



**HAL**  
open science

## **Transformation des émotions et mise en scène du pouvoir dans l'Anfiteatro de Felipe IV el Grande**

Christine Orobitg

► **To cite this version:**

Christine Orobitg. Transformation des émotions et mise en scène du pouvoir dans l'Anfiteatro de Felipe IV el Grande. *Rives Méditerranéennes*, 2024, 65, pp.107-118. <10.4000/12iwj>. <hal-05428765>

**HAL Id: hal-05428765**

**<https://hal.science/hal-05428765v1>**

Submitted on 22 Dec 2025

**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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

---

## Transformation des émotions et mise en scène du pouvoir dans l'*Anfiteatro de Felipe IV el Grande*

Christine Oorbitg

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rives/10147>  
DOI : 10.4000/12iwj  
ISSN : 2119-4696

### Éditeur

TELEMME - UMR 6570

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2024  
Pagination : 107-118  
ISSN : 2103-4001

Ce document vous est fourni par Aix-Marseille Université (AMU)



### Référence électronique

Christine Oorbitg, « Transformation des émotions et mise en scène du pouvoir dans l'*Anfiteatro de Felipe IV el Grande* », *Rives méditerranéennes* [En ligne], 65 | 2024, mis en ligne le 17 octobre 2024, consulté le 22 décembre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/rives/10147> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12iwj>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

# Transformation des émotions et mise en scène du pouvoir dans l'*Anfiteatro de Felipe IV el Grande*

Christine Orobitg

Aix Marseille Université, CNRS, TELEMME, Aix-en-Provence, France

---

**Résumé :** Le 13 octobre 1631 et dans un contexte de fête courtesane, le roi Philippe IV d'Espagne fit organiser, sur le modèle des jeux de cirque romains, un combat d'animaux dans un amphithéâtre. Voyant que les animaux manquaient de combativité, Philippe IV s'impatienta, demanda une arquebuse et abattit un taureau d'une balle en plein milieu du front. Les réactions du monarque, lors de cet événement, ont fait l'objet de divers récits, dans lesquels le regard porté sur les émotions qui animent le monarque se révèle très différent : frustration et impatience dans certaines sources, *gravitas* et self-control pour d'autres. L'analyse des différentes lectures de l'événement, le sens qui est donné aux émotions du monarque ainsi que le processus de réécriture auxquelles ces émotions sont soumises montre bien le rôle fondamental des émotions dans la mise en scène du pouvoir.

**Mots clés :** Espagne, XVII<sup>e</sup> siècle, Pouvoir, Philippe IV, Littérature, Emotions, Colère, Propagande.

---

**Abstract:** On 13 October 1631, King Philip IV of Spain organised in an amphitheatre an animal battle modelled on the Roman circus games. Seeing that the animals lacked fighting spirit, Philip IV became impatient, asked for a harquebus and shot a bull in the middle of the forehead. The monarch's reactions to this event have been the subject of various narratives, in which the emotions that drive the monarch are very different: frustration and impatience in some sources, *gravitas* and self-control in others. An analysis of the different readings of the event, the meaning given to the monarch's emotions and the process of rewriting these emotions clearly shows the fundamental role played by emotions in the representation of power.

**Keywords:** Spain, 17th century, Power, Philip IV, Literature, Emotions, Anger, Propaganda.

À une période où l'histoire des émotions a, très clairement, le vent en poupe, il apparaît particulièrement pertinent de revenir à l'analyse des textes pour démontrer comment les émotions s'incarnent aussi dans des processus d'écriture et des stratégies de représentation. Volume de poèmes en l'honneur du souverain, précédés d'une introduction en prose et réunis par José Pellicer y Tovar (qui exerçait alors la fonction de chroniqueur royal), l'*Anfiteatro de Felipe IV el Grande* (Madrid, 1631) apparaît comme un objet d'étude privilégié pour analyser les rapports entre pouvoir royal et émotions.

La publication de ce texte est étroitement liée à un événement, survenu le 13 octobre 1631, que nous rappellerons dans la première partie de notre étude. Le plus intéressant est que, dans la mise en récit des faits opérée par le volume, l'émotion est soit gommée, soit complètement transformée (en *justa ira* royale), soit sublimée à travers une lecture symbolique ou allégorique.

Il sera particulièrement fécond de s'interroger sur le lien entre émotion et mise en scène du pouvoir (quelles sont les émotions « légitimes » chez le souverain, quel rôle a l'émotion ou l'absence d'émotion dans la mise en scène du pouvoir) et d'analyser comment la réécriture des faits est, aussi, une transformation et une réécriture des émotions.

La confrontation de la version de Pellicer avec d'autres sources, d'autres traces mémorielles (notamment une gazette publiée en 1632, à Madrid, qui raconte le même événement, mais depuis un autre point de vue) permettra de considérer les écarts par rapport à la réalité et la part de réécriture. Enfin, des parallèles pourront être établis avec la peinture qui – sur un autre plan et dans d'autres domaines – met en scène le pouvoir et, à son tour, utilise les émotions (en l'occurrence, leur contrôle et leur effacement) comme outil de communication politique.

## PRÉSENTATION DES SOURCES : L'*ANFITEATRO DE FELIPE IV EL GRANDE*

Le texte apparaît comme un monument littéraire visant à commémorer et à célébrer un événement, représenté comme une prouesse, un exploit royal. Imprimé à Madrid, chez Juan González, en 1631, l'ouvrage se présente comme un volume in-8° de quatre-vingts *folii*, auxquels s'ajoutent des pièces liminaires, non paginées. Le titre complet, *Anfiteatro de Felipe el Grande... contiene los elogios que han celebrado la suerte que hizo en el Toro, en la fiesta agonal de treze de octubre... 1631 dedícate a S. M. don Joseph Pellicer de Tovar* met l'accent sur la dimension mémorielle du texte et instaure, par l'usage du mot *anfiteatro*, un jeu entre le monument littéraire et le monument réel. Le titre souligne aussi le protagonisme de José Pellicer y Tovar au sein de cette entreprise d'écriture : c'est en effet lui qui réunit et coordonne les textes, et lui qui dédie l'ouvrage au roi.

Après les traditionnels avis de censure favorable, autorisant la publication, apparaissent une dédicace au roi Philippe IV, un texte adressé à don Gaspar de

Guzmán, comte-duc d'Olivares, dans lequel José Pellicer place son ouvrage sous la protection et les bons auspices du favori, et un prologue destiné « Aux esprits curieux » (« *A los curiosos* ») où José Pellicer fait montre de son érudition à travers d'abondantes références savantes, principalement à l'Antiquité gréco-latine. Le volume propose ensuite une *Noticia del espectáculo de las fieras en el anfiteatro de Felipe el Grande* (*Récit du spectacle de bêtes sauvages dans l'amphithéâtre de Philippe le Grand*) qui rappelle, en prose, mais dans une perspective déjà clairement panégyrique et courtesane, les faits à l'origine de ce monument littéraire.

Après cet appareil liminaire, le texte propose 98 poèmes, signés par les plus grandes plumes de l'Espagne de l'époque (Lope de Vega, Quevedo, Francisco de Rioja, Luis de Ulloa, Antonio Hurtado de Mendoza, Juan de Jáuregui, Gabriel Bocángel, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Francisco de Zárata, Pedro Calderón de la Barca, Antonio López de Vega, Antonio de Solís, Diego Saavedra Fajardo, Juan Pérez de Montalbán, José de Valdivielso, entre autres) et par divers protagonistes du monde courtesan (le Prince d'Esquilache, le Marquis d'Alcañizas, le Comte de la Corogne, le Marquis de Javaquinto, notamment). Le volume contient également quelques poèmes signés par des femmes. Pour certaines, le texte ne mentionne que le nom de plume (Laura, Elisa, Narcisa) ; d'autres, en revanche, signent leur poème, comme Catalina Enríquez (auteur du sonnet 74), Feliciano de Duero (auteur du sonnet 76) ou Jacinta de Vargas (auteur du romance 3). José Pellicer signe lui-même un sonnet et un *romance*, ce qui renforce son protagonisme au sein du volume (c'est un des rares auteurs à signer deux poèmes). La forme poétique la plus utilisée est le sonnet (l'*Anfiteatro* compte 87 sonnets, dénommés « épigrammes » dans le texte), mais le volume inclut aussi trois *romances* (signés par Quevedo, Jacinta de Vargas, José Pellicer), dix *espinelas*, une *silva* (signée par José de Valdivielso) et des stances d'Antonio Mira de Amescua.

L'ensemble se présente donc comme un texte polyphonique, mais la diversité des productions poétiques réunies par Pellicer converge vers un seul but : célébrer l'épisode du 13 octobre 1631, en offrir au lecteur une version sublimée où le roi joue un rôle héroïque et où les émotions (plus précisément, leur contrôle et leur effacement) sont mis au service de la propagande royale. La perspective et les intentions de l'ouvrage sont donc pleinement en lien avec la fonction officielle de Pellicer, nommé chroniqueur du royaume de Castille en 1629 (il deviendra également chroniqueur royal du royaume d'Aragon en 1637).

## LES FAITS : DÉSIR ET IMPATIENCE

Venons-en donc à l'événement qui donne lieu au recueil de compositions que nous analysons et au rôle central qu'y jouent les émotions. L'anecdote de départ se situe le 13 octobre 1631. Philippe IV avait alors 26 ans (né en 1605

et mort en 1665, il monte sur le trône, très inexpérimenté, en 1621, à l'âge de 16 ans). Il avait été marié en 1615, à l'âge de 10 ans, avec Isabelle de Bourbon (fille du roi de France Henri IV), dont il eut sept enfants (seuls deux d'entre eux atteignirent l'âge adulte). Le mariage royal donna d'abord naissance à quatre filles (María Margarita née le 16 août 1621 ; Margarita María Catalina née le 25 novembre 1623 et décédée le 29 décembre de la même année ; María Eugenia, née le 21 novembre 1625 et décédée en 1627 et Isabel María Teresa, née en 1627) avant d'engendrer l'héritier tant attendu, le prince Baltasar Carlos, né le 17 octobre 1629.

Le 13 octobre 1631 le roi Philippe IV fait organiser d'importantes festivités pour célébrer l'anniversaire du dauphin. Sur le modèle des jeux de cirque romains, il organise dans un amphithéâtre en plein air des combats d'animaux opposant, entre autres, un lion, un tigre, un ours, un taureau, un cheval sauvage, un chameau ainsi que d'autres bêtes sauvages. Dissimulés dans une casemate au centre de l'arène, des hommes armés d'aiguillons étaient chargés de piquer les animaux pour les rendre plus combattifs. Voyant que les animaux manquaient de combativité et que le spectacle tardait à prendre forme, le jeune monarque s'impatienta, demanda une arquebuse et abattit le taureau d'une balle au milieu du front.

Ces faits, assez triviaux, sont relatés dans une gazette de huit feuilles, parue l'année suivante, à Madrid. Ce récit, intitulé *Relación de la fiesta agonal del 13 de Octubre de 1631* souligne l'impatience et l'agacement du jeune monarque devant le manque de fougue des animaux, qui renâclent à se battre entre eux :

*Relación de lo sucedido desde el mes de Junio del año pasado hasta fin de mayo deste año de 1632. Lunes 13 de Octubre hubo un espectáculo de fieras en el Parque de Palacio, donde se formó un Circo que tenía 50 pasos geométricos de circunferencia, hecho de bigas de á 30 palmos muy juntas y recias, repartidas á trechos puertas muy fuertes de las cuebas donde estaban los animales, con el rótulo de cada uno encima, que eran un León Real del Sr. Cardenal Infante, un Tigre, un Osso, una Zorra, dos Gatos monteses, una Mona, un Camello por domar, un Caballo desbocado, una Acémila, un Toro, y dos Gallos. En medio del Circo había una tortuga fuerte de madera, que encerraba seis hombres, para que con aguijones picasen los animales, los cuales no estuvieron atan bravos y entretenidos como se deseaba, por lo cual su Magestad mandó traer una escopeta, y desde donde estaba tiró al toro con tal destreza, que le dio en el remolino de la frente, dejándole luego allí muerto con aplauso general de todos, que le vitorearon á voz en grito<sup>1</sup>.*

1 « Récit des faits survenus depuis le mois de Juin de l'an dernier jusqu'à la fin du mois de mai de cette année 1632. Le lundi 13 octobre il y eut un spectacle de bêtes sauvages dans le Parc du Palais, où l'on construisit un Cirque de 50 pas géométriques de circonférence, fait de poutres mesurant jusqu'à trente emfans, très serrées et solides. À intervalles réguliers se trouvaient les antres des animaux, chacune surmontée d'un panneau indiquant le nom de l'animal. Les animaux étaient : un Lion appartenant au Cardinal-Infant, un Tigre, un Ours, un Renard, deux Chats Sauvages, un Singe, un Cheval Sauvage, une Mule et deux Coqs. Au milieu de l'arène, dans une casemate en bois, six hommes étaient chargés de piquer les animaux avec des aiguillons. Mais les animaux ne se montrèrent pas aussi combattifs et distrayants que ce que l'on aurait désiré,

Dans ce texte, un passage semble particulièrement intéressant, dans la mesure où il exprime et décrit, chez le monarque, de l'émotion. Plus précisément, du désir et de l'impatience : « *los cuales [animales] no estuvieron atan bravos y entretenidos como se deseaba, por lo cual su Magestad mandó traer una escopeta y desde donde estaba tiró al toro con tal destreza, que le dio en el remolino de la frente, dejándole luego allí muerto<sup>2</sup>* ». L'emploi de la préposition POR et du participe passé *deseado* (qui renvoie au désir, ici le désir non assouvi du prince) exprime, selon nous, la capricieuse impatience du monarque : c'est *parce que* les animaux ne se montrent pas aussi combattifs et distrayants que ce qu'il aurait souhaité, c'est parce qu'ils ne se soumettent pas à son désir, que le monarque demande l'arquebuse et abat le taureau.

## UNE MÉMOIRE INSTITUTIONNELLE

Cet événement *a priori* mineur est donc le point de départ du volume de poèmes orchestré par Pellicer, véritable monument littéraire.

Il importe, en premier lieu, d'analyser le type de mémoire qui se configure dans ce volume et la perspective dans laquelle elle s'inscrit. Il s'agit, clairement, d'une mémoire institutionnelle présidée, guidée et organisée par le chroniqueur du roi. Le titre du volume fait allusion au cirque dans lequel se sont déroulés les combats d'animaux, mais il a aussi une autre fonction (qui sera relayée par de nombreux textes du volume) : élaborer un parallèle entre Philippe IV et les grands empereurs de la Rome antique.

Il est à noter que la perspective, la visée de ce volume sont doubles. L'intention est, en premier lieu, mémorielle : il s'agit de fixer l'événement, de l'inscrire dans la mémoire collective. Mais le volume s'inscrit également dans une dimension panégyrique dans laquelle l'objectif est, cette fois, de célébrer l'action royale (le tir d'arquebuse par lequel Philippe IV abat le taureau) en la présentant comme un fait héroïque.

Il s'agit donc, tout à la fois, de commémorer l'événement (CUM-MEMORARE, autrement dit, se souvenir *ensemble*, créer une mémoire *collective* des faits) et de le *célébrer*. Ces deux dimensions (mémorielle et panégyrique) sont étroitement liées dans la mesure où, pour inscrire l'événement dans la mémoire collective, il faut

---

raison pour laquelle le roi ordonna qu'on lui apporte une arquebuse et, de là où il était, tira sur le taureau avec une telle adresse qu'il l'atteignit au milieu du front et le tua, suscitant les applaudissements de tous les spectateurs, qui l'acclamèrent à grands cris ». Reproduit dans l'introduction du volume de José Pellicer, *Anfiteatro de Felipe el Grande*, Sevilla, Rascos, 1890, p. XL.

- 2 *Ibid.*, introduction, p. XL : « *les animaux ne se montrèrent pas aussi combattifs et distrayants que ce que l'on aurait désiré, raison pour laquelle le roi ordonna qu'on lui apporte une arquebuse et, de là où il était, tira sur le taureau avec une telle adresse qu'il l'atteignit au milieu du front et le tua* ». Nous soulignons.

que l'événement soit grandiose : soit par nature, en lui-même (de manière pour ainsi dire « intrinsèque »), soit de manière « extrinsèque », parce que l'écriture le grandit et le fixe dans les mémoires, le rendant ainsi mémorable. Car telle est bien la perspective du volume : rendre mémorable l'événement.

Le tir d'arquebuse royal est donc présenté comme une prouesse, et le monarque est mis en parallèle avec une série de héros antiques (Thésée, Jason, Hercule et surtout Jupiter), auxquels non seulement on le compare, mais dont on affirme l'infériorité face au grand Philippe IV. Le texte use et abuse de tout l'arsenal propre au discours panégyrique, employant l'hyperbole, les épithètes glorifiantes, ainsi que toutes les figures de la surenchère. Les images du feu, de l'éclair, du lion sont également sollicitées pour célébrer pour célébrer l'« exploit » royal. Le roi est un nouveau « lion » qui vainc le taureau<sup>3</sup> et le tir d'arquebuse est un « éclair », ce qui fait de Philippe IV un nouveau Jupiter<sup>4</sup>. Allant jusqu'au bout de la surenchère, Pellicer propose même d'instituer une fête nationale annuelle destinée à célébrer cette prouesse royale : « y debíamos los españoles instituir en memoria de acción tan nueva, solemnidad cada año<sup>5</sup> ».

Parmi les stratégies d'écriture destinées à célébrer l'événement et à le rendre mémorable, il y en a une qui nous intéresse tout particulièrement, dans la mesure où elle concerne la dimension affective et où elle se livre à une véritable manipulation et réécriture des émotions.

#### **LA RÉÉCRITURE DES FAITS : GRAVITAS ET *SELF CONTROL*, EFFACEMENT DES ÉMOTIONS ET IMPASSIBILITÉ ROYALE**

En effet, les émotions sont au cœur du processus de réécriture des faits. L'impatience du monarque et son désir impérieux, capricieux (rappelons que la

---

3 Plusieurs poèmes du volume utilisent l'image du lion au sein de savantes constructions métaphoriques et intellectuelles : le taureau qui, dans l'arène, avait vaincu le lion d'Afrique, est à son tour vaincu par le roi, « lion d'Espagne ». La référence au lion apparaît dans le poème de Quevedo, pour qui Philippe IV est « le vrai lion d'Espagne » (« *el león de España el verdadero* »), par opposition au lion d'Afrique, qui a été vaincu dans l'arène par le taureau (*ibid.*, p. 43). L'image du lion apparaît également chez Hipólito Pellicer de Tovar (*ibid.*, p. 56), qui reprend le même montage poétique et intellectuel : « *Desagraviaste, real león de España, / a ese africano que en la arena ardiente, / con ser cobarde, te perdió el decoro. / Eco el Olimpo fué de tanta hazaña, / que allá también despedazó valiente / el celeste león al sacro toro* ».

4 L'image de l'éclair est l'une des plus abondantes dans le volume. L'épigramme du Prince d'Esquilache (*ibid.*, p. 33) qui ouvre le volume de poèmes, considère dans le tir d'arquebuse une « *emulación del rayo de la esfera* ». La même image apparaît dans les compositions de Lope de Vega, Quevedo, du Comte de la Corogne et du Marquis de Javalquinto.

5 *Ibid.*, p. 28.

gazette publiée en 1632 employait le participe « deseado » deviennent au contraire, sous la plume de José Pellicer (qui retrace et, par là-même, réécrit l'événement dans un long récit en prose précédant les compositions poétiques), parfaite impassibilité, absence totale d'émotion. Le long texte en prose de Pellicer souligne d'abord l'adresse et la rapidité du tir d'arquebuse effectué par le monarque :

[P]idió el arcabuz, enseñado en los bosques a semejantes empresas, y sin perder de la medida real, ni alterar la Magestad del semblante, con ademanes, le tomó con gala, i componiendo la capa con brío ni requiriendo el so[m]brero con despejo, hizo la puntería con tanta destreza i el golpe con acierto tanto, que si la atención más viva estuviera azechando sus movimientos, no supiera discernir el amago de la execución i de la execución el efeto, pues encarar a la frente el cañón, disparar la bala i morir el Toro, aviendo menester forzosamente tres tiempos, dexó de sobra los dos, gastando solo un instante en tan heroico golpe<sup>6</sup>.

Surtout, le chroniqueur royal accorde une place prépondérante à la maîtrise de soi, au contrôle du corps, des expressions du visage et des émotions chez le monarque. Ainsi, Pellicer insiste sur l'absolue impassibilité du monarque au moment du tir, célébrant la sérénité, la *gravitas* royale (le texte emploie d'ailleurs le terme « *gravedad* »). On remarquera l'*amplificatio* rhétorique, articulée sur un rythme ternaire (« *serenidad de semblante, compostura de rostro, gravedad decente* ») qui semble mimer et faire exister, dans le texte même, par son rythme puissant et majestueux, la *gravitas* et l'absolu *self control* du roi : « *Quedó su Majestad con aquella serenidad de semblante, aquella compostura de rostro, aquella gravedad decente, que si no hubiera obrado tan altamente[,] y olvidándose de la acción, apenas se le conociera en la alteración del suceso, a no haber tantos testigos al caso*<sup>7</sup>. »

José Pellicer établit ensuite un parallèle avec l'empereur Domitien, connu pour sa grande adresse au tir à l'arc. Domitien était capable de planter deux flèches sur le front d'un sanglier et son adresse était telle qu'il pouvait faire passer une flèche entre les doigts de son favori préféré, sans le blesser (« *y era tanta su confianza que al joven mas valido suyo le ponía por blanco de sus saetas y mandándole extender*

6 « [I]l demanda une arquebuse, exercé, grâce à la chasse dans les bois, à de semblables exercices, et sans perdre sa royale gravité et sans altérer la Majesté de son visage, il prit l'arquebuse avec dextérité, rejeta sa cape avec élégance, ajusta son chapeau avec grâce. Il visa alors le taureau avec une telle adresse et tira avec une telle précision que, si l'on avait scruté ses gestes avec la plus vive des attentions, il aurait été impossible de distinguer le début de l'opération de l'opération elle-même, et l'opération de ses effets, car alors que les actions de viser, de tirer et de tuer le Taureau prennent nécessairement trois temps, notre monarque réalisa ces trois actions en une seule fois, et ne nécessita qu'un seul instant pour réaliser un exploit si héroïque », *ibid.*, p. 26.

7 « sa Majesté montra une telle sérénité sur son visage, un tel contrôle des émotions, une telle gravité pleine de réserve et de bienséance que, s'il n'y avait pas eu tant de témoins, on aurait pu croire qu'il n'avait pas réalisé un tel exploit, tant son visage était resté inaltéré », *ibid.*, p. 26-27.

la mano, pasaba la flecha por entre los dedos, sin ofensa de la carne<sup>8</sup> »). Mais, la différence entre Domitien et Philippe IV (et ce qui rend Philippe IV bien supérieur à l'empereur romain) réside, justement dans le contrôle des émotions. Domitien était incapable de se contenir (et de se tenir), se laissant aller avec « indécence » à ses émotions et manquant gravement à la réserve qui sied au monarque :

*Pero esto era con tanta indecencia de su persona, y tan a costa del decoro de la majestad imperial, que es reprendido de los historiadores, porque aventuraba el respeto, siendo él mismo el que voceaba, descompuesto, en sus aclamaciones: tanto podía con él el alborozo de sus aciertos, y tan difícil es templarse en los aplausos, que saca de sus términos la prudencia y el seso<sup>9</sup>.*

Au contraire, le monarque espagnol est capable d'un absolu *self control* et reste totalement impassible au moment du tir et pendant les acclamations du public, gardant la réserve et l'équanimité que requiert la fonction royale. Il surpasse ainsi Domitien en modestie, en décence, en réserve et en *virtù* (le texte emploie en effet le mot « *virtud* », comprise non pas au sens moderne de vertu morale, mais comme *force, pouvoir, puissance, capacité* et, notamment, *capacité à se conduire et à se dominer*) :

*Sea mayor alabanza de nuestro principe haber sabido ajustar el respeto y la dicha, la modestia y el acierto[,] pues ya que excede a Domiciano en imperio, en virtudes, en grandeza, en valor y en lo mejor que tuvo, que es la destreza, le aventaja en saber usar las dichas, cumpliendo a un tiempo con la majestad y la gala, con el decoro y con el acierto<sup>10</sup>.*

La même idée est affirmée à la fin du volume, par la composition d'Antonio Mira de Amescua, qui explique que ce qui a animé le monarque n'est pas l'impatience, ni l'irritation, mais la *ratio* (« *razón* »), autrement dit la mesure, la tempérance, la sagesse, le respect d'un ordre naturel et divin :

*Aquí el arco flechó la regia mano,  
no por indignación, no por enojos  
mirase sus trofeos ya despojos:  
empero fue un emblema soberano*

8 « il avait une telle confiance en son adresse au tir qu'il utilisait son jeune homme favori comme cible pour ses flèches, il lui demandait d'étendre la main et la flèche passait entre les doigts du jeune homme, sans le blesser », *ibid.*, p. 27.

9 « Mais il réalisait ces exploits en montrant une telle indécence dans ses gestes / sa conduite, et en mettant à mal si gravement le décorum de la majesté impériale, que les historiens le condamnent pour cela, car il compromettait sa propre dignité, se mettant à hurler de joie, sans retenue, , lorsque le public l'acclamait, tant la jubilation d'avoir réussi le mettait en joie et tant il est difficile de résister aux applaudissements, qui ont le pouvoir de faire sortir de leurs gonds la prudence et la sagesse personnifiées », *ibid.*, p. 27.

10 « Notre prince mérite donc des louanges encore plus grandes pour avoir su concilier la réserve et la réussite, la modestie et le triomphe ; notre roi est supérieur à Domitien en vertus, en grandeur, en courage et en adresse, qui est ce en quoi Domitien excellait, tout comme il le surpasse dans l'art de savoir se comporter lorsque l'on triomphe, combinant ensemble la majesté et l'élégance, la retenue et le succès », *ibid.*, p. 27.

*de la razón, que a sus heroicos ojos,  
y en presencia del sol y de la aurora,  
aun fiera no ha de hallarse vencedora*<sup>11</sup>.

L'émotion est ici gommée, effacée et remplacée par la thématique de la parfaite maîtrise de soi, dont on connaît les implications et résonances politiques largement popularisées par la littérature politique et les miroirs des princes : nul ne peut gouverner les autres s'il ne se gouverne lui-même<sup>12</sup>. D'où l'absolue nécessité, pour le monarque (et pour les artistes, chroniqueurs et écrivains au service de la Couronne) de concilier monarchie et contrôle de soi, exercice du pouvoir et absence d'émotion<sup>13</sup>.

Des parallèles peuvent également être faits avec les portraits royaux : on pense notamment à la série de portraits de la famille royale réalisés par Alonso Coello, dans laquelle ce qui est frappant et ce que le peintre s'applique à représenter c'est l'impassibilité des visages<sup>14</sup>. Même les enfants de la famille royale montrent un visage imperturbable, dans lequel l'émotion n'a aucune place, signe de leur capacité future à gouverner. La retenue, l'effacement voire la suppression des émotions participent ici d'une stratégie politique et sont instrumentalisés pour mettre en scène une représentation idéalisée du monarque.

### LA JUSTA IRA : LA JUSTE COLÈRE ROYALE, UNE PASSION SACRÉE ET HÉROÏQUE

Les poèmes du volume développent aussi, tout comme le chroniqueur Pellicer, le thème de la *gravitas* et de l'équanimité royale. Mais certains, peut-être plus soucieux de se rapprocher de la vérité historique, attribuent à Philippe IV une émotion : la colère, plus précisément la *justa ira* (juste colère) qui fait l'objet d'une

---

11 « À ce moment-là, la main royale / lança sa flèche, non par indignation, non par colère, / muant la victoire du taureau en défaite : / cette action est un emblème éclatant / de la raison, car sous son regard héroïque, / en présence du soleil et de l'aurore, / même la plus féroce des bêtes, ne peut être victorieuse », *ibid.*, p. 169.

12 Sur cette idée : Hélène Merlin, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps du roi. Passions et politique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 49.

13 Sur l'importance de la *gravitas*, de l'impassibilité et de la maîtrise de soi dans les images de la monarchie hispanique, voir par exemple : Sylvène Édouard, *L'empire imaginaire de Philippe II. Pouvoir des images et discours du pouvoir sous les Habsbourg d'Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 258-259 ; Julián Durán, « Le Roi Prudent ou le Roi Machiavélique ? La guerre des images à la fin du règne de Philippe II », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 33-1, 2003, p. 239-273, et Fernando Checa, « Comment se représente un Habsbourg d'Espagne ? », in Gérard Sabatier et Margarita Torrión, dir., *Louis XIV espagnol ? Madrid et Versailles, images et modèles*, Versailles/Paris, Centre de recherche du château de Versailles/Éditions de la MSH, 2009, p. 29.

14 Voir notamment : *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990 (notamment J. M. Serrera, « Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte », p. 38-63).

lecture symbolique et allégorique. En effet, dans de nombreux poèmes, le tir est assimilé à l'éclair : de ce fait, Philippe IV est assimilé à Jupiter et, notamment, au *Jupiter fulminans*, le Jupiter en colère, qui fulmine et qui lance des éclairs. Analysons donc cette colère attribuée à Philippe IV. Quelle est-elle ? Comment est-elle représentée ? Et quelles sont ses significations ?

Le dernier poème du volume (un sonnet d'Antonio Mira de Amescua) propose une lecture symbolique et allégorique des faits, en lien avec un contexte de contestation politique intérieure et de guerre aux Pays-Bas. Selon Mira de Amescua, la colère du roi et le tir d'arquebuse du 13 octobre 1631 sont un « mystère » un « hiéroglyphe », c'est-à-dire un signe doté d'un sens secret. Le taureau symbolise le vassal rebelle, qui subit la juste punition de la part du monarque, assimilé au *Jupiter fulminans* :

*El misterio veréis, cuando desate  
sus flores la vecina primavera.  
Que el toro es geroglífico eminente  
del súbdito (así Egipto lo sentía)  
al yugo de su rey inobediente.  
Y el Júpiter de España ¡oh fausto día!  
con otro rayo humillará la frente  
rebelde a su cristiana monarquía<sup>15</sup>.*

Ce faisant, le sens de l'événement change totalement. Cette transformation repose entièrement sur une réinterprétation et une resémantisation de l'émotion : l'impatience initiale devient sainte et juste colère (*justa ira*) contre le taureau, symbole du vassal rebelle.

La colère, en effet, est une émotion hautement ambivalente et polysémique : elle constitue, bien sûr, l'un des péchés capitaux, mais la tradition d'interprétation chrétienne développe aussi l'idée de « juste courroux » divin, de colère divine. Cette colère n'est pas un débordement émotionnel et elle ne doit jamais verser dans l'excès ou dans la cruauté<sup>16</sup> : elle est éveillée par le spectacle du désordre et du vice, et son rôle est de restaurer la justice. Cette colère juste et légitime de la tradition chrétienne (l'idée de colère divine est particulièrement présente dans l'Ancien Testament) rencontre, au Moyen Âge et à la Renaissance, les héritages de la tradition païenne. Dans la pensée aristotélicienne, la colère est une passion

---

15 « Le mystère sera révélé, quand / le printemps, proche, ouvrira ses fleurs. / Le taureau est le symbole remarquable / du vassal (ainsi l'interprétait-on en Égypte) / qui désobéit et refuse l'autorité de son roi. / Et le Jupiter espagnol ¡ô jour faste! / d'un nouvel éclair soumettra le front / qui se montre rebelle à sa monarchie chrétienne », José Pellicer, *op. cit.*, p. 170.

16 Sur ce sujet, Laurent Smagghe, « Les émotions politiques dans les cours princières aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, dir., *Histoire des émotions*, Paris, Seuil, 2016, t. I, p. 262-275 (voir notamment p. 267).

sacrée et héroïque (de fait, elle est quasiment la seule émotion autorisée aux héros, aux guerriers, aux rois)<sup>17</sup>. Dans ce contexte la colère n'est plus emportement irraisonné et capricieux, elle n'est plus péché mais vertu, et devient une émotion légitime, voire nécessaire chez ceux qui gouvernent<sup>18</sup>.

Cette ire admirable permet d'établir un parallèle entre le monarque et les plus grands héros, devenant l'expression et l'instrument d'une divine justice par laquelle l'incroyant et le rebelle sont légitimement châtiés. Plusieurs autres poèmes du volume voient dans le taureau l'emblème du traître, du vassal rebelle ou orgueilleux, qui manque de respect à son roi (le lion de l'arène, roi des animaux, mis en fuite par le taureau) méritant ainsi une juste punition du roi suprême, Philippe IV, qui rétablit ainsi l'ordre et la justice<sup>19</sup>.

Contrairement aux autres émotions, qui contreviennent à la dignité royale, la colère est une émotion juste et légitime, qui vise à rétablir l'ordre et la justice. On pourra établir un parallèle avec le tableau de Charles Poerson, *Louis XIV en Jupiter vainqueur de la Fronde* (huile sur toile, 166 × 143 cm, vers 1652-1654), où

---

17 Sur la valorisation de la colère chez Aristote et sur la notion de *justa ira*, voir notamment : Gisèle Mathieu-Castellani, « La colère d'Aristote. Défense et illustration d'un emportement plus doux que le miel... », *Littérature*, n° 122, 2001, p. 75-89 ; Olivier Renaut, « La colère du juste », *Esprit*, n° 3, mars avril 2016, p. 135-145.

18 Sur la notion d'*ira regis* et le rôle de la colère chez le gouvernant, dans la pensée et la philosophie politique d'Occident, voir par exemple : Gerd Althoff, « *Ira Regis* : Prolegomena to a History of Royal Anger », in Barbara H. Rosenwein, dir, *Anger's Past: The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1998, p. 59-74. Dans ce même volume, on consultera aussi les articles de Geneviève Bühner-Thierry, « "Just Anger" or "Vengeful Anger"? The Punishment of Blinding in the Early Medieval West », p. 75-91 ; de Stephen D. White, « Politics of Anger », p. 127-152 et de Richard Barton, « "Zealous Anger" and the Renegotiation of Aristocratic Relationships in Eleventh and Twelfth-Century France », p. 154-170 qui développent tous d'intéressantes analyses autour du concept de *justa ira* et de la juste colère du gouvernant. Voir aussi Laurent Smagghe, « *Sur paine d'encourir nostre indignation*. Rhétorique du courroux princier dans les Pays-Bas bourguignons à la fin du Moyen Âge », in Damien Boquet et Piroška Nagy, dir., *Politiques des émotions au Moyen Âge*, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2010, p. 75-91.

19 Le taureau comme emblème du « traître » ou du « rebelle » apparaît par exemple dans le dizain de Pedro Méndez de Loyola (José Pellicer, *op. cit.*, p. 154). Le taureau comme symbole d'orgueil ou d'arrogance apparaît par exemple dans le long *romance* de Pellicer (*ibid.*, p. 136 : « *animal arrogante* ») ou dans le sonnet d'Antonio de León (*ibid.*, p. 114). Le poème de Juan de Piña (*ibid.*, p. 112) voit dans le taureau une image du vassal arrogant, qui a perdu le respect (« *le perdió el decoro* ») envers son roi (le lion de l'arène), raison pour laquelle il est puni par Philippe IV. Les deux sonnets de Pedro de Valenzuela Fajardo suggèrent la même idée : le premier voit dans le taureau un animal « audacieux » qui brave l'autorité du roi (« *Al sol de España le encaró atrevido* », *ibid.*, p. 103) et le second poème, plus explicite encore, voit dans la mort du taureau le juste châtement de la désobéissance : « *Castigó con rayo de su mano / animal que a su rey no fue obediente* » (*ibid.* p. 104 : « Il a châtié, par un éclair surgi de sa main / l'animal qui a désobéi à son roi »).

la foudre jupitérienne, associée au visage impassible du roi, participe à la mise en scène d'une image royale dans laquelle le monarque restaure la paix et l'équilibre dans le royaume, mis à mal par des révoltes. La colère a donc toute sa place dans la relecture et la réécriture panégyrique des événements dont le but est de magnifier la figure du gouvernant, comme l'a bien montré Stephen White au sujet de Guillaume d'Orange<sup>20</sup>.

De surcroît, la thématique de la *justa ira* permet d'établir des parallèles entre Philippe IV et diverses figures grandioses et héroïques, parmi lesquelles figure évidemment Jupiter, roi des dieux et seigneur de l'Olympe.

Enfin, à travers une lecture allégorique et symbolique qui assimile le taureau au vassal rebelle, la colère royale s'inscrit également dans une pédagogie de la peur, où la mort du taureau et l'ire royale deviennent un « avertissement » à destination des sujets qui seraient tentés de se soulever. Cette interprétation de l'émotion royale prend tout son sens à une époque particulièrement dense en rébellions et contestations : on pense à la révolte des Pays-Bas contre le joug de la monarchie espagnole ou encore à la contestation fiscale, la grogne contre l'impôt, qui donne lieu à des critiques, justement, contre les fêtes somptueuses données à la Cour. Sous le velours de la rhétorique et la dentelle fleurie des métaphores, le texte de l'*Anfiteatro* avertit ses lecteurs contre toute velléité de rébellion et fait de cette colère royale une *justa ira* qui écrasera tout vassal récalcitrant, toute tentative de contestation, garantissant un ordre immuable et souverain.

L'étude de l'*Anfiteatro de Felipe el Grande* et sa confrontation avec une autre source (la gazette parue l'année suivante, à Madrid, en 1632) montrent que le sens de l'anecdote et le rôle qu'y jouent les émotions sont complètement transformés, au service d'une mise en scène du pouvoir et d'une légitimation de l'autorité monarchique, à un moment où celle-ci, notamment à cause de la pression fiscale, se trouve particulièrement contestée<sup>21</sup>. Les émotions, leur représentation et leur interprétation apparaissent ainsi au cœur d'un processus de réécriture des faits, d'élaboration d'une mémoire institutionnelle, clairement orientée au service d'une propagande politique.

---

20 Stephen White « La colère de Guillaume d'Orange », in Laurent Macé, dir., *Guillaume d'Orange, de l'histoire à l'épopée. Entre histoire et épopée. Les Guillaume d'Orange (IX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Hommage à Claudie Amado*, Toulouse, CNRS-Université Toulouse-Le Mirail, 2006, p. 247-261, <<https://books.openedition.org/pumi/36303?lang=es#ftn8>>.

21 Sur ce sujet, Antonio Eiras Roel, « Deuda y fiscalidad de la corona de Castilla en la época de los Austrias », *Obradoiro de Historia Moderna*, n° 14, 2005, p. 65-107, <<https://doi.org/10.15304/ohm.14.538>>.