



Une version hispanique du pays de Cocagne: "La tierra de Jauja" de Lope de Rueda

Elvezio Canonica

► To cite this version:

Elvezio Canonica. Une version hispanique du pays de Cocagne: "La tierra de Jauja" de Lope de Rueda. Véronique Dasen; Marie-Claire Gérard-Zai. Art de manger, art de vivre. Nourriture et société de l'Antiquité à nos jours, Infolio, pp.122-136, 2012, 978-2-88474-260-3. hal-03284665

HAL Id: hal-03284665

<https://hal.science/hal-03284665>

Submitted on 26 Feb 2024

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.

UNE VERSION HISPANIQUE DU PAYS DE COCAGNE :

LA TIERRA DE JAUJA DE LOPE DE RUEDA

Elvezio Canonica

Introduction : contexte littéraire et historique

Je souhaiterais, dans le cadre de cette réflexion commune autour de la « nourriture et de la convivialité » comme motif littéraire¹, vous présenter une version farcesque de cette thématique telle qu'elle apparaît dans un court texte dramatique, appelé *paso*, composée par un homme de théâtre espagnol du milieu du XVI^e siècle : Lope de Rueda. Sa publication est posthume et nous la devons à Juan Timoneda, un auteur et éditeur valencien, en 1567, deux ans après la mort de l'auteur. Il est intéressant de citer en entier le titre du volume dans lequel apparaît le *paso* que je vais présenter, car il nous donne déjà une idée assez précise de la fonction de ce genre dramatique :

El deleytoso. Compendio llamado el Deleytoso en el qual se contienen muchos passos graciosos del excelente Poeta y gracioso representante Lope de Rueda, para poner en principios y entremedias de Colloquios y Comedias.

1 En hommage à notre collègue et amie Marie-Claire Gérard-Zai, dont j'ai eu l'honneur et la chance de suivre les enseignements.

Il s'agit donc d'une courte pièce, composée en prose, qui était placée soit au début (*en principios*) soit au milieu (*entremedias*) d'un ensemble plus vaste, une *comedia* ou un *coloquio*. C'est ce que l'on appellera plus tard l'*entremés*, un genre dramatique qui va jouir d'une grande popularité dans l'Espagne du Siècle d'Or².

On aura remarqué d'ailleurs qu'aussi bien en français qu'en espagnol c'est le domaine culinaire qui a fourni les noms de ce genre théâtral comique court qui servait de support à une pièce plus longue : la farce est bien la préparation que l'on met à l'intérieur d'un plat cuisiné, et qui est souvent plus piquante et sert à relever le goût du plat principal. En espagnol, le mot *entremés*, plus tardif par rapport au *paso*, qui en constitue son antécédent, a la même origine : ce qui est mis au milieu, comme la farce. Il s'agit d'un catalanisme, *entremés*, qui signifie *manjar entre dos platos principales* (« en-cas entre deux plats »), alors qu'actuellement, en espagnol, son sens principal est plutôt celui d'apéritif, les fameuses *tapas* qu'on grignote en attendant le plat principal³.

On l'aura compris, dans le domaine de la représentation théâtrale il s'agit également d'entretenir le public en lui offrant une pièce à contenu comique – aussi bien verbal que de situation – afin de stimuler son appétit – si cette pièce se trouve placée au début de la pièce principale – et dans ce cas, sa fonction sera d'en orienter la réception dans un sens humoristique ; en tant que pièce d'entracte (*entremés*), il s'agira notamment d'entretenir le public et de calmer son impatience, afin qu'il ne quitte pas la salle ou qu'il ne détériore les lieux. En effet, nous savons que le public qui assistait aux représentations théâtrales

2 Cf. Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, 1971, en particulier le chap. 2 : « Lope de Rueda, creador del entremés », p. 41-62.

3 *Cualquiera de los alimentos, como encurtidos, aceitunas, rodajas de embutido, jamón, etc. que se ponen en las mesas para picar de ellos mientras se sirven los platos. Modernamente se suelen tomar antes de la comida. (Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, 21^e éd., Madrid, 1992, s.v. « entremés »).* (N'importe quel aliment, comme des conserves au vinaigre, des olives, des tranches de charcuterie, du jambon, etc. que l'on met sur la table pour les consommer en attendant qu'on serve les plats. A l'époque moderne, on a l'habitude de le faire avant le repas).

de cette époque était assez indiscipliné et montrait sans trop de retenue sa désapprobation. A cela s'ajoute son impatience, qu'un autre Lope, plus connu celui-ci, le célèbre Lope de Vega, résumera dans son traité *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) par la formule célèbre: *la cólera / de un español sentado* (« la colère d'un Espagnol assis »), d'où le rôle important et presque inévitable de ces courtes pièces d'entracte. Dans ce cas, l'*entremés* possède alors également une fonction sociale, celle du maintien de l'ordre public.

Dans le cas qui nous concerne, il s'agit clairement d'un *paso* situé au début d'une pièce qui ne nous est pas parvenue, mais qui doit être forcément postulé au vu de l'*explicit*: *Pero primero quiero dezir a vues-tras mercedes lo que m'an encomendado*⁴. Dans ce cas précis, le *paso* joue un rôle similaire à celui de l'*introito* chez Torres Naharro, et l'on peut penser que ce qui suivait (*lo que m'an encomendado*) était l'exposition de l'argument de la pièce.

Lope de Rueda: un homme de théâtre accompli

Avant d'entrer dans le vif du sujet (le plat principal) avec l'analyse du *paso* qui nous intéresse, j'aimerais situer brièvement son auteur, Lope de Rueda, dans le contexte historique et littéraire de son époque. Il s'agit sans doute du premier *representante* professionnel, c'est-à-dire à la fois directeur d'une troupe, auteur et acteur lui-même. On dit d'ailleurs qu'il excellait dans plusieurs rôles comiques, notamment (et étonnamment) aussi dans un rôle féminin, celui de la *negra* (la Noire). C'est Cervantès lui-même qui nous le dit dans le prologue de ses œuvres dramatiques, publiées en 1615, lorsqu'il retrace l'histoire du théâtre espagnol de son époque :

4 « Mais d'abord je veux dire à vos grâces ce qu'on m'a recommandé (de vous dire). » Je cite la traduction française de Pierre Guénoun, *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1983, p. 395-399. Pour le texte original, toutes les citations proviennent de Lope de Rueda, *Pasos*, José Luis Canet Vallés (éd.), Madrid, Castalia, n. 196, 1992.

Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastoras; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse.

Les *comedias* étaient des sortes de *coloquios*, c'est-à-dire des dialogues en prose, à la façon des églogues [Cervantès pense à celles de Juan del Encina et Lucas Fernández, non pas au modèle classique virgilien], entre deux ou trois bergers. On les pimentait et on les prolongeait avec deux ou trois *entremeses*, dont les figures pouvaient être celles de la négresse, du maquereau, du gille ou du biscayen : ces quatre personnages, ainsi que bien d'autres, Lope [de Rueda], mentionné ici, les représentait avec une grande habileté et excellence. (traduction personnelle)

En quelques phrases, Cervantès donne aussi un bref aperçu de la carrière du dramaturge, dont il dit avoir assisté à des représentations. Il rappelle que Lope de Rueda était « batteur d'or » de son métier (*bati-hoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro*) (batteur d'or, qui signifie celui qui fait des feuilles d'or), il évoque l'extrême pauvreté du bagage de la petite troupe voyageuse qu'il dirigeait, ses moyens scéniques réduits à des tréteaux, à cinq ou six planches et à une vieille couverture qui servait d'unique décor, et il rappelait son origine sévillane (ville où il naquit vers 1510) et sa mort à Cordoue (vers 1565). Il s'agit donc d'un homme de théâtre accompli, d'origine andalouse. La production qui nous est parvenue ne se limite pas à ces pièces courtes et farcesques, mais comprend également quatre *comedias*, toujours en prose, divisées en « scènes » (entre six et dix) et deux *coloquios*, qui ne présentent aucune division scénique⁵. Le nombre des

5 Cf. Alberto Blecuá, « De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda », *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 1978, p. 403-434.

pasos qui nous sont parvenus est de quatorze ou de quinze (d'après la dernière édition moderne de Canet Vallés).

La division de sa production entre *comedias* et *coloquios*, outre la différence structurale indiquée, se base également sur la construction des intrigues et du décor, urbain pour les unes, bucolique pour les autres. Parmi les *comedias*, on a remarqué l'influence italienne au niveau des intrigues, notamment dans celle qui s'intitule *Los engañados* qui reprend, dès le titre, une pièce composée par les membres de l'*Accademia degli Intronati* de Sienne (*Gl'ingannati*, 1531). Le théâtre italien était déjà très apprécié en Espagne même à cette époque assez précoce, surtout en ce qui concerne la *commedia erudita*. L'importance de la *commedia dell'arte*, indéniable en Espagne, est beaucoup plus tardive et doit être située dans la deuxième moitié du XVI^e siècle (la première compagnie *dell'arte* dont nous avons connaissance en Espagne, celle d'Alberto Naselli, *alias* Ganassa, n'arrive en Espagne qu'en 1572)⁶. Nous savons, par exemple, qu'une pièce de l'Arioste, *I suppositi*, dont l'intrigue dérive des *Menecmos* de Plaute, fut jouée à Valladolid en 1548 à l'occasion des noces de l'infante Maria (fille de Charles V) avec l'archiduc Maximilien d'Autriche⁷. De même, l'argument d'une autre *comedia* de Lope de Rueda, l'*Eufemia* est tiré d'une nouvelle du *Décameron* de Boccace, celle du Génois Bernabò, trompé par Ambrogiuolo (II, 9) ; celle intitulée *Armeline*, puise son intrigue dans l'*Altília* de Rainieri et du *Servigiale*, de Giovan Maria Cecchi, alors que la dernière, la *Medora*, est un *rifacimento* de la *Cingana* du même Cecchi, dont le personnage principal éponyme est une « gitane ». On le voit bien, ce n'est certainement pas l'originalité de l'intrigue qui préoccupait l'homme de théâtre qu'était Lope de Rueda – une notion d'ailleurs qui était loin d'avoir l'importance que nous lui accordons aujourd'hui, en tant qu'héritiers de la figure du génie forgée par le Romantisme. Le travail d'adaptation, en fonction des

6 Cf. Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, 1969, p. 209-231.

7 *Ibid.*, p. 203-209.

possibilités réduites de sa troupe et de la demande du public, ainsi que sa propre implication en tant que directeur et acteur constituaient sans doute une charge suffisante pour faire tourner une des premières (sinon la première) troupes professionnelles en Espagne.

***La Tierra de Jauja*: sources littéraires et historiques**

Après ce bref aperçu historique, nous pouvons entrer dans le *paso* qui nous intéresse tout particulièrement aujourd'hui. Il s'agit de la cinquième pièce selon l'ordre de la *princeps* de Timoneda. A noter que dans cette édition, les *pasos* ne portent pas de titre, alors qu'aujourd'hui la plupart d'entre eux sont connus par des noms qui leur ont été affublés bien plus tard. C'est le cas du cinquième, celui qui nous occupe, qui est connu sous le nom de *La Tierra de Jauja*, un titre que nous devons à un érudit du XIX^e siècle, don Cayetano Alberto de la Barrera⁸. Il s'agit, néanmoins, d'une expression textuelle, car c'est bien autour de ce toponyme que toute l'intrigue est construite, à tel point que cette expression s'est imposée dans la langue espagnole comme l'équivalent de « pays de Cocagne ». En revanche, par cette attribution d'un titre apocryphe, l'accent est mis sur une dimension qui est à peine esquissée dans le texte, même si elle était d'une brûlante actualité : celle de la récente découverte et conquête des Indes américaines, notamment du nouveau vice-royaume du Pérou, où il faut situer le toponyme de *Jauja* ; une région que les premiers conquérants espagnols décrivent comme *tierra muy templada* (« une terre très tempérée »), où coule un *río muy poderoso* (« un fleuve abondant ») et qui possède une *tierra abundosa* (« une terre fertile ») (Francisco de Jerez, 1534) ; selon Cieza de León,⁹ s'y ajoute l'abondance de ses richesses naturelles :

8 *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860, p. 347.

9 Pour toutes les références au conquistador espagnol et chroniqueur du Pérou Pedro de Cieza de León, cf. M. Herrero, « Jauja », *Revista de Indias*, 5, 1941, p. 151-159.

Había muchos depósitos lleno de cosas que podían ser habidas; sin lo cual había gran número de plateros que labraban vasos y vasijas de plata y oro.

