



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV - Civilisations, cultures, littératures et sociétés
Laboratoire de recherche EA4083 – Civilisations et Littératures d’Espagne
et d’Amérique du Moyen-Âge aux Lumières

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L’UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études hispaniques

Présentée et soutenue par

Hector RUIZ SOTO

le 23 novembre 2019

***Apariencia* ou l’instant du dévoilement :**
Théâtre et rituels
dans l’Espagne du Siècle d’or
Tome I

Sous la direction de :

Mme Mercedes BLANCO – Professeur des Universités, Sorbonne-Université

Membres du jury :

Mme Mercedes BLANCO – Professeur des Universités, Sorbonne-Université
M. Fernando BOUZA – Catedrático de universidad, Universidad Complutense de Madrid
Mme Anne CAYUELA – Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes
M. Ralph DEKONINCK – Professeur ordinaire, Université catholique de Louvain
Mme Anne TEULADE – Professeur des Universités, Université de Rennes
Mme Cécile VINCENT-CASSY – Maître de conférences HDR, Université Paris 13

APARIENCIA OU L'INSTANT DU DÉVOILEMENT :
THÉÂTRE ET RITUELS DANS
L'ESPAGNE DU SIÈCLE D'OR

*Mira cuál queda la imagen
en corriendo la cortina¹...*

Luis de Góngora (atribué).

¹ « No piensen, aunque soy niño... », v. 49-52, Luis de GÓNGORA, *Romances*, éd. Antonio CARREIRA, Barcelone, Quaderns Crema, 1998, vol.IV, pp. 364-366.

ABRÉVIATIONS

BNE : Biblioteca Nacional de España, Madrid

BR : Biblioteca Real, Madrid

BNF : Bibliothèque Nationale de France, Paris

AHPM : Archivo Histórico de Protocolos de Madrid

AGP : Archivo General de Palacio, Madrid

ACC : Archivo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi, Valence

Aut. : Diccionario de Autoridades.

AVERTISSEMENT

Lorsque des sources sont éditées, l'appareil critique est positif : par convention, et sauf mention contraire, la cote identifie les exemplaires amendés. Les transcriptions sont modernisées, sauf pour les graphies qui gardent une valeur phonétique particulière. Seule l'annexe I n'a pas été modernisée : en effet, elle a fait l'objet d'un travail antérieur, à quatre mains, et il a semblé préférable d'en proposer ici une nouvelle version, non modernisée et donc complètement inédite.

REMERCIEMENTS

Depuis 2013, le professeur Mercedes Blanco m'a guidé dans mes travaux académiques, m'intégrant dans son équipe de recherche et m'accordant toute sa confiance pour la réalisation de cette thèse. C'est grâce à elle, et au projet Góngora qu'elle dirige au labex OBVIL, que je me suis formé à l'édition, aux humanités numériques et à la pratique du TEI/XML ; j'y ai également rencontré de très nombreux et compétents chercheurs : une chance rare pour un jeune doctorant. Elle a dirigé ma thèse avec une exigence et une attention exemplaires, en s'aventurant avec moi en dehors des limites que l'on pose habituellement à l'histoire de la littérature.

Par sa nature interdisciplinaire, ma thèse m'a amené à échanger avec de nombreux chercheurs de différentes spécialités, qui m'ont suggéré des pistes d'enquête, mis sur la voie de documents souvent essentiels, et offert généreusement leurs conseils avisés. À mon arrivée à Madrid, Fernando Bouza a eu l'attention de m'inviter à un de ses séminaires de master : je lui dois certaines des plus belles *apariencias* des pages qui vont suivre. Fernando Marías m'a reçu chez lui pour parler rideaux et peinture : il m'a fait bénéficier de son érudition d'historien de l'art et m'a aidé à circonscrire, dans ce domaine, mon objet. Concha Herrero Carretero m'a fait découvrir les extraordinaires tapisseries des *Honores* ; Olivier Christin m'a fourni d'excellents conseils bibliographiques ; Anne Teulade a fait d'une formalité, comme le comité de suivi de thèse, une véritable rencontre scientifique ; Cécile Vincent-Cassy a suivi mes travaux avec grand intérêt dans plusieurs colloques et une exposition au Prado. Je souhaite également remercier Elena Alcalá, Sylvain André, Laura Bass, Sonia Boadas, Claire Bouvier, Stijn Bussels, Cloe Cavero, Peter Cherry, Maite Chicote, María Cruz de Carlos, María José del Río Barredo, Vincent Debiais, Victoria de Lorenzo, Pierre-Olivier Dittmar, Teresa Ferrer, Jaime Galbarro García, José Jaime García Bernal, Bernardo García García, Gaston Gilabert, Juliet Glass, Escardiel González, Guillaume Hanotin, Clara Marías, Benito Navarrete, Joaquín Manzi, Saúl Martínez Bermejo, Charo Moreno, Béatrice Pérez, Javier Portús, Jesús Ponce, Pablo Vázquez Gestal, María Ángeles Vall Ojeda, Jesusa Vega, Marc Vitse, Elizabeth Wright et Maria Zerari. Tous m'ont aidé, au détour d'une conversation ou autour d'une présentation en colloque, voire dans un échange de mails, à poursuivre mes recherches sur le dévoilement. Florence d'Artois, Roland Béhar et Aude Plagnard méritent une mention à part : ils ont été trois précieux adjuvants, et j'ai eu la chance de pouvoir les lire, les écouter et travailler avec eux. J'ai aussi pu leur exposer mes doutes les plus essentiels sur les recherches que je souhaitais entreprendre : toute ma reconnaissance leur est due pour leur écoute et leur soutien. Éditer *El premio de la hermosura* de Lope de Vega avec Florence d'Artois a été un apprentissage précieux, comme toutes nos conversations sur le théâtre ou la danse. Roland Béhar, toujours enthousiaste face aux *apariencias*, m'a

orienté dans la bibliographie en langue allemande, se prêtant même à lire pour moi le catalogue de l'exposition *Hinter dem Vorhang*. Aude Plagnard, *siempre detrás de la cortina*, a cru en l'existence de l'*apariencia* chaque fois que je me suis pris à en douter : elle a partagé avec moi son amitié avec une générosité qu'il me faudra longtemps remercier.

Les institutions dans lesquelles j'ai pu mener ce travail ont largement contribué à son succès : l'Institut d'Études Hispaniques de la Sorbonne et le laboratoire CLEA, ainsi que la Casa de Velázquez à Madrid. Que leurs membres, directeurs et personnels soient chaleureusement remerciés, ainsi que Daniel Benito Goerlich, Miguel Navarro Sorní et Salvador Ferrando Palomares au Real Colegio Seminario del Corpus Christi à Valence.

D'autres amis et camarades doctorants ont accompagné ce travail de leurs conseils et leur soutien : Renaud Alexandre, Yannick Barne, Loann Berens, Giovanni Bertelli, Adela Codonyer, Marie de Jonghe, Riva Evstifeeva, François-Xavier Guerry, Violaine Héritier-Salama, Anne Joyeux, Annabelle Marin, Andrea Martínez, Sara Pezzini, Arnaud Pierre, Eduardo Pla Sacristán, Anélie Prudor, Joseph Roussiès, Pierre Salmon, Eva Sebbagh, Alexandre Selig, Antoine Sénéchal, Sophie Singlard, Marion Vidal, Marie Walin, Vincent Zonca. Je remercie particulièrement mes relecteurs et relectrices, qui ont beaucoup amélioré, avec Mercedes Blanco, les premières versions de ce travail : Renaud Alexandre, Florence d'Artois, Muriel Elvira, Arthur Duhé, Johanna Gautier, Guillaume Lancereau, Aude Plagnard, David Ruiz – auteur également de plusieurs photographies qui illustrent ce travail –, Joana Sanchez, David Simonin, Morgane Uberti, Marc Vitse. Ils savent tous que je leur dois beaucoup.

SOMMAIRE DU TOME I

INTRODUCTION GÉNÉRALE. ÉLÉMENTS POUR UNE HISTOIRE DU DÉVOILEMENT DANS L'ESPAGNE DU SIÈCLE D'OR	13
PREMIÈRE PARTIE. LE RIDEAU DES PEINTURES.....	33
CHAPITRE 1. LE RIDEAU DANS LES COLLECTIONS DE PEINTURE.....	41
CHAPITRE 2. TOUCHER POUR VOIR	59
CHAPITRE 3. LA PEINTURE DÉVOILÉE	71
CONCLUSION. L'INVENTION DES COLLECTIONNEURS : UNE ESTHÉTIQUE DU DÉVOILEMENT.....	83
DEUXIÈME PARTIE. LE DÉVOILEMENT ROYAL	87
CHAPITRE 4. LA <i>CORTINA REAL</i> , PROTOCOLE ET REPRÉSENTATION.....	95
CHAPITRE 5. LA MAJESTÉ DÉVOILÉE : FIGURATIONS, RITUELS ET RÉCITS	115
CHAPITRE 6. LE ROI EN SCÈNE : <i>APARIENCIAS</i> RÉGALIENNES CHEZ LOPE DE VEGA	147
CONCLUSION. UNE VISIBILITÉ GOUVERNÉE PAR LE SECRET	179
TROISIÈME PARTIE. LE DÉVOILEMENT LITURGIQUE.....	183
CHAPITRE 7. RIDEAU, THÉOLOGIE, LITURGIE.....	191
CHAPITRE 8. LE DÉVOILEMENT COMME MANIPULATION RITUELLE DE L'IMAGE	209
CHAPITRE 9. LA RELIQUE, L'IMAGE ET LA VISION : L' <i>APARIENCIA</i> OU L'ÉVIDENCE DU SACRÉ.....	237
CONCLUSION. UNE CONSÉCRATION IMAGINAIRE	259
QUATRIÈME PARTIE. LE RIDEAU D' <i>APARIENCIAS</i>	263
CHAPITRE 10. LA SCÈNE DE DÉVOILEMENT AVANT LA <i>COMEDIA NUEVA</i> : DES MERVEILLES, DES MIRACLES ET DU SANG.....	271
CHAPITRE 11. LA STRUCTURE DE L' <i>APARIENCIA</i> DANS LES MANUSCRITS DE GONDOMAR	291
CHAPITRE 12. LA POÉTIQUE DE L' <i>APARIENCIA</i> À L'AUBE DE LA <i>COMEDIA NUEVA</i>	309
CHAPITRE 13. LOPE DE VEGA ET L' <i>APARIENCIA</i> : QUELS DÉVOILEMENTS POUR LE XVII ^E SIÈCLE ?345	
CONCLUSION. UN TEMPS POUR LA MERVEILLE	383
CINQUIÈME PARTIE. RIDEAUX SINGULIERS : CRÉATIVITÉS INDIVIDUELLES AUTOUR DU DÉVOILEMENT.....	387
CONCLUSION GÉNÉRALE. L' <i>APARIENCIA</i> , UNE MISE EN SCÈNE EFFICACE	435
BIBLIOGRAPHIE	449
MANUSCRITS DE PALACIO ET CORPUS DE GONDOMAR	451
AUTRES SOURCES MANUSCRITES	455
IMPRIMÉS ANTÉRIEURS À 1800	459
IMPRIMÉS POSTÉRIEURS À 1800 ET RESSOURCES ÉLECTRONIQUES.....	467
TABLE DES MATIÈRES DU TOME I.....	503

INTRODUCTION GÉNÉRALE. ÉLÉMENTS POUR UNE HISTOIRE DU DÉVOILEMENT DANS L'ESPAGNE DU SIÈCLE D'OR

Descubren la cortina y aparece...
Comedia del católico español, f. 6r

Il y a, dans le théâtre espagnol du Siècle d'or, une séquence récurrente, qui consiste en un dévoilement et que l'on nomme *apariencia*. Comme dans la didascalie citée en épigraphe, le rideau s'ouvre : c'est une apparition. Que voit-on alors derrière le rideau ? En l'occurrence, dans la *Comedia del católico español*, un spectacle sanglant. Dans d'autres pièces utilisant le même dispositif, ce spectacle varie sensiblement : une épiphanie miraculeuse, un élément de décor relevant du merveilleux, un autel appartenant à un dieu ou à un saint. Ces différents tableaux vivants ont toutefois en commun de mettre en scène la révélation de quelque chose de sidérant ou d'extraordinaire, qui provoque la stupeur, ou bien la conversion fascinée. L'*apariencia* constitue ainsi un trait caractéristique du théâtre classique espagnol, un instant privilégié dans de nombreuses pièces de la période.

C'est en lisant *El castigo sin venganza* de Lope de Vega et *El médico de su honra* de Calderón, au programme de l'agrégation en 2013, que j'ai découvert ce dispositif dramaturgique. Ces deux pièces associaient cