoint et s'en prend à Floriana, questionnant son honnêteté et sa moralité. Alors que Pandulfo fait office de messenger entre les deux dames, il rencontre Coristán en chemin et lui indique l'adresse de la demeure de Clarisa. Coristán croise la route d'Estor, le valet de Felecín. Leur échange porte sur la peine qui anime les deux maîtres. Ils se résolvent à leur venir en aide. Coristán aperçoit Florinda, se dirigeant vers le domicile de Clarisa et décide de l'interpeler pour lui révéler l'amour que lui voue Felecín.

Deuxième *jornada* : Les pères des deux dames, Aliano et Raimundo, échangent à propos de l'éducation des filles. Afin de trouver un mari à Florinda et Clarisa et pour éviter de mettre en péril leur honneur, ils décident de les envoyer dans un monastère, où réside leur tante. Ils leur rendent visite pour leur faire part de leur décision. Au cours de l'entrevue, Pandulfo accuse les deux dames d'avoir un comportement peu vertueux en l'absence de la vigilance paternelle. Malgré les protestations, les pères accordent crédit à la parole de Pandulfo et déterminent de les accompagner au monastère à la nuit tombée. Felecín apparaît et se livre à une plainte amoureuse au cours de laquelle il blâme également l'indifférence de son valet. Lorsque Coristán le rencontre, il l'informe de l'amour de Clarindo pour Clarisa et l'invite à échanger avec celui-ci.

Troisième *jornada* : Clarindo s'apprête à rejoindre Felecín. En chemin, il promet à son valet de le récompenser si son entreprise amoureuse connaît un heureux dénouement. Sur la route, ils rencontrent Pandulfo qui leur indique où les dames sont cachées. L'information est révélée à Clarindo, lors de son entrevue avec Clarindo. Ensemble, ils envisagent de se rendre au monastère pour enlever les deux dames. Mais afin qu'elles ne prennent la fuite en les voyant arriver, ils décident, sur les conseils de Coristán, de recourir au service d'une vieille qui saura leur venir en aide. Coristán part chercher la vieille entremetteuse qui accepte d'apporter son soutien aux deux *galanes* et de prononcer un sortilège. Vêtus de pèlerins, Felecín et Clarindo se rendent au monastère où se trouvent Florinda et Clarisa. Grâce aux cheveux qui leur ont été dérobés, la vieille parvient à leur jeter un sort. Les dames partent ensuite à la rencontre des deux pèlerins. La danse de Pandulfo clôt la pièce.

Juan UCEDA DE SEPÚLVEDA, *Comedia Grassandora* [1539 ?]

Liste des personnages :

GRASSANDOR, caballero penado	SABINA, criada
CALFURNIO, criado	TRISTÁN, criado
RODANO, criado	CURCIDO, pastor
AGUILAR, criado viejo	FILENO, pastor
BRANDASSED, doctor	CUPIDO,
FLORISENDA, dama	HERMITAÑO

Organisation externe : division en quatre *jornadas*.

Résumé :

Première jornada : Dans un monologue, Grassandor manifeste les symptômes de la maladie d'amour et se plaint des douleurs qui l'affligent jusqu'à accepter la mort. Rodano, son valet, retrouve après quelques mois de séparation Calfurnio, qui a pris congé de Grassandor, et l'informe des peines du maître. Pour lui venir en aide et obtenir quelque récompense d'un maître bien prodigue, Rodano propose de s'associer à Calfurnio pour assurer les fonctions d'entremetteur. Aguilar, également au service de Grassandor, est au chevet de son maître, qui le charge de faire quérir le médecin Brandassed pour remédier à ses maux. Après examen, le diagnostic est sans appel ; il s'agit là d'un mal d'amour, que la médecine ne peut soigner. Aguilar tente toutefois de venir en aide à Grassandor, en prodiguant de sages conseils qui parviennent à apaiser ses tourments.

Deuxième jornada : Grassandor confesse son amour pour Florisenda à Rodano et l'envoie remettre la déclaration qu'il a rédigée pour elle. En compagnie de Calfurnio, il se rend chez la dame et échange sur les misères de la domesticité. Rodano confie la missive à Sabina après avoir tenté de la séduire. Florisenda, offensée par l'impudence de son soupirant, rédige une réponse que Rodano est chargé de remettre à Grassandor. Celui-ci, satisfait de recevoir une lettre, remercie généreusement son valet. Lorsque ce dernier retrouve Calfurnio, le partage des étrennes donne lieu à une rixe.

Troisième jornada : Grassandor, malheureux, évoque la mort des valets à la suite de leur dispute et se lamente de la réponse de Florisenda. Il décide alors de quitter la ville pour trouver la mort, malgré les vaines tentatives de le raisonner de son valet Tristán. À bout de forces, Grassandor s'allonge, pensant trouver la mort. Deux bergers, Curcido et Fileno, entendent les lamentations de Grassandor et le prennent pour une âme en peine, qu'ils tentent de conjurer. Grassandor se réveille, les menace et parvient à les faire fuir. Dans une nouvelle plainte, il en appelle à Cupidon.

Quatrième *jornada* : Cupido apparaît et dissuade Grassandor de se donner la mort en évoquant l'immensité de son pouvoir. Il se rend dans le jardin de Florisenda et décide de l'enlever pour mettre fin aux tourments du *galán*. Avant cela, il observe Florisenda qui, ayant appris la disparition de Grassandor, exprime, auprès de sa servante, des regrets quant au mal causé. Dans la brume, Cupido se saisit de la *dama* et l'emmène dans la montagne. Là, elle rencontre un ermite qui l'informe de la présence du malheureux *galán*. Il la conduit aux côtés de Grassandor et conclut la pièce en annonçant leur mariage à venir.

Luis DE MIRANDA, *Comedia Pródiga* [1554]

Liste des personnages :

ATAMBOR	SILVÁN	FLORINA
PRÓDIGO	ORISENTO	NEGRO
FELISERO / HERMITAÑO	SIRGUERA	LIÇÁN
CADAM	MOÇA,	CERVERO
ALGUACIL	OLIVENÇA	CAVALLERO
BRIANA	ALFENISA	SAGREL
JOYERO	MADRE	TRIBUNO
HOSPITALERO	GRIMANA	SERVIO
VENTERO	CARCELERO	ALCANDA

Organisation externe : division en sept *actos*.

Résumé :

Premier *acto* : Atambor recrute des soldats pour rejoindre les rangs de l'armée impériale. Pródigo se laisse convaincre par les deux *rufianes*, Silván et Orisento, et décide de se rendre auprès de son père, Cadam, pour récupérer son capital. Malgré les avertissements paternels, Pródigo est déterminé à voir le monde et part en compagnie de Felisero, le valet que lui a confié son père. Voyant Pródigo arriver, Orisento et Silván établissent un plan pour le dépouiller. Pródigo se montre avec eux d'une extrême libéralité. En dépit des conseils du père, il leur offre habits, repas et boissons. À l'auberge, les voyous trouvent de nouveaux complices, parmi lesquels le tenancier du lieu et la prostituée Sirguera.

Deuxième *acto* : Olivença découvre la fuite de sa protégée Sirguera et détermine de partir à sa recherche. À la scène suivante, Pródigo, Sirguera, Orisento, Silván et Felisero se rendent à la *feria*. Malgré les recommandations de Felisero, Pródigo décide de dépenser sans compter chez un joaillier. Les *rufianes*, grâce à l'argent obtenu, s'offrent les services d'Alfenisa et de Grimana. La première rencontre ensuite Olivença qui, déterminé à en découdre avec Pródigo, s'associe avec Silván et Orisento. Ils attaquent Pródigo et le blessent avant de prendre la fuite.

Troisième acte : Au cours de la rixe, Grimana a averti la justice puis recueilli Pródigo dans la *mancebía*. L'*alguacil* arrive enfin, mène l'enquête sur les troubles et décide d'incarcérer Grimana et la Madre, malgré les protestations de Pródigo. Felisero part à la recherche de son maître et, en rencontrant Alfenisa, est informé de l'attaque subie par Pródigo et de son emprisonnement. Pour le faire libérer, Felisero est contraint de soudoyer les agents de la justice. Pródigo, depuis sa cellule, aperçoit une dame, Alcanda, dont il tombe sous le charme. À sa sortie, il fait la connaissance de sa servante, Florina, qui propose d'organiser une rencontre. Il apprend également, par Felisero, la fuite des deux *rufianes* après leur larcin. En conséquence, le valet conseille, de nouveau, de faire preuve de prudence et de mesure.

Quatrième acte : Florina informe le *galán* de la possibilité d'une entrevue avec la *dama*. Il observe, depuis le jardin, Alcanda discutant avec sa servante. Cette dernière dresse un portrait élogieux de Pródigo, mais reçoit en échange reproches et insultes de sa maîtresse, qui perçoit l'entremise comme un outrage. Pródigo se livre alors à une nouvelle lamentation contre les cruautés de la fortune. Florina le retrouve et lui conseille de recourir aux services de la vieille Briana. La rencontre avec l'entremetteuse est un déshonneur trop grand pour Felisero qui décide de prendre congé de son maître. Pour le remplacer, Briana, après avoir accepté de venir en aide à Pródigo dans son entreprise amoureuse, lui offre les services d'un nouveau valet.

Cinquième acte : Dans un monologue désespéré, Felisero évoque avec regret les raisons qui l'ont poussé à abandonner son maître et choisit de devenir ermite. Apparaît ensuite l'entremetteuse, chassée de la demeure d'Alcanda, sous les coups de Negro. Lorsque Liçán et Cervero lui viennent en aide, Briana les informe de sa décision de les faire entrer au service de Pródigo à qui ils jurent fidélité. Alcanda aperçoit Pródigo dans la rue. Leur échange se clôt sur la promesse de se retrouver, à la nuit tombée, au domicile de celle-ci. En attendant, il se rend auprès de Briana qui, avec la complicité des valets, trame en secret un plan pour dépouiller Pródigo lors de sa rencontre avec Alcanda.

Sixième acte : En compagnie de ses valets, Pródigo se rend à la demeure d'Alcanda, d'où le père s'est absenté. Conformément à la manigance fomentée avec Briana, ils provoquent la chute de Pródigo de l'échelle, le transportent chez cette dernière et prétendent aller quérir un médecin pour le soigner. En réalité, Liçán et Cervero prennent la fuite après avoir dépouillé Pródigo. Lorsque Briana découvre qu'elle a été trompée par les valets, elle congédie Pródigo. Mis à la porte, ce dernier

se retrouve seul et sans le sou. Il exprime des regrets à propos des mauvais traitements infligés à Felisero et se résout à demander l'aumône à Cavallero. Pour trouver secours, il se rend également à l'hôpital, mais l'accès lui est interdit. Pródigo décide alors de proposer ses services à Cavallero. Sous la responsabilité du berger Sagrel, il confie à Pródigo le soin des porcs.

Septième acto : Pródigo se plaint de sa condition et envisage de retrouver la maison familiale. Il aperçoit un ermitage. Là, il retrouve Felisero, devenu ermite, qui décide de l'accompagner sur le chemin du retour. Cadam aperçoit son fils. Pródigo présente des excuses à son père et lui demande d'entrer à son service. En réponse, Cadam se réjouit du retour de son fils et de Felisero et décide d'organiser des festivités. Tribuno, le frère de Pródigo, reproche à Cadam son injustice. Ce dernier justifie sa bienveillance et invite Tribuno à prendre Pródigo dans ses bras.

Martín DE SANTANDER, *Comedia Rosabella* [1550]

Liste des personnages :

JASMINIO, cavallero	HIJO, hijo de LIBEO
PERRUCHO, criado vizcaíno	PABRO, pastor de LIBEO
ANTÓN, criado negro	ALGUAZIL
ROSABELLA, dama	PORQUERÓN, criado del ALGUAZIL
LIBEO, padre de la dama	

Organisation externe : division en cinq *jornadas*.

Résumé :

Première jornada : Jasminio lamente la passion qui le fait souffrir et l'incapacité de ses valets à lui venir en aide. Lorsqu'Antón lui rend visite, il le réprimande pour ses mauvais services. Jasminio quitte son domicile et évoque avec amertume le mépris que lui a exprimé Rosabella. À l'extérieur, Jasminio est surpris par le berger Pabro. Le *galán* fait part de son amour au berger et découvre que celui-ci est au service de Libeo, le père de Rosabella. Jasminio invente une parenté fictive avec le berger afin d'en savoir plus sur la dame et lui confie une missive adressée à Rosabella.

Deuxième jornada : Perucho et Antón se plaignent de leur condition et des mauvais traitements puis se disputent. Pabro se rend auprès de Rosabella, malheureuse. Après avoir refusé la lettre, elle consent finalement à la lire et cherche à connaître l'identité de l'expéditeur. Son père interrompt le dialogue en entrant en scène. Il réprimande le berger, qu'il invite à retrouver le troupeau dont il a la charge. Avant que le berger ne reparte, Rosabella le charge de retourner auprès de Jasminio afin de l'informer que la lettre lui a bien été remise.

Troisième jornada : Rosabella se plaint des effets néfastes de l'amour. Jasminio apparaît et déclare ses sentiments à la dame qui tente de le congédier avant d'affirmer la réciprocité de ses sentiments et de regagner sa chambre, de peur d'être découverte par ses frères. Avant de partir, Jasminio est retenu par Pabro puis rejoint Antón et Perucho. Pour pénétrer à l'intérieur de la demeure de la dame, Jasminio revêt les armes et équipe ses valets. Pabro et Perucho attendent à l'extérieur le retour de leur maître et surveillent les alentours, mais, lorsqu'ils entendent l'*aguacil* et ses hommes approcher, ils tentent de se sauver. Dans sa fuite, Pabro est interpellé.

Quatrième jornada : Jasminio décide de soustraire Rosabella de sa demeure. Après l'arrestation de Pabro, l'*aguacil* retourne devant la maison gardée par le berger. Une fois Jasminio et Rosabella à l'extérieur, Perucho se targue d'être parvenu à échapper à la justice. Avant qu'ils ne puissent retrouver la demeure de Jasminio, l'*aguacil* les aperçoit et les interpelle. Lorsque Jasminio décline son identité, l'*aguacil* découvre qu'il s'agit de son ami. Il présente des excuses à Jasminio et à Rosabella, que le *galán* introduit comme son épouse. Alors que Libeo et son fils sont alertés par le bruit, l'*aguacil* invite le couple à se rendre chez lui.

Cinquième jornada : Après la découverte de la disparition de sa fille, Libeo se lamente et exprime son déshonneur. Son fils tente de l'apaiser et l'invite à se ressaisir. Lorsqu'il indique vouloir partir à la recherche de sa sœur, Libeo le lui interdit. L'*aguacil* rend visite à Libeo et fait part de la demande en mariage de Jasminio. Le père regrette le déroulement de l'union, mais finit par y consentir. Jasminio et Rosabella les rejoignent et demandent pardon à Libeo. L'*aguacil* conclut la pièce en annonçant la célébration prochaine du mariage.

Bartolomé PALAU, *Farsa llamada Salamatina* [1552]

Liste des personnages :

ESTUDIANTE,	SALAMANTINA, donzella
SORIANO, moço de espuelas	TERESA, criada
JUANCHO, vizcayno	BACHILLER TRIPERO
ANTÓN, bobo,	LEANDRO, padre de Salamantina
MENCIA, tripera	Un ALGUAZIL con sus CRIADOS
BELTRÁN, pastor,	

Organisation externe : division en cinq *jornadas*.

Résumé :

Première jornada : Estudiante décrit sa vie misérable et se met à la recherche d'une prostituée qui puisse améliorer sa condition. Il rencontre Soriano qui se dirige vers Zamora. Ils décident de faire

route ensemble et de tromper les gens en se faisant passer pour maître et valet. En chemin, ils croisent Juancho qui se désole de ne pouvoir écrire à ses parents. Estudiante propose de rédiger la missive pour lui et reçoit un *real* qui servira à payer leurs boissons. Soriano et Juancho font la connaissance d'Antón, le fils d'une tripière. Ils se rendent à la boutique de sa mère, où ils dérobent du lard.

Deuxième *jornada* : Le berger Beltrán se rend chez Salamantina. Il est accueilli par Teresa et l'accuse de se prostituer. Une dispute éclate entre les deux personnages. Estudiante apparaît en habit de seigneur et aborde Salamantina à qui il déclare son amour. Celle-ci réprimande l'audace du *galán* et prend congé. Une fois aux côtés de Teresa, Salamantina ordonne que sa servante mène l'enquête sur Estudiante en interrogeant son valet.

Troisième *jornada* : Une nouvelle querelle oppose Teresa et Beltrán, qui cherche à abuser de la servante. Teresa parvient à s'en défaire et rencontre Soriano, qui lui en apprend plus sur l'identité d'Estudiante. Soriano, tout en essayant de la séduire, invente à son maître de circonstance un haut lignage que Teresa s'empresse de révéler à sa maîtresse. À la scène suivante, la tripière Mencía reçoit la visite de Bachiller Tripero.

Quatrième *jornada* : Le père de Salamantina, Leandro annonce son départ et met en garde sa fille sur les dangers du monde. Alors que Soriano informe Estudiante de son échange avec Teresa, ils croisent la route d'Antón et prennent la fuite. En l'absence de son père, Salamantina rencontre Estudiante. Rapidement, ils échangent des vœux de mariage et Salamantina invite Estudiante à la rejoindre à l'intérieur. Lorsqu'ils réapparaissent, quittant la demeure de la dame, celle-ci fait part de ses inquiétudes à propos de la réaction de son père. Croisant la route de Beltrán, ils sont interrogés et Soriano sort un couteau pour faire taire le berger. L'*alguacil* intervient pour mettre fin à l'altercation. Les hommes prennent la fuite et Salamantina et Teresa se réfugient à leur domicile.

Cinquième *jornada* : Alors que de leur côté Soriano et Estudiante discutent de la répartition de l'argent dérobé, Salamantina et Teresa découvrent le vol et s'inquiètent des révélations que pourrait faire Beltrán, au retour de Leandro. Dès son arrivée, Beltrán lui rend compte des événements. Face aux protestations féminines, Leandro interroge l'*alguacil* qui, finalement, n'accorde aucun crédit aux propos du berger. Antón et Mencía partagent un repas lorsque l'*alguacil* arrive et met en accusation la qualité de la marchandise vendue par la tripière. Défendant sa mère, Antón s'en prend physiquement à lui avant de prendre la fuite.

ANONYME, *Farsa llamada Rosiela* [1558]

Liste des personnages :

PALOMELO padre de Floriseo,
ROSIELA dama,
JUSTINA criada de Rosiela,
FLORISEO galán,
CANIVANO, padre

BENITO bovo,
PINAMARTE criado de Palomeo,
MARIGREJA, criada
Pabros Gil, pastor

Organisation externe : aucune division explicite

Résumé :

Floriseo aime Rosiela, mais leur différence de rang l'empêche de lui déclarer ses sentiments. Il en fait part à sa sœur, Justina, également servante de Rosiela. Alors qu'il est prêt à se donner la mort, Justina, après lui avoir conseillé de renoncer à son amour, décide de lui venir en aide en intercédant en sa faveur auprès de la dame. Canivano travaille pour Palomeo avec son fils, Benito, et se plaint de la fainéantise et de la bêtise de celui-ci.

Palomeo reçoit la visite de l'entremetteuse Marigreja. Elle l'informe qu'elle œuvre désormais au service de deux hommes qui convoitent la main de Rosiela. Cependant, Palomeo refuse la proposition de Marigreja.

Le valet de Palomeo, Pinamarte, échange avec Floriseo et met en doute que Canivano soit le véritable père du *galán*. Les suspicions sont ensuite confirmées par les révélations de Canivano à Floriseo qui déclare ne pas être son père et l'informe de ses véritables origines.

Rosiela apparaît aux côtés de sa servante, qui évoque la passion de Floriseo. Justina pousse sa maîtresse à rédiger une lettre à son prétendant afin qu'il renonce à son amour. La lettre doit être remise, en secret, par Benito, mais celui-ci l'égare et finit par avouer à Palomeo que Rosiela est l'expéditrice. Finalement, réunissant tous les personnages autour de lui, Palomeo découvre la véritable identité de Floriseo et révèle celle de Rosiela, fille d'un noble aragonais. Le mariage à venir des deux amants est finalement annoncé.

Bibliographie

Corpus principal et éditions citées

- ANONYME, *Farsa llamada Rosiela* [1558]

ANONYME, « La Farsa llamada Rosiela », Elisabeth Antequera Bernal (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, 2004 (en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Rosiela/Index.htm> ; consulté le 12 décembre 2017).

- ANONYME, *Auto de Clarindo* [1535 ?]

ANONYME, « Auto de Clarindo », dans Miguel Ángel Pérez Priego (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993.

- Jaime DE HUETE, *Comedia Tesorina* et *Comedia Vidriana* [1525-1535 ?]

HUETE Jaime de, « Comedia Vidriana », Coronada Requena Pineda (éd.), *Revista Lemir*, n° 4, 2000 (en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Vidriana/Vidriana.htm> ; consulté le 11 décembre 2017).

HUETE Jaime de, « Comedia Tesorina », dans Miguel Ángel Pérez Priego (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993.

HUETE Jaime de, *Tesorina. Vidriana*, María Ángeles Errazu Colás (éd.), Saragosse, Universidad de Zaragoza, 2002.

- Agustín ORTIZ, *Comedia Radiana* [1525-1535 ?]

HOUSE Ralph E., « The “Comedia Radiana” of Agustín Ortiz », *Modern Philology*, vol. 7, n° 4, avril 1910, p. 507-556.

ORTIZ Agustín, « Comedia Radiana », Maribel Bayona Sánchez (éd.), *Revista Lemir*, 2005 (en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Radiana/Index.htm> ; consulté le 12 décembre 2017).

- Hernán LÓPEZ DE YANGUAS, *Farsa Turquesana* [1529?]

LÓPEZ DE YANGUAS Hernán, « Farsa Turquesana », Julio F. Hernando y Javier Espejo Surós (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, 2002 (en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/FarsaTurquesana/Index.htm> ; consulté le 12 décembre 2017).

- Luis DE MIRANDA, *Comedia Pródiga* [1554]

MIRANDA Luis de, « Comedia Pródiga », dans Miguel Ángel Pérez Priego (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993, p. 287-374.

- Francisco DE LAS NATAS, *Comedia Tidea* [1530? - 1550]

NATAS Francisco de las, « Comedia Tidea », dans Miguel Ángel Pérez Priego (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993.

- Bartolomé PALAU, *Farsa llamada Salamantina* [1552]

PALAU Bartolomé, *Farsa llamada salamantina*, José Gómez Palazón (éd.), Salamanca, Editorial Amarante, 2021.

PALAU Bartolomé, « Farsa llamada Salamantina », *Bulletin hispanique*, vol. 2, n° 4, 1900, p. 237-304.

- Martín DE SANTANDER, *Comedia Rosabella* [1550]

SANTANDER Martín de, « Comedia Rosabella », José Luis Canet (éd.), *Revista Lemir*, n° 1, 1997 1996 (en ligne : https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/M_Santander.html ; consulté le 6 mars 2020).

- Bartolomé de TORRES NAHARRO, *Propalladia*, dont *Comedia Serafina*, *Comedia Trofea*, *Comedia Soldadesca*, *Comedia Tinellaria*, *Comedia Himenea*, *Comedia Jacinta* [1517], *Comedia Calamita*, *Comedia Aquilana* [1520]

GILLET Joseph Eugene, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Menasha, George Banta publishing company, 1943, vol. 2/4.

TORRES NAHARRO Bartolomé de, *Teatro completo*, Julio Vélez-Sainz (éd.), Madrid, Cátedra, 2013.

TORRES NAHARRO Bartolomé de, *Antología (teatro y poesía)*, Miguel Ángel PÉREZ (éd.) Badajoz, Diputación Provincial, Departamento de Publicaciones, 1995.

- Juan UCEDA DE SEPÚLVEDA, *Comedia Grassandora* [1539?]

UCEDA DE SEPÚLVEDA Juan, « Comedia Grassandora », José Luis Canet (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, 2003 (en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Grassandora/Index.htm> ; consulté le 12 décembre 2017).

UCEDA DE SEPÚLVEDA Juan, « *Comedia llamada Grassandora* », dans Harry Clifton Heaton (éd.), *Two sixteenth century dramatic works [Comedia llamada Grassandora, compuesta por Juan Uzeda de Sepúlveda; Egloga hecha por Salazar de Breno]*, Tours, Impr. de Arrault, 1928.

Corpus secondaire et éditions de référence

ANONYME, *Lazarillo de Tormes*, [1554], Francisco Rico (éd.), Madrid, Real Academia Española, 2011

ANONYME, « Farsa a manera de tragedia », [1537], Isabel Pascual Lavilla (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, 2003, (en ligne : <https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/FarsaTragedia/Index.htm> ; consulté le 6 mars 2020).

ANONYME, *La comedia Thebayda*, [1521], José Luis Canet Vallés (éd.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

ANONYME, « Farsa llamada Alarquina », [1550], José Luis Canet Vallés (éd.), *Revista Lemir*, n° 1, 1997, (en ligne : <https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Alarquina/Farsa.html> ; consulté le 6 mars 2020).

ANONYME, « Comedia Serafina », [1521], dans José Luis Canet Vallés (éd.), *De la comedia humanística al teatro representable: (Égloga de la tragicomedia de Calixto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Seville, UNED, 1993.

ANONYME, *Comedia Ypólita*, [1521], dans José Luis Canet Vallés (éd.), *La Comedia Thebayda, Ypólita y Serafina : (edición crítica)*, Valence, Universitat de València, 1985.

APARICIO Bartholomé, « *Obra del pecador* », [1618], Rosa Sanmartín (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, 2003, (en ligne : <https://parnaseo.uv.es/Lemir/textos/Pecador/Index.htm>; consulté le 12 décembre 2017).

CASTILLEJO Cristóbal de, *Farsa de la Costanza*, [1522], Blanca Perriñán et Rogelio Reyes Cano (éd.), Madrid, Cátedra, 2012.

DELICADO Francisco, *Retrato de la lozana andaluza*, [1528], Joaquín del Val (éd.), Madrid, Taurus, 1967.

ENCINA Juan del, *Teatro completo*, Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO (éd.), Madrid, Cátedra, 1991.

- FERNÁNDEZ Sebastián, « Tragedia Policiana », [1547], dans Luis Mariano Esteban Martín, *Edición y estudio de la Tragedia Policiana, de Sebastián Fernández*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- FERNÁNDEZ Lucas, *Teatro completo: farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, [1514], Julio Vélez Sainz et Álvaro Bustos Táuler (éd.), Madrid, Cátedra, 2021.
- GÓMEZ Gaspar, « Tercera parte de la tragicomedia de Celestina », [1539], dans Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016, p. 688-895.
- GUEVARA Antonio de, *Menosprecio de Corte y Alabanza de aldea*, M. Martínez Burgos (éd.), Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- MUÑOÑ Sancho de, « Tragicomedia de Lisandro y Rosiela », [1542] dans Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016, p. 355-688.
- PALAU Bartolomé, *Victoria de Cristo*, [1563], José Gómez Palazón (éd.), Kassel, Reichenberger, 1997.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN Juan, « Comedia Florisea », [1553], *Bulletin Hispanique*, n° 27, 1912.
- RODRÍGUEZ FLORIÁN Juan, « Comedia llamada Florinea », [1554], José Luis Canet Vallés (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, n° 4, 2000 (en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Florinea/Index.htm> ; consulté le 12 décembre 2017).
- ROJAS Fernando de et ANONYME, *La Celestina (Comedia y Tragicomedia de Calisto y Melibea)*, José Luis Canet Vallés (éd.), Valence, Revista Celestinesca, 2020.
- RUEDA Lope de, *Las Cuatro comedias: Eufemia, Armelina, Los Engañados, Medora*, [1567], Alfredo Hermenegildo (éd.), Madrid, Taurus, 1986.
- SILVA Feliciano de, « Segunda comedia de Celestina », [1534], dans Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016, p. 1-351.
- TIMONEDA Juan « Las tres comedias » [1559], Manuel V. Diago (éd.), *Anexos de la Revista Lemir*, 2000, (en ligne : <https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/timoneda/index.htm> ; consulté le 12 décembre 2017)
- TORRES NAHARRO Bartolomé de, « Proemio », dans Julio Vélez-Sainz (éd.), *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 965-972.
- TORRES NAHARRO Bartolomé de, « Introducción a la suelta de la *Tinellaria*, s. f., s. l. », dans Julio Vélez-Sainz (éd.), *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 981-982.
- TORRES NAHARRO Bartolomé de, « Privilegio del Papa León X », dans Julio Vélez-Sainz (éd.), *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 977-978.
- VALDÉS Juan de, *Diálogo de la lengua*, [1736], Cristina Barbolani (éd.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- VILLALÓN Cristóbal de, *Ingeniosa comparación de lo antiguo y lo presente*, [1539], Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, p. 179 (en ligne :

<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=18741> ; consulté le 12 décembre 2017).

VILLEGAS Alonso de, « *Comedia llamada Selvagia* », [1554] dans Marqués de la Fuensanta del Valle et José Sancho Rayón (éd.), *Comedia llamada Selvagia compuesta por Alonso de Villegas Selvago ; Comedia Serafina*, Madrid, impr. de M. Rivadeneyra, 1873.

Études critiques

ABELLÁN José Luis, *El Erasmismo español: una historia de la otra España*, Madrid, Ed. del Espejo, 1976.

AGUILAR Fermín Ezpeleta, « La Farsa Salamantina (1552) de Bartolomé Palau en la tradición literaria estudiantil », *Xiloca: revista del Centro de Estudios del Jiloca*, n° 34, 2006, p. 83-92.

ALBISSON Mathilde, *Le livre en procès: les nouveaux enjeux de la censure inquisitoriale dans l'Espagne du XVIIe siècle*, Thèse de doctorat soutenue en 2020 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 2020.

ALBISSON Mathilde, « Una aproximación a la censura inquisitorial de la hagiografía en lengua vulgar: del Índice de Valdés (1559) al Índice de Zapata (1632) », *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, n° 2, 2020, p. 453-476.

ALBORG Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1970.

ALBALÁ PELEGRÍN Marta, « Humanism and Spanish Literary Patronage at the Roman Curia: The Role of the Cardinal of Santa Croce, Bernardino López de Carvajal (1456-1523) », *Royal Studies Journal*, vol. 4, n° 2, 16 décembre 2017, p. 11.

ALCALÁ Ángel, *Literatura y ciencia ante la inquisición española*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001.

ALEGRE PEYRÓN José María, « La censura literaria en España en el siglo XVI », *Revue Romane*, vol. 25, n° 2, 1990, p. 428-441.

ALIPRANDINI Luisa de, « La representación en Roma de la *Tinellaria* de Torres Naharro », dans Ricard Salvat, *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement: actes del 1 Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre « L'Edat Mitjana i el Renaixement en el Teatre » : Sitges, 13 i 14 d'octubre de 1983*, Barcelone, Edicions Universitat Barcelona, 1986, p. 128-136.

ALLEGRI Luigi, « El espectáculo en la Edad Media », dans Luis Quirante Santacruz, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: actas, Festival d'Elx 1990*, Alicante, Instituto de cultura « Juan Gil Albert » : Diputación de Alicante, 1992, p. 21-30.

ALLEN Percy Stafford, *Erasmus: Lectures and Wayfaring Sketches*, Oxford, Clarendon press, 1934.

ALONSO ASENJO Julio, « La Comedia de Sepúlveda y los intentos de comedia erudita », dans Joan Oleza Simó (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 165-187.

ALONSO HERNÁNDEZ José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.

- ÁLVAREZ PELLITERO Ana María, « Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro religioso medieval al del primer renacimiento », dans *Cultura y representación en la Edad Media*, Elche, 1994, p. 89-99.
- ARELLANO AYUSO Ignacio, « “La Celestina” en la comedia del siglo XVII », dans *La Celestina, V centenario (1499-1999): actas del congreso internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 247-272.
- ARRÓNIZ Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- ARRÓNIZ Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- ASENSIO Eugenio, « El erasmismo y las corrientes espirituales afines (conversos, franciscanos, italianizantes) », *Revista de Filología Española*, n°XXXVI, 1952.
- ASENSIO Manuel J., « La intención religiosa del Lazarillo de Tormes y Juan de Valdés », *Hispanic Review*, vol. 27, n° 1, University of Pennsylvania Press, 1959, p. 78-102.
- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Gilles Lane (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- BALDWIN Spurgeon, « Pecado y retribución en *La Celestina* », *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, n° 6, 1^{er} janvier 1987, p. 71-71.
- BARANDA Consolación, « De “Celestinas”: Problemas Metodológicos », *Celestinesca*, vol. 16, n° 2, 1992, p. 3-32.
- BARANDA LETURIO Consolación et Ana VIAN HERRERO (éd.), *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Madrid, Inst. Univ. Menéndez Pidal, Univ. Complutense de Madrid, 2007.
- BARANDA LETURIO Consolación, « Las comedias del ciclo celestinesco: *Segunda comedia de Celestina y Comedia Selvagia* », dans Olivier Biaggini et David Alvarez Roblin (éd.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, p. 69-84.
- BARCIA Pedro Luis, « El “romance” de Luis de Miranda: imagen de la tierra americana: Poesía e historia », *Edad de oro*, n° 10, 1991, p. 13-32.
- BARNÉS Andrés Gallego, *Los humanistas alcañizanos*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
- BARONI Raphaël, « Généricité ou stéréotypie ? », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 17, REVEL, 15 décembre 2009.
- BARRERA Y LEIRADO Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra, Madrid, 1860.
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BATAILLON Marcel, *Érasme et l'Espagne: recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1998.

- BATAILLON Marcel, « Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet », *Romance Philology*, vol. 21, n° 2, 1967, p. 143-170.
- BATAILLON Marcel, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, M. Didier, 1961.
- BATAILLON Marcel, « Stephen Gilman, The art of “La Celestina” », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 11, n° 2, 1^{er} avril 1957, p. 215-224.
- BEGUE Alain, et Emma HERRAN ALONSO, « La figure de David dans la prose espagnole du XVI^{ème} siècle : l'exemple du *Libro de Cavallería Celestial* de Jerónimo de Sampedro », dans Elise Boillet, Sonia Cavicchioli et Paul-Alexis Mellet (éd.), *Les figures de David à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015, p. 157-182.
- BELTRÁN Rafael, « La fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad y el monólogo de Areúsa sobre la vida de las criadas », *Celestinesca*, vol. 38, 2014, p. 11-36.
- BOAL WILLIAMS Ronald, *The staging of plays in the Spanish peninsula prior to 1555*, Iowa, University of Iowa, 1935.
- BOBES NAVES María del Carmen, « El sayagués », *Archivos Leoneses*, 22.44, 1968, p. 383-402.
- BONILLA Y SAN MARTÍN Adolfo, *Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega.*, New York, 1912.
- BONILLA Y SAN MARTÍN Adolfo, « Erasmo en España (episodio de la historia del renacimiento) », *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, vol. 17, n° 52, Hispanic Society of America, 1907, p. 379-548.
- BOTTA Patrizia, « Itinerarios urbanos en *la Celestina* de Fernando de Rojas », *Celestinesca*, vol. 18, n° 2, 12 janvier 2021, p. 113-132.
- BOTTA Patrizia, « El léxico del marginalismo en “La Lozana andaluza” », *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, n° 1, juin 2018, p. 247-261.
- BRAGA Teófilo, *Obras completas. Historia da litteratura portugueza*, Porto, Chardron, 1870.
- BRAGA Teófilo, *Historia do theatro portuguez*, Porto, Imprensa portugueza, 1870, vol. II.
- BROOK Peter, *The empty space*, New York, Touchstone, 1996.
- BRITNELL Jennifer, « Antipapal writing in the reign of Louis XII: propaganda and self-promotion », dans Jennifer Britnell et Richard Britnell, *Vernacular Literature and Current Affairs in the Early 16th Century*, Aldershot, Routledge, 2000, p. 41-61.
- BROTHERTON John, *The Pastor-Bobo in the Spanish theatre: before the time of Lope de Vega*, Londres, Tamesis Books, 1975.
- CANAVAGGIO Jean, *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, Fayard, 1993, vol. 1.
- CANET VALLÉS José Luis, « De la égloga a la comedia representable », dans Felipe B Pedraza Jiménez, Elena Marcello et Rafael González Cañal (éd.), *El teatro en tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517: XXIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 97-120.

- CANET VALLÉS José Luis, « Introducción a la *Comedia Hipólita* », *Anexos de la Revista Lemir*, 2003, p. 1-4 (en ligne : <https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Ypolita/> ; consulté le 5 décembre 2017).
- CANET VALLÉS José Luis, « La primera réplica en la *Propalladia* de Torres Naharro », *Criticón*, n° 83, 2001, p. 29-46.
- CANET VALLÉS José Luis, « El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560) », *Edad de oro*, n° 16, 1997, p. 109-120.
- CANET VALLÉS José Luis, « Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar », *Celestinesca*, vol. 20, 1996, p. 3-19.
- CANET VALLÉS José Luis (éd.), *De la comedia humanística al teatro representable: égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina*, Séville, UNED, 1993.
- CANET VALLÉS José Luis, « La evolución de la comedia urbana hasta el “Index prohibitorum” de 1559 », *Criticón*, n° 51, 1991, p. 21-42.
- CANET VALLÉS José Luis, *La Comedia Thebayda, Ypolita y Serafina : (edición crítica)*, Valence, Universitat de València, 1985.
- CAÑETE Manuel, *Teatro español del siglo XVI: estudios histórico-literarios*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1885.
- CASTRO Américo, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1963.
- CASTRO Américo, *La realidad histórica de España*, Mexico, Porrúa, 1962.
- CASTRO Américo, « El problema histórico de *La Celestina* », dans *Santa Teresa: y otros ensayos*, Madrid, Historia nueva, 1929, p. 193-213.
- CASTRO Américo, « Lo hispánico y el erasmismo », *Revista de Filología Hispánica*, n° 4, 1942, p. 1-66.
- CAZAL Françoise, « Transmettre par le théâtre le savoir licite et illicite sur le mariage : la *Farsa del matrimonio* de Diego Sánchez de Badajoz », dans Teresa Rodríguez et Luis González Fernández (éd.), *La transmission de savoirs licites et illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XIIe au XVIIe siècles) : Hommage à André Gallego*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2020, p. 205-219.
- CENTRE AIXOIS DE RECHERCHES HISPANIKES, CENTRE AIXOIS DE RECHERCHES ITALIENNES, et COLLOQUE INTERNATIONAL « FRANCE-ESPAGNE-ITALIE » (éd.), *La Fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987.
- CHARTIER Roger, « Le monument et l'événement: Parole poétique et figures de l'écriture dans “El espejo y la máscara” de J. L. Borges », *Variaciones Borges*, n° 3, Borges Center, University of Pittsburgh, 1997, p. 110-119.
- CHAUNU PIERRE, *L'Espagne de Charles Quint. Tome 1*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.

- CHAUNU PIERRE, *L'Espagne de Charles Quint. Tome 2*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.
- CHEVALIER Maxime, « Un personaje folklórico de la literatura del siglo de oro: el estudiante », dans *Homenaje a Marcel Bataillon : seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (Literatura e Historia)*, Séville, Universidad de Sevilla, 1981, p. 39-58.
- CORBATÓ Hermenegildo, « El Valenciano en la "Propalladia" de Torres Naharro », *Romance Philology*, vol. 3, n° 4, 1950, p. 262-270.
- CIROT Georges, « Le théâtre religieux d'Encina », *Bulletin hispanique*, vol. 43, n° 1, 1941, p. 5-35.
- CIUTTI Salvatore Comte de, *Une ambassade portugaise à Rome au XVI^e siècle: mémoire lu au IV^e Congrès scientifique international des catholiques à Fribourg (1897)*, Naples, Typ. M. d'Auria, 1899.
- COLL-TELLECHEA Reyes, « Los límites de la representación: picaresca, censura e historia », *Studia Aurea*, vol. 9, 22 décembre 2015, p. 147.
- COROMINAS Juan M., « Sobre la Comedia Prodigia de Luis de Miranda », *Bulletin of the Comediantes*, vol. 30, n° 2, Bulletin of the Comediantes, 1978, p. 112-122.
- CORTIJO OCAÑA Antonio, « Comedias a noticia y comedias a fantasía: a propósito de una curiosa terminología de Torres Naharro », dans *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2004, p. 145-162.
- CRAWFORD James Pyle Wickersham, « Two Notes on the Plays of Torres Naharro », *Hispanic Review*, vol. 5, n° 1, 1937, p. 76-78.
- CRAWFORD James Pyle Wickersham, *Spanish drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1937.
- CRAWFORD James Pyle Wickersham, « A Note on the Comedia Calamita of Torres Naharro », *Modern Language Notes*, vol. 36, n° 1, 1921, p. 15-17.
- CRAWFORD James Pyle Wickersham, « Early Spanish Wedding Plays », *Romantic Review*, XII, 1921, p. 370-384.
- CRIBADO DE VAL Manuel (éd.), *Las Celestinas*, Barcelone, Planeta, 1976.
- CROCE Benedetto, *Poesia antica e moderna: interpretazioni*, Giorgio Inglese et Gabriella Macciocca (éd.), Naples, Bibliopolis, 2009.
- CROCE Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, G. Laterza e figli, 1917.
- CRONAN Urban, *Teatro español de siglo XVI*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1913.
- DAVID-PEYRE Yvonne, *Le personnage du médecin et la relation médecin-malade dans la littérature ibérique, XVI^e et XVII^e siècle*, Paris, Ediciones hispano-americanas, 1971.
- DAVIS Nina Cox, « Torres Naharro's Comic Speakers: Tinellaria and Serafina », *Hispanic Review*, vol. 56, n° 2, 1988, p. 139-155.

- DELOINCE-LOUETTE Christiane et Jean-Yves VIALLETON, « Présentation : Téreence commenté, une école de rhétorique et de dramaturgie », *Exercices de rhétorique*, n° 10, ELLUG, 19 décembre 2017.
- DESWARTE Sylvie, « Un nouvel âge d'or. La gloire des Portugais à Rome sous Jules II et Léon X », dans *Humanismo Português na época dos descobrimentos. Congresso Internacional, Coimbra, 9 a 12 de Outubro de 1991*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1993, p. 125-152.
- DEYERMOND Alan David, « Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles », dans *Cultura y representación en la Edad Media*, Elche, 1994, p. 39-56.
- DIAGO Manuel V., « La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda) », *Criticón*, 63, 1995, p. 103-117.
- DÍEZ BORQUE José María, *Teatro cortesano en la España de los Austria*, Madrid, Compañía Nacional del Teatro Clásico, 1998.
- DÍEZ BORQUE José María, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español: [actas de un seminario]*, Madrid, 17-19 de mayo de 1988, London, Tamesis Books Limited, 1989.
- DÍEZ BORQUE José María, « Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI : propuestas de investigación », dans José M. Ruano de la Haza (éd.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, p. 101-118.
- DÍEZ BORQUE José María, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1987.
- DURÁ CELMA Rosa, *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, Thèse de doctorat soutenue en 2016 à l'Universitat de València.
- ERRAZU COLÁS María Ángeles, *Estudio y edición de la obra de Jaime de Huete*, Saragosse, Universidad de Zaragoza, 1993.
- ERRAZU COLÁS María Ángeles, *El teatro de Jaime de Huete: (introducción a su estudio)*, Saragosse, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984.
- ESPEJO SURÓS Javier, *La obra dramática de Hernán López de Yanguas: teatro y religión en la primera mitad del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, n° 68, 2013.
- ESPEJO SURÓS Javier, « Cuerpo y gesto en el teatro moral renacentista: la Farsa de la concordia, circa 1529 », *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 1^{er} janvier 2008.
- FALCONIERI John V., « La situación de Torres Naharro en la historia literaria », *Hispanófila*, n° 1, 1957, p. 32-40.
- FALCONIERI John V., « Historia de la Commedia dell'Arte en España », *Revista de literatura*, vol. 11, n° 21, 1957, p. 3-37.
- FALCONIERI John V., « Historia de la "Commedia dell'Arte" en España », *Revista de literatura*, vol. 12, n° 23, 1957, p. 69-90.

- FERNÁNDEZ CATÓN José María, « Notas para el estudio de la imprenta en León en el siglo XVI: Cuatro desconocidas obras poéticas halladas en la Biblioteca Estense de Módena (Italia) », *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, n° 85-86, Archivo Histórico Diocesano de León, 1989, p. 323-418.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN Leandro, « Orígenes del Teatro Español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega », 1838 (en ligne : <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/origenes-del-teatro-espanol-seguidos-de-una-coleccion-escogida-de-piezas-dramaticas-anteriores-a-lope-de-vega--0/html/> ; consulté le 25 juillet 2022).
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN Leandro, *Obras de Leandro Fernández de Moratín, dadas a luz por la Real Academia de la Historia.*, Madrid, Aguado, Impresor de Cámara de S. M. y de las Real Casa, 1830, vol. 2/4.
- FERRER VALLS Teresa, « La representación y la interpretación en el siglo XVI » [2003], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014 (en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-y-la-interpretacion-en-el-siglo-xvi/html/> ; consulté le 28 novembre 2017).
- FERRER VALLS Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books Limited, 1991.
- FERRER VALLS Teresa, « El erotismo en el teatro del primer Renacimiento », *Edad de oro*, n° 9, 1990, p. 51-68.
- FERRER VALLS Teresa et Carmen GARCÍA SANTOSJUANES, « La problemática del teatro religioso », dans Joan Oleza Simó (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 77-86.
- FIRPO Massimo, « Le cardinal », dans *L'homme de la Renaissance / sous la direction d'Eugenio Garin ; [traduit de l'italien par Monique Aymard et de l'anglais par Paul-André Lesort]*, Paris, Seuil, 1990, p. 79-141.
- FONTES-BARATTO Anna, « Les fêtes à Urbino en 1513 et la “Calandria” de Bernardo Dovizi da Bibbiena », dans André Rochon (éd.), *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance. L'Arioste, Bernardo Dovizi Da Bibbiena, Machiavel, l'Académie florentine, Giambattista Giraldi Cinthio*, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1974, p. 45-79.
- FOSALBA Eugenia et María José VEGA RAMOS, *Textos castigados: la censura literaria en el siglo de oro*, Bern, Peter Lang, coll. « Perspectives de la germanística y la literatura comparada en España », n° 8, 2013.
- FOUCAULT Michel, *Le gouvernement de soi et des autres : cours au Collège de France (1983-1984)*, Frédéric Gros (éd.), Paris, Gallimard : Seuil, 2009.
- FUENTES Miguel Ángel Teijeiro, « Algunas notas acerca del introito en la obra de Torres Naharro: historias picantes », *Revista de estudios extremeños*, vol. 74, n° 1, Centro de Estudios Extremeños, 2018, p. 275-292.
- GAGLIARDI Donatella, « La “Celestina” en el Índice: argumentos de una censura », *Celestinesca*, n° 31, 2007, p. 59-84.

- GALLARDO Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos : obra premiada por la Biblioteca Nacional, en la junta pública del 5 enero de 1862*, Manuel Remón Zarco del Valle, José Sancho Rayón et Biblioteca nacional (éd.), Madrid, M. Tello, 1898.
- GARCÍA ÁLVAREZ Juan Pablo, *Teatralización espectacular de lo humorístico en novelas de caballerías de Feliciano de Silva*, México, Colegio de México, 2016.
- GARCÍA CÁRCEL Ricardo et Javier BURGOS RINCÓN, « Los criterios inquisitoriales en la censura de libros en los siglos XVI y XVII », *Historia Social*, 1992, p. 97-109.
- GARCÍA-BERMEJO GINER Miguel, « Origen y circunstancia del introito en el primer teatro clásico español », dans Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena Marcello et Rafael González Cañal (éd.), *El teatro en tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517: XXIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 121-136.
- GARCÍA-BERMEJO GINER Miguel, « Dos cuasi comedias a noticia militar de Lucas Fernández y Torres Naharro », dans Julio Vélez-Sainz et Antonio Sánchez Jiménez (éd.), *El teatro soldadesco y la cultura militar en la España imperial*, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, p. 53-72.
- GARCÍA-BERMEJO GINER Miguel, « Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega », dans Eugenia Fosalba et María José Vega, *Textos castigados: la censura literaria en el siglo de oro*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 21-50.
- GARCÍA-BERMEJO GINER Miguel, «En torno al término farsa en Lucas Fernández», *Hápax: Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura*, n°1, 2008, p. 45-56.
- GARCÍA-BERMEJO GINER Miguel, *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanque, Ed. Universidad de Salamanca, 1996.
- GARCÍA-BERMEJO GINER Miguel, « El trasfondo político de una fiesta cortesana: la Comedia Trofea de Torres Naharro », dans *España y Portugal en la encrucijada del Teatro del siglo XVI: estudios dedicados al profesor Miguel Ángel Pérez Priego*, Séville, Renacimiento, 2019, p. 163-196.
- GARCÍA-BERMEJO GINER Miguel, « Un estudiante de Burbáguena en Salamanca », *Studia Zamorensia*, n° 9, 1988, p. 291-296.
- GARCÍA-PLATA Reyes Narciso et José Roso DÍAZ, « Modelos celestinescos e imitaciones teatrales en el siglo XVI: la caracterización de los personajes en la “Comedia Tidea” y en la “Comedia Salvaje” », dans *La Celestina, V centenario (1499-1999) : actas del congreso internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 415-424.
- GEAL François, *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du siècle d'or*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1999.
- GEAL François, « Pages arrachées du livre de Satan... Quelques réflexions sur le combat des bibliophobes et des bibliophiles dans l'Espagne du XVIe siècle », *Histoire et civilisation du livre*, 6, 2010, p. 193-219.
- GENETTE Gérard, *Senils*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- GENETTE Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Le seuil, 1992.

- GENETTE Gérard, « Nouveaux discours du récit », dans *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- GERARD-ZAI Marie-Claire, « “L’Enfant prodigue, Moralità del sec. XVI”, Introduzione, testo critico, traduzione e note a cura di G. MACRI », *Vox Romanica*, vol. 43, n° 1, 1984, p. 324-325.
- GILLET Joseph Eugene, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro. 4, Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, Otis Howard Green (éd.), Philadelphie, University of Pennsylvania press, 1961.
- GILLET Joseph Eugene, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Menasha, George Banta publishing company, 1943, 3 vol.
- GILLET Joseph Eugene, « Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century: II », *Hispanic Review*, vol. 5, n° 3, 1937, p. 193-207.
- GILLET Joseph Eugene, « The Date of Torres Naharro’s Death », *Hispanic Review*, vol. 4, n° 1, 1936, p. 41-46.
- GILLET Joseph Eugene, « Torres Naharro and the Spanish drama of the Sixteenth Century », dans *Estudios Eruditos in Memoriam de A. Bonilla y San Martín*, Madrid, 1930, vol. II, p. 437-468.
- GILLET Joseph Eugene, « The original version of Torres Naharro’s Comedia Tinellaria », *Romanic Review*, XIV, 1923, p. 265-275.
- GILLET Joseph Eugene, « Une édition inconnue de la Propalladia de Torres Naharro », *Romanic Review*, XI, 1920, p. 26-36.
- GILMAN Stephen, « Retratos de conversos en la Comedia Jacinta de Torres Naharro », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 17, n° 1/2, 1963, p. 20-39.
- GILMAN Stephen, *The art of La celestina*, Madison, University of Wisconsin Press, 1956.
- GIMENO Rosalie, « La “Égloga de Plácida y Victoriano” y los temas de la segunda época de Juan del Enzina », dans Alan David Deyermond (éd.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelone, Crítica, 1979, vol. 1/9, p. 480-484.
- GIORDANO GRAMEGNA Ana, « Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro », dans Joan Oleza Simó, *Teatro y prácticas escénicas*, Édition numérique, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1984.
- GRISMER Raymond Leonard, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega: together with chapters on the dramatic technique of Plautus and the revival of Plautus in Italy*, New York, Hispanic institute in the United States, 1944.
- GRISMER Raymond Leonard, « Another Reminiscence of Plautus in the Comedias of Torres Naharro », *Hispanic Review*, vol. 8, n° 1, 1940, p. 57-58.
- GRUBBS Anthony J., « Different Beginnings and the Same Ends: The Unique Introits of Bartolomé Torres Naharro’s Comedia Tinellaria and Comedia Soldadesca », *Bulletin of the Comediantes*, vol. 63, n° 2, 5 janvier 2012, p. 1-13.

- GUARDIA Jean de, *Poétique de Molière : comédie et répétition*, Genève, Librairie Droz, 2007.
- GUERRY François-Xavier, « *En una cámara apartada, que nadie nos vea* » : L'érotisme dans le cycle célestinesque, Thèse de doctorat soutenue en 2020 à Sorbonne Université.
- HERMENEGILDO Alfredo, *Texto, escena y público en el Quinientos español: modelos encadenados*, Anejos de TeaPal, [édition numérique], 2013.
- HERRÁN ALONSO Emma, « Tras las huellas de una obra prohibida: El Libro de Cavallería Celestial de Jerónimo de Sampedro », dans *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. 2, p. 1029-1044.
- HEUGAS Pierre, « Torres Naharro, raro inventor », dans *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, p. 319-332.
- HEUGAS Pierre, « *La Célestine* » et sa descendance directe, Bordeaux, Bière, 1973.
- HEUSCH Carlos, « Polysémie de l'amour dans le Moyen Âge ibérique », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, vol. 38, n° 1, ENS Editions, 2015, p. 11-27.
- HINDLEY Alan, « Théâtre antipapal : trois textes dramatiques du début du XVI^e siècle », dans Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant (éd.), *Le théâtre polémique français (1450-1550)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 109-122.
- HOUSE Ralph E., « Some Verse of Jayme De Guete », *Philological Quarterly*, n° 10, 1931, p. 1-9.
- HOUSE Ralph E., « Sources of Bartolome Palau's Farsa Salamantina », *Romanic Review*, IV, 1913, p. 311-322.
- HUERTA CALVO Javier, « Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI », dans *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, vol. 1, p. 303-316.
- LACOPA VILA José Manuel, « Estudio sobre La Farsa llamada Alarquina », *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n° 1, Universitat de València, 1996.
- LEGARDA P. Anselmo de, « Primera frase vasca impresa conocida en Torres Naharro, 1513 », *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, vol. 7, n° 1, 1^{er} janvier 1951 (en ligne : <https://www.rsbap.org/ojs/index.php/boletin/article/view/2371> ; consulté le 3 mai 2023).
- LEMAITRE Nicole, « Quand les cardinaux inventent le pouvoir culturel », dans *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique. Nouvelle édition*, Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2009, p. 289-301.
- LEMAIRE Jean-charles (éd.), *La traduction en moyen français de la lettre anticuriale « De curialium miseris epistola » d'Æneas Silvius Piccolomini*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.
- LENZ Anita, « Torres Naharro et Plaute », *Revue Hispanique*, LVII, 1923, p. 99-107.

- LIDA DE MALKIEL María Rosa, « El “romance”, la “Comedia Pródiga”, las “Coplas a la muerte de un su amigo” y la “Carta al Rey” (1545) de Luis de Miranda », *Romance Philology*, vol. 26, n° 1, 1972, p. 57-61.
- LIDA DE MALKIEL María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, Editorial Universitaria, 1962.
- LIDA DE MALKIEL María Rosa, « El fanfarrón en el teatro del Renacimiento », *Romance Philology*, vol. 11, n° 3, 1958, p. 268-291.
- LIHANI John, « Play-Audience Relationship in Bartolome de Torres Naharro », *Bulletin of the Comediantes*, vol. 31, n° 2, 2014, p. 95-102.
- LIHANI John, « La técnica de recapitulación auténtica en el teatro del siglo XVI », dans *Lope de Vega y los orígenes del teatro español : actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, p. 303-310.
- LIHANI John, *Bartolome de Torres Naharro*, Boston, Twayne Publishers, 1979.
- LIHANI John, « New Biographical Ideas on Bartolomé de Torres Naharro », *Hispania*, vol. 54, n° 4, 1971, p. 828-835.
- LOCHERT Véronique, « Prologhi, préfaces, prólogos : des lieux de théorisation alternatifs dans le théâtre européen des XVIe et XVIIe siècles », *Littératures classiques*, n° 83, n° 1, 2014, p. 17.
- LOPE Monique de, « L'églogue et la cour : essai d'analyse des rapports de l'écriture théâtrale et de la fête chez Juan del Encina », dans *La Fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, p. 133-150.
- LÓPEZ-RÍOS MORENO Santiago, « “Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja”: Melibea y la muerte infamante en *la Celestina* », dans Pedro Manuel Piñero Ramírez (éd.), *Dejar hablar a los textos : Homenaje a Francisco Marquex Villanueva*, Seville, Universidad de Sevilla, 2005, p. 309-330.
- MAESTRE José María et Jozef IJSEWIJN, *El humanismo alcañizano del siglo XVI: textos y estudios de latín renacentista*, Cadix, Servicio de publicaciones de la Universidad : Instituto de estudios turolenses, 1990.
- MARAVALL José Antonio, *El mundo social de “La Celestina”*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, 1968 (en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mundo-social-de-la-celestina--0/html/> ; consulté le 28 novembre 2017).
- MÁRQUEZ Antonio, *Literatura e inquisición en España: (1478-1834)*, Madrid, Taurus, 1980.
- MÁRQUEZ Antonio, « La censura inquisitorial del teatro renacentista (1514-1551) », dans Joaquín Pérez Villanueva (éd.), *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, Siglo XXI, 1980, p. 593-604.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA Francisco, « La actitud espiritual del Lazarillo de Tormes », dans *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Madrid, 1968, p. 67-138.
- MARTINEZ DE BUJANDA Jesús, René DAVIGNON et Ela STANEK, *Index des livres interdits : 1551, 1554, 1559*, Sherbrooke, Centre d'études de la Renaissance : Éd. de l'Université de Sherbrooke, 1984, vol. V.

- MARTÍNEZ DE LA ROSA Francisco, *Fr. Martínez de la Rosa: Obras completas*, Paris, Baudry, 1845.
- MARTÍNEZ LÓPEZ María José, « Capítulo 3. Configuración dramática del personaje », dans *El entremés : Radiografía de un género*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, p. 107-150.
- MARTÍNEZ MILLÁN José, « En torno al nacimiento de la Inquisición medieval a través de la censura de libros en los reinos de Castilla y Aragón (1232-1480) », dans *Hispania*, CXXXIV, 1980, p. 5-36.
- MAURIZI Françoise, « *La égloga de Plácida y Victoriano* a través de sus ediciones », dans *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Vol. 2, Alcalá, Editorial Universidad de Alcalá, 1998, p. 1033-1042.
- MAZOUER Charles, « La moralité au XVI^e siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 58, n° 2, 1996, p. 351-365.
- MAZZEI Pilade, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Enzina e Torres Naharro*, Lucques, Amedei, 1922.
- MENÉNDEZ Y PELAYO Marcelino, « El erasmismo en Portugal », dans *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Editorial Católica, 1978, vol. 3.
- MENÉNDEZ Y PELAYO Marcelino, « “La Celestina”. Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española », 1947, (en ligne : <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-celestina-razones-para-tratar-de-esta-obra-dramatica-en-la-historia-de-la-novela-espanola--0/html/> ; consulté le 13 mars 2020).
- MENÉNDEZ Y PELAYO Marcelino, *Orígenes de la Novela*, Enrique Sánchez Reyes (éd.), Santander, Aldus, 1943, vol. 3 - Cuentos y novelas cortas. *La Celestina*.
- MENÉNDEZ Y PELAYO Marcelino, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope*, Madrid, CSIC, 1942.
- MENÉNDEZ Y PELAYO Marcelino, *Orígenes de la Novela*, Madrid, Bailly Baillièrre, 1905.
- MENÉNDEZ Y PELAYO Marcelino, *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia : Estudio crítico*, Librería de los Bibliófilos, Madrid, 1900.
- MENÉNDEZ Y PELAYO Marcelino, Miguel ARTIGAS, Angel GONZÁLEZ PALENCIA, Rafael de BALBÍN LUCAS et José IBÁÑEZ MARTÍN, *Historia de los heterodoxos españoles. Periodo de la Reconquista*, Enrique Sánchez Reyes (éd.), Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, Santander, Aldus, 1963.
- MENÉNDEZ Y PELAYO Marcelino et Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Ballièrre é hijos, 1905.
- MENON Laura, « El amor en las églogas dramáticas profanas a principios del siglo XVI », Thèse de doctorat soutenue en 2013 à l'Università Ca'Foscari Venezia.
- MERIQUE Cyril, *L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVI^e siècle*, Thèse de doctorat soutenue en 2011 à l'Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011.

- MESONERO ROMANOS Ramón de, « Catálogo cronológico de los autores dramáticos y alfabético de las comedias de cada uno. Parte primera. Desde Lope de Vega a Calderón (1588-1635) », dans *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1858, p. XLI-LV.
- MESONERO ROMANOS Ramón de, « Catálogo cronológico de los autores dramáticos y alfabético de las comedias de cada uno. Parte segunda. Desde Cañizares a Calderón (1635-1740) », dans *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1858, p. XXXVII-LIII.
- MEUNIER Philippe, *L'oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'Or - Essai de poésie onomastique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.
- MEYER-MINNEMANN Klaus, « Un procédé narratif qui “produit un effet de bizarrerie” : la métalepse littéraire », dans *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 133-150.
- MICHEL Lise, *Des princes en figure : politique et invention tragique en France, 1630-1650*, Paris, PUPS, 2013.
- MICHON Cédric, « Mécénat et politique. Le cas des prélats français et anglais à la Renaissance », dans Frédérique Lemerle, Yves Pauwels et Gennaro Toscano (éd.), *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2012, p. 23-37.
- MIER PÉREZ Laura, *El amor a escena (1520-1535): la comedia aquilana de Bartolomé de Torres Naharro, la tragicomedia de Don Duardos de Gil Vicente y La Farsa de la Costanza de Cristóbal de Castillejo*, Kassel, Edition Reichenberger, 2019.
- MIER PÉREZ Laura, « Reforma, moral y comicidad en el teatro en tiempos de Carlos I », dans Felipe B Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal et Elena Marcello (éd.), *Drama y teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556): XL Jornadas de teatro clásico. Almagro 10, 11 y 12 de julio de 2017*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 17-32.
- MIER PÉREZ Laura, *Motivos amorosos del teatro renacentista: la Égloga de Plácida y Vitoriano de Juan del Encina y la anónima Comedia Serafina*, Vigo, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2017.
- MIER PÉREZ Laura, « Despuntes celestinescos en el teatro XVI », *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, 2008, p. 667-674.
- MIGUEL MARTÍNEZ Emilio de, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996.
- MONTERO Juan et Francisco J. ESCOBAR, « La sátira antirromana en la obra poética de Bartolomé de Torres Naharro », dans Javier Gómez-Montero et Folke Gernert, *Nápoles ~ Roma 1504: cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica*, Salamanque, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005, p. 387-398.
- MONTES Dámaris, Víctor LILLO et María José VEGA RAMOS (éd.), *Saberes inestables: estudios sobre expurgación y censura en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Espagne, Iberoamericana, 2018.
- MOREL-FATIO Alfred, *Études sur l'Espagne*, Paris, E. Bouillon, 1895.

- MORO Laura Puerto, « El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano) », *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, n° 21, 2012, p. 257-304.
- NAVARRO DURÁN Rosa, *Segundas celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2016.
- NEWELS Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro: investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.
- OLEZA SIMÓ Joan, « En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro », dans Antonio Vilanova, Josep María Bricall et Elías L. Rivers (éd.), *Un « Hombre de bien ». Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi Antonio Vilanova, Josep M.ª Bricall y Elías L. Rivers*, Edizioni dell'Orso, Alexandrie, 2004, p. 233-248.
- OLEZA SIMÓ Joan, « El teatro clásico español: metamorfosis de la historia », *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, n° 6, 2002, p. 127-164.
- OLEZA SIMÓ Joan, « La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana », dans José María Díez Borque, *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1998, p. 13-30.
- OLEZA SIMÓ Joan, « En los orígenes de la práctica escénica cortesana: La Comedia Aquilana de Torres Naharro », dans Kazimierz Sabik (éd.), *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*, Varsovie, Université de Varsovie, 1997, p. 153-177.
- OLEZA SIMÓ Joan, « Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio », *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, n° 1, 1995, p. 607-616.
- OLEZA SIMÓ Joan, « La Corte, el amor, el teatro y la guerra », *Edad de oro*, n° 5, 1986, p. 149-182.
- OLEZA SIMÓ Joan (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984.
- OLEZA SIMÓ Joan, « La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia : el universo de la égloga », dans Joan Oleza Simó (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 189-218.
- OLEZA SIMÓ Joan, « Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca », *Cuadernos de Filología*, III, 1981, p. 1-44.
- PARTNER Peter, *Renaissance Rome 1500-1559: A Portrait of a Society*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- PAVIS Patrice, « Théâtralité », dans *Dictionnaire du théâtre*, Malakoff, Armand Colin, 2019.
- PAYEN Jean-Charles, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale : des origines à 1230*, dans *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale : des origines à 1230*, Genève, Librairie Droz, n° 98, 1967.
- PEDRAZA JIMÉNEZ Felipe B. et Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (éd.), *Los albores del teatro español: actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1994*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995.

- PEÑA Mercedes de los Reyes, « El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión », *Criticón*, n° 94, 2005, p. 9-32.
- PEREIRA ZAZO Óscar, « *La vida de Lazarillo de Tormes: Publicity and Fictionality* », dans Reyes Coll-Tellechea et Sean McDaniel, *The Lazarillo Phenomenon. Essays on the Adventures of a Classic Text*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2010, p. 21-47.
- PÉREZ Laura Mier, « La Comedia Grassandora de Juan Uzeda de Sepúlveda: Motivos amorosos en el contexto teatral del primer tercio del siglo XVI », *Hispanófila*, vol. 181, n° 1, 2017, p. 3-15.
- PÉREZ Laura Mier, « Melibea, Plácida y Serafina: tres muertes violentas en el primer teatro clásico », *Celestinesca*, n° 40, 2016, p. 117-134.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel, « Publicación y censura de *la Propalladia* », *Revista de estudios extremeños*, vol. 74, n° 1, Centro de Estudios Extremeños, 2018, p. 145-160.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel, « Las variantes textuales en la *Propaladia* de 1573 », dans Julio Vélez Sainz (éd.), *Bartolomé de Torres Naharro: un extremeño en el Renacimiento europeo*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2018, pp. 77-93.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel, « Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI », *Criticón*, vol. 94, n° 95, 2005, p. 137-146.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel, *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, n° 170, 1998.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel, « Celestina en escena: el personaje de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista », dans Fernando de Rojas and *Celestina: approaching the Fifth centenary, 1993*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, p. 295-320.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel (éd.), *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel, « *La Celestina* y el teatro del siglo XVI », *Epos: Revista de filología*, n° 7, 1991, p. 291-312.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel, « Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media », dans *Epos: Revista de filología*, n°5, 1989.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel, « De Dante a Juan de Mena: Sobre el género literario de “comedia” », *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n° 1, 1978, p. 151-158.
- PICKERING Timothy, « A Note on the *Comedia Serafina* and *El Conde Alarcos* », *Modern Language Notes*, vol. 71, n° 2, 1956, p. 109-114.
- PILLET Fabien, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Études Germaniques*, vol. 263, n° 3, 2011.
- PINTO CRESPO Virgilio, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983.
- PUERTO MORO Laura, « La comedia urbana de corte celestinesco: Corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes », *Criticón*, n° 126, 2016, p. 53-78.

- PUERTO MORO Laura, «La comedia urbana de corte celestinesco: Corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes », *Criticón*, n° 126, 2016, p. 53-78.
- PUERTO MORO Laura, « Comicidad en el teatro celestinesco de la primera mitad del siglo XVI », dans José María Díez Borque, Álvaro Bustos Táuler et Elena Di Pinto (éd.), *¿Hacia el gracioso? comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Madrid, Visor, 2014, p. 109-122.
- PUERTO MORO Laura, « “Tanteos” en el primer teatro renacentista: la “Comedia Hipólita” », *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, n° 28, 2014, p. 611-619.
- PUERTO MORO Laura, « En la fragua del teatro renacentista », dans José María Díez Borque, Soledad Arredondo Sirodey, Ana Martínez Pereira et Gerardo Fernández San Emeterio (éd.), *Teatro español de los Siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, Madrid, Visor, 2013, p. 19-36.
- QUERO Fabrice, « À la croisée des voix et des discours. De quelques coïncidences entre le *Diálogo del nacimiento de Torres Naharro*, les deux dialogues d’Alfonso de Valdés et le *Viaje de Turquía* », dans Rafaèle Audoubert (éd.), *Plurivocalité et Polyphonie. Une voie vers la modernité ?*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 93-112.
- REDONDO Augustin, « Le sac de Rome de 1527 et sa mise en scène: le romance “Triste estava el Padre Santo” », dans Jean-Pierre Etievre (dir.), *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d’or*, Paris, Klincksieck, 1998, 31-51.
- REVAH Israël Salvator, « Un index espagnol inconnu : celui édicté par l’Inquisition de Séville en novembre 1551 », *Studia Philológica, Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, vol. III, Madrid, 1963, p. 131-150.
- REYFF Simone de, « Entre commentaire biblique et prédication : les Homélies sur la Parabole de l’enfant prodigue », dans Alain Talon (éd.), *Un autre catholicisme au temps des Réformes ? Claude d’Espence et la théologie humaniste à Paris au XVI^e siècle. Études originales, publications d’inédits, catalogue de ses éditions anciennes*, Brepols, Turnhout, 2010, p. 213-225.
- REYNIER Gustave, *La vie universitaire dans l’ancienne Espagne*, Paris, A. Picard et fils, 1902.
- RODRIGO MANCHO Ricardo, « Notas en torno a la *Farça a manera de tragedia* », dans Joan Oleza Simó (éd.), *Teatros y prácticas escénicas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 219-240.
- ROMERA-NAVARRO Miguel, « Estudio de la *Comedia Himenea* de Torres Naharro », *Romanic Review*, 1921, p. 50-72.
- ROMERA-NAVARRO Miguel, « Observaciones sobre la “Comedia Tidea” », *Modern Philology*, vol. 19, n° 2, 1921, p. 187-198.
- ROSO DÍAZ José, « El enredo en las comedias a fantasía de Torres Naharro », *Revista de estudios extremeños*, vol. 74, n° 1, 2018, p. 181-214.
- RUBIERA FERNÁNDEZ Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- SALOMON Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la “comedia” au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret & Fils, 1965.

- SAN JOSÉ LERA Javier « “Viendo todo el mundo en fiesta de comedias”. Contextos de *la Propalladia*, 1517 », *Revista de estudios extremeños*, vol. 74, n° 1, Centro de Estudios Extremeños, 2018, p. 237-274.
- SAN JOSÉ LERA Javier, « Sobre el teatro español del siglo XVI y el proyecto “TESAL16” », dans *El patrimonio del teatro clásico español. Actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón: actas selectas del Congreso del TC/12. Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, p. 117-126.
- SAN JOSÉ LERA Javier, « Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso », *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, n° 7, 2013, p. 1.
- SÁNCHEZ Juan Manuel, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, Madrid, imprenta clásica española, 1913.
- SCHACK Adolf Friedrich von, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, M. Tello, 1887.
- SENTAURENS Jean, *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Thèse d'État soutenue à l'Université Bordeaux Montaigne en 1979, 5 vol.
- SEVERIN Dorothy Sherman, *Memory in “La Celestina”*, Londres, Tamesis books, 1970.
- SHERGOLD Norman David, *A History of the Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- SHOEMAKER William Hutchinson, *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*, Princeton, University Press, 1935.
- SEGURA COVARSI Enrique, « Aportaciones al Estudio del Lenguaje de Torres Naharro », *Revista de estudios extremeños*, vol. 18, n° 2, Centro de Estudios Extremeños, 1944, p. 211-241.
- SICROFF Albert A., *Les controverses des statuts de pureté de sang en Espagne du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1960.
- SIRERA Josep Lluís, « Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento », *Edad de oro*, vol. 5, 1986.
- SIRERA Josep Lluís, *Del actor medieval a nuestros días: actas del Seminario celebrado los días 30 de Octubre al 2 de Noviembre de 1996, con motivo del 4. Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx (Elx, 28 de Octubre a 2 de Noviembre)*, Elche, Institut Municipal de Cultura, 2001.
- SITO ALBA Manuel, « El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII) », dans José María Díez Borque et Ronald E. Surtz (éd.), *Historia del teatro en España, (Edad Media, siglo XVI, siglo XVII)*, Madrid, Taurus, 1983, vol. 1, p. 155-472.
- SOLERVICENS Josep, « Niveaux de connexion entre discours théorique et création littéraire à la Renaissance et à l'âge Baroque », dans Laurey Braguier-Gouverneur et Florence Piat (éd.), *Normes et transgressions dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 175-187.

- STERN Charlotte, « Sayago and Sayagués in Spanish History and Literature », *Hispanic Review*, vol. 29, n° 3, University of Pennsylvania Press, 1961, p. 217-237.
- STERNBERG Véronique, « Espaces et comédie au XVIIIe siècle », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, Département des littératures, 2002, p. 201-215.
- SURTZ Ronald E., *The birth of a theater: dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton, Princeton University, 1979.
- TEIJEIRO FUENTES Miguel Ángel, « El “planteamiento” en el teatro renacentista: del modelo celestinesco a la propuesta naharresca », *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, n° 1, 2007, p. 185-202.
- TICKNOR George, *Historia de la literatura española*, Pascual de Gayangos et Enrique de Vedia (trad.), Madrid, 1851, vol. I.
- TIEFFEMBERG Silvia, « Entre mancebas, viudas y casadas. El “Romance” de Luis de Miranda y la construcción de un imaginario rioplatense », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 39, n° 78, 2013, p. 233-257.
- URZÁIZ TORTAJADA Héctor, « Noticia que no es bien que se toque: El teatro del Siglo de Oro frente a la censura », dans *Dramaturgia y espectáculo teatral en la poca de los Austrias*, 2009, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, p. 147-166.
- VAILLANT Alain, « Chapitre VII. Le genre littéraire », dans *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2017, vol. 2e éd., p. 143-162.
- VALBUENA PRAT Ángel, *Historia de la literatura española*, Barcelone, Gustavo Gili, 1946, 2 vol.
- VARELA Jesús García, « Factores constitutivos del discurso del marginado en la literatura del Siglo de Oro », *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, vol. 49, n° 2, 1994, p. 275-292.
- VEGA RAMOS María José, « Los pecados del lector. Delectación morosa y lecturas culpables en la teología moral del siglo XVI », dans Eugenia Fosalba et María José Vega Ramos (éd.), *Textos castigados: la censura literaria en el siglo de oro*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 205-226.
- VEGA RAMOS María José, *Disenso y censura en el siglo XVI*, Salamanca, Espagne, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR): Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012.
- VEGA RAMOS María José, « Leer no es de cristianos: lectura, culpa y miedo en el siglo XVI », dans María José Vega Ramos et Iveta Nakládalová (éd.), *Lectura y culpa en el siglo XVI*, Barcelone, Studia Aurea Monográfica, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 9-16.
- VÉLEZ-SAINZ Julio, « Construcción escénica y público en la Comedia Tineleria de Torres Naharro », *Revista de estudios extremeños*, vol. 74, n° 1, Centro de Estudios Extremeños, 2018, p. 293-317.
- VÉLEZ-SAINZ Julio, « Introducción El teatro profano del siglo XVI: Hacia un primer teatro clásico español », *Crítica*, n° 126, 2016, p. 5-14.

- VÉLEZ-SAINZ Julio, « Un teatro “castigado”: las ediciones censuradas de la “Comedia Aquilana” de Bartolomé de Torres Naharro », *Criticón*, n° 126, 2016, p. 79-96.
- VÉLEZ-SAINZ Julio, « De lo científico a lo folclórico: Astrólogos y Astrología en el teatro renacentista », *Bulletin of the comediantes*, vol. 66, n° 1, 2014, p. 1-17.
- VÉLEZ-SAINZ Julio, « Una tierra, un Señor y una dama: genealogía y heterodoxia en la “Comedia Jacinta” de Bartolomé de Torres Naharro », *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, n° 18, 2011, p. 139-155.
- VIAN HERRERO Ana, Roger FRIEDLEIN, María José VEGA RAMOS (éd.), *Diálogo y censura en el siglo XVI: España y Portugal*, Madrid: Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vervuert, n° 45, 2016.
- VIAN HERRERO Ana, « Una aportación hispánica al teatro carnavalesco medieval y renacentista: las «Églogas de Antruejo» de Juan del Encina », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, (en ligne : <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8h5> ; consulté le 12 décembre 2017).
- VIAN HERRERO Ana, *El Diálogo de Lactancio y un arcidiano de Alfonso de Valdés : obra de circunstancias y diálogo literario : Roma en el banquillo de Dios*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1994 (En ligne : <http://books.openedition.org/pumi/1200> ; consulté le 2 février 2020).
- VITSE Marc, « El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras », *Criticón*, n° 94, 2005, p. 69-105.
- WEINERTH Nora, « Bartolomé de Torres Naharro's “Diálogo del nacimiento”: A converso Christmas play. », *Revista de Estudios Hispánicos*, 1982, p. 249-254.
- WHINNOM Keith, « El género celestinesco: origen y desarrollo », dans Víctor García de la Concha (éd.), *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, p. 119-130.
- WILSON Margaret, *Spanish drama of the Golden Age*, Oxford, Pergamon Press, 1969.
- WOLF Ferdinand, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, A. Asher & Company, 1859.
- ZAMORA VICENTE Alonso, *Una introducción a la « Comedia do viuvo »*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1963.
- ZIMIC Stanislav, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1977, 2 vol.