Il y avait beaucoup de dépôts pleins de choses qu'on pouvait obtenir et en outre, grande quantité d'orfèvres qui fabriquaient des verres et des pots en argent et en or. (traduction personnelle)

Il s'agit donc d'une région particulièrement fertile et riche en gisements d'or, d'où provenait en grande partie ce métal précieux que Lope de Rueda devait bien connaître par son activité antérieure de *batihoja*. De là à en faire la version espagnole du pays de Cocagne, il n'y avait qu'un pas, que Lope de Rueda a franchi allégrement. Mais en réalité, comme nous allons le voir, les richesses culinaires de ce royaume exotique brillent plutôt par leur absence dans son *paso*. Et, comme le souligne Pierre Guénoun, « Lope de Rueda ne choisit pas les nourritures pour rassasier n'importe quelle panse, mais pour satisfaire un ventre andalou et plus précisément sévillan¹⁰ ». Ceci est dû à l'intrigue qu'il choisit très simple et élémentaire, typique de la farce, dont est victime le pauvre Mendrugo (nom qui signifie littéralement « miette de pain ») qui se fait berner par deux compères affamés, Honziguera et Panarizo, tous les deux qualifiés de *ladrones* (« voleurs ») et dont les noms font également allusion à la nourriture. Le premier, Honziguera, serait un dérivé de *oncejo*, c'est-à-dire un instrument de vénerie (une sorte de filet à oiseaux : d'ailleurs dans sa première réplique, ce personnage dit à son compère : « Il est temps de tendre nos filets »¹¹), tandis que le deuxième, Panarizo, est un adjectif qui désigne la personne qui a un teint pâle et maladif, signe d'une alimentation insuffisante. L'intrigue de la farce est de dérivation italienne et provient, en grande partie, de la troisième nouvelle de la huitième

10 Cf. Pierre Guénoun, *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1983, p. 952.

11 P. Guénoun, *ed. cit.* n. 4, p. 395.

journée du *Décaméron*, celle qui raconte la célèbre farce dont est victime Calandrino, qui se fait berner par Bruno et Buffalmacco dans la recherche de l'*elitropia*, la pierre qui est censée rendre invisible. Nous connaissons tous la fin malheureuse de l'histoire, surtout pour la pauvre épouse de Calandrino laquelle, lui reprochant son retard, démontre qu'il n'est pas invisible comme il le croyait, ce qui génère en lui une telle colère qu'il la roue de coups, en se transformant en un vrai tyran domestique. Nous pensons aussi au mythe de Gygès, raconté par Platon dans le deuxième livre de la *République*, dont l'anneau rend invisible, et qui conduit le simple berger Gygès de la vie paisible de la campagne à la tyrannie. Une source non signalée dans l'édition de Vittore Branca¹², mais probablement les œuvres de Platon n'étaient-elles pas encore connues à l'époque de Boccace. Il est des éléments dans le texte de Boccace qui sont clairement exploités par Lope de Rueda, notamment l'évocation du *paese di Bengodi*, une terre d'abondance qui devient chez le dramaturge espagnol, comme on l'a vu, la fabuleuse *tierra de Jauja*. Chez le narrateur italien, l'importance de cette évocation passe aussi par le foisonnement des toponymes, inventés pour la cause par ce farceur-né qu'est Maso del Saggio, un personnage qui réapparaît dans d'autres nouvelles du *Décaméron*. Ce dernier situe le *paese di Bengodi* à *Berlinzone*, un endroit situé dans la *terra de' baschi* (la terre des Basques). Il s'agit d'une association capricieuse entre un toponyme italoophone (on a même pensé à Bellinzona...) avec une référence à une région, celle des Basques, qui était une sorte d'*ultima Thule*, une *terra incognita*, et qui réapparaît aussi à d'autres endroits du *Décaméron*. Il n'en reste pas moins que pour un Espagnol, bien qu'il soit Andalou, la référence devait être parlante d'où, peut-être, l'idée d'une transposition ultérieure dans une contrée qui faisait désormais partie de l'imaginaire collectif espagnol de l'époque : la *tierra de Jauja*, un toponyme dont Mendrugò, à l'instar

12 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Vittore Branca (éd.), Torino, 1992.

de Calandrino, n'a jamais entendu parler, ce qui est d'autant plus évocateur et narrativement productif.

La trame narrative

La trame narrative dans le *paso* de l'auteur sévillan est basée sur la faim endémique dont souffrent les deux « voleurs », qui décident de profiter d'un moment de relâchement de la vigilance des argousins (qui correspondent aux *gabbellieri* chez Boccace) pour mener à bien leur coup. Comme ils sont désarmés, ayant dû donner leurs épées en gage au tavernier, ils sont obligés de faire de nécessité vertu. C'est à ce moment qu'ils voient passer le « simplet » Mendrugo, (le « gille » du théâtre français), qui porte une marmite remplie de fricassée (*caçuela*) et se dirige vers la prison où nous apprenons que sa femme est enfermée. C'est à ce moment-là que les deux compères ont l'idée de l'apostropher pour lui raconter les histoires de la *tierra de Jauja*, dans le but de l'embobiner afin de se servir dans sa marmite. Nous retrouvons donc, toujours par rapport à la nouvelle du *Décameron*, une autre coïncidence, celle de la femme de celui qui sera berné. Dans le cas présent, néanmoins, ce personnage apparaît dans une situation nettement différente, car elle se trouve en prison, ce qui va permettre à Lope de Rueda d'introduire un motif typiquement espagnol : celui de la répression exercée sur les femmes entremetteuses et (ou) sorcières. En effet, celle-ci, qui n'apparaît pas sur scène, est visiblement une *alcahueta* (« entremetteuse »), dont Covarrubias nous donne cette définition : *Latine lena. La tercera, para concertar al hombre y a la mujer se ayuntan, no siendo el ayuntamiento legítimo, como el de marido y mujer*¹³. Ce personnage est aussi le faire-valoir du pauvre mari, qui en tant que simplet, croit que son épouse non seulement va bientôt être libérée mais qu'elle va recevoir un évêché. Il s'agit, évidemment, d'un

13 Cf. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellano o española*, Madrid, 1611, s.v. (« Du latin LENA. L'entremetteuse, qui fait profession de faire se rencontrer charnellement l'homme et la femme, en dehors de toute légitimité matrimoniale, celle du mari et de son épouse ») (traduction personnelle).

jeu de mots que le simplet ne comprend pas, et qui fait référence au châtiment public que recevaient les *alcahuetas*, et qui consistait à badigeonner leur buste de miel et à l'emplumer de telle sorte *que parecen monstruos, medio aves y medio mujeres*¹⁴. A cela s'ajoute le port de la *coroza*, un couvre-chef de forme allongée conique sur lequel on représentait des figures allusives au péché du condamné. C'est cet objet qui déclenche chez le candide Mendrugo l'association avec l'évêché, car dans l'argot de l'époque, on utilisait pour ce châtiment le verbe *obispar*, dérivé d'*obispo* (« évêque »), à cause de la ressemblance avec la mitre. La candeur de Mendrugo va encore plus loin, car il s' imagine que, puisque sa femme va recevoir un évêché, lui aussi, en tant que mari légitime, il pourra en profiter.

Merveilles culinaires

Et c'est ici que se greffe le motif du pays de Cocagne, car Mendrugo, stimulé par les richesses futures que lui procurera l'évêché de sa femme, demande aux deux autres quelles sortes de bénéfices on retire de ces évêchés. Tout d'abord, les deux compères lui répondent qu'on reçoit beaucoup de miel, force vieilles chaussures, des plumes et des aubergines. Cela fait référence, encore une fois, au supplice du condamné, qui était exposé à une sorte de lapidation végétale par le peuple. L'aubergine était un des légumes les plus utilisés dans cette sorte de *batalla nabal* (comme le dira Francisco de Quevedo, dans son roman picaresque *El buscón* – publié en 1623 – en faisant référence, avec un jeu de mots très réussi, au *nabo*, le « navet », qui était également utilisé dans ces circonstances). Pourquoi l'aubergine, un légume fort apprécié de nos jours et assez onéreux, par ailleurs ? Il faut remonter ici à l'étymologie du mot, encore très transparente dans l'italien *melanzana*, qui dérive directement du latin *mala insana*, la pomme qui rend fou, surtout en ce qui concerne la folie amoureuse (le *loco*

14 « De telle sorte qu'elles ressemblent à des créatures monstreuuses, moitié oiseaux, moitié femmes » (Covarrubias, *op. cit.* s.v.) (traduction personnelle).

amor: elle était aussi appelée *amoris poma*). On la comparait à la mandragore pour ses effets aphrodisiaques. De là son mépris, mais aussi son emploi ciblé dans le cas des *alcahuetas*, qui fait penser à la loi du *contrappasso* dans *L'Enfer* de Dante. En espagnol, l'aubergine s'appelle *berenjena*, un nom d'origine arabe (*bedinyena*), à son tour d'origine persane: c'est exactement la même étymologie que le français « aubergine », qui passe par le catalan *alberginia*¹⁵. Cette origine linguistique n'est pas sans rapport avec le mépris dont ce légume était la victime, car les préjugés appliqués aux Arabes, et en particulier aux *moriscos* (les musulmans restés en Espagne après la reconquête de 1492, qui étaient supposés s'être convertis à la religion catholique et qui, pour la plupart, étaient des paysans cultivateurs), étaient très tenaces. C'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle Miguel de Cervantes choisit comme nom du supposé auteur arabe de son *Quichotte* précisément celui de Cide Hamete Benengeli, un nom que Sancho Panza ne se prive pas de déformer précisément en *Berenjena*, car, dit-il, *por la mayor parte he oído decir que los moros son amigos de berenjenas* (II, 2) (« j'ai entendu dire que, pour la plupart, les Maures sont friands d'aubergines »). Sans comprendre les allusions et le double sens, notre pauvre simplet Mendrugo n'en retient que les noms alléchants des aliments mentionnés et s'en réjouit d'avance, d'autant plus qu'il se voit déjà en *obispeso*, déformation comique du substantif *obispo* (« évêque »). C'est à ce moment précis que ses deux interlocuteurs introduisent le référent exotique de la *tierra de Jauja*, car, disent-ils, tant qu'à faire, il vaudrait mieux que cet évêché promis lui soit concédé dans cette contrée, ce qui évidemment éveille la curiosité de Mendrugo. Commence alors l'énumération des merveilles de ce pays de l'abondance et de la paresse. C'est donc une vision du monde à l'envers, motif très fréquent à cette époque, que nous offre le dramaturge sévillan dans cette scène: tout d'abord, dans cette contrée, on paie les

15 Mot attesté dès le XIII^e s. (*Sentencia donada per lo rey en Jacme sobre los delmes e primicies del regne de Valentia*, Valencia, 1487, cité dans A. M. Alcover, F. de B. Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, 1926-1968, I), emprunté à l'arabe *al bādīḡān* « id. », et au persan *bādīḡān* qui remonte au sankrit *bhantaki* (v. FEW t. 19 s.v. *bādīḡān*).

hommes pour dormir, et on les fouette s'ils travaillent. A mesure que la narration avance, les personnages s'approchent les uns des autres, car, ne l'oublions pas, le but est de vider la marmite du paysan, victime de la tromperie. A noter que ce détail n'apparaît pas chez Boccace. En général, la description des merveilles de la *tierra de Jauja* est plus détaillée chez l'auteur sévillan que celles du *paese di Bengodi* de l'auteur italien, mais on retrouve néanmoins certaines coïncidences. Une des premières mentions de l'abondance hyperbolique se concrétise par l'image des rivières, également présente chez Boccace. Chez Lope de Rueda, on trouve cependant une nuance, que je crois significative : ce ne sont pas des rivières où coule la *vernaccia* (le vin blanc tant apprécié en Toscane et ailleurs), mais où coulent le lait et le miel, ce qui constitue une évidente allusion biblique à la terre promise, qui « ruisselle de lait et de miel » (Nb 13,27), dont rêvent les juifs en exil. Qui dit rivière, dit pont, et voilà que Lope de Rueda imagine des ponts qui sont faits de pains de beurre enchaînés par des fromages blancs (*requesones*)¹⁶. Et chaque réplique se termine par le passage au discours direct attribué aux aliments eux-mêmes, qui sont ainsi personnifiés et exposés à la jouissance publique : « Mange-moi, mange-moi ». C'est une sorte de refrain qui va accompagner chaque réplique et dont la valeur comique est en fonction de la situation dramatique visée : de l'étonnement progressif de la victime jusqu'à l'étourdissement complet. C'est ainsi que la prochaine étape fait mention à l'élément de la terre, après l'eau des rivières, et en particulier aux arbres qui poussent dans cette lointaine contrée, qui ont la particularité d'avoir des troncs en lard. Cette mention n'est pas tout à fait innocente, dans un contexte ibérique, car le lard (*el tocino*) était un ingrédient qui différenciait les vieux chrétiens des nouveaux chrétiens (les *conversos*), lesquels rechignaient à en manger, faisant ainsi preuve qu'ils n'avaient pas encore

16 Je fais remarquer à ce propos que P. Guénoun traduit la *puente* par « la source », ce qui semble indiquer que le texte auquel elle fait référence avait la leçon *fiente*. Nous n'avons pas trouvé cette leçon dans les textes espagnols consultés. Mais il s'agit peut-être tout simplement d'une mauvaise lecture due au fait que *puente* était féminin à cette époque, comme *fiente* (qui, contrairement à *puente*, l'est resté).

abandonné leur ancienne appartenance religieuse. On veut dire par là que Mendrugo est bien, comme Sancho Panza, un *cristiano viejo* (un vieux chrétien) qui, au contraire, en raffole. Les feuilles de ses arbres sont des *hojuelas*, un mot chargé d'un double sens, car s'il est bien le diminutif de *hoja* (« feuille ») il est aussi le nom d'une sorte de crêpe, et il est souvent utilisé dans l'expression idiomatique *miel sobre hojuelas*, qui correspond à peu près au français : « la cerise sur le gâteau », en indiquant une surabondance de bienfaits qui rend encore meilleure une situation déjà fort agréable. On appréciera donc l'habileté de l'écriture dramatique de Lope de Rueda, car ces arbres sont précisément entourés de rivières où le miel coule à flots. On passe des feuilles aux fruits, et là on retrouve les *buñuelos* (les « beignets »), qui poussent déjà prêts à la consommation et n'ont plus qu'à tomber dans le miel de la rivière pour être encore meilleurs. Là aussi, la réplique se termine par le discours direct, constituée par les mots attribués aux beignets, qui ordonnent : « Mâche-moi, mâche-moi. » Tandis que Mendrugo fait mine de repartir, Honziguera le retient par l'évocation de nouvelles merveilles culinaires : il lui raconte que là-bas, les routes sont pavées de jaunes d'œufs entremêlés de pâtés avec des tranches de lard rôti, qui crient à tout bout de champ : « Avez-moi, avez-moi ! ». Après les rivières et les produits de la terre, voici encore les oiseaux et le gibier, qui se présentent déjà embrochés et prêts à être consommés en grande variété : il y a là des poules, des chapons (présents aussi chez Boccace), des perdrix, des lapins, des francolins et, pour que le tout soit encore plus facile (n'oublions pas qu'il est interdit de travailler), les couteaux sont déjà prêts à l'emploi. Remarquons au passage que les quatre éléments sont présents dans cette figuration farcesque d'un Eden des gloutons : l'eau (les rivières de lait et de miel), la terre (les arbres, le gibier), l'air (les oiseaux) et le feu, qu'il faut forcément déduire de la présence des broches et du lard rôti. Mais le menu n'est pas encore complet : il manque le dessert qui occupe la dernière place, comme dans toutes les bonnes cartes qui se respectent. Le chef rêveur (et voleur) a prévu des boîtes de confitures, des conserves de citrouille et de citronnât (du cédrat confit), ainsi que

du massepain et des fruits confits, tout cela, bien entendu, en grande quantité. Pour couronner le tout, des dragées et des flacons de vin, le tout murmurant sans cesse : « Bois-moi, mange-moi, bois-moi, mange-moi », formule qui récapitule toutes les injonctions précédentes.

Conclusion : retour sur terre

Alors que la marmite du pauvre Mendrugio est désormais vide, les deux compères font allusion à la fricassée avec les œufs et le fromage qui constituait le repas destiné à la prisonnière. C'est un clin d'œil burlesque et mordant à la réalité de la marmite vide, dont le porteur constate l'état et comprend, enfin, qu'il a été berné alors que les deux compères se sont enfuis. Mais même à cet instant, le simplet reste prisonnier de son rôle figé, car il ne comprend pas pourquoi ils s'en sont pris à lui, alors qu'il y avait tellement à manger dans leur *tierra de Jauja* ! Il menace d'en appeler aux autorités (la *Santa Hermandad*), mais ici se termine la farce par l'annonce, faite par Mendrugio, d'une pièce plus conséquente, mais qui ne nous est pas parvenue. Nous pouvons toutefois déduire qu'il s'agissait sans doute d'une *comedia*, où le comique verbal et de situation avait la part belle. En d'autres termes, si l'*entremés* est l'équivalent de la farce, le *paso*, dans ce cas précis, joue le rôle de hors-d'œuvre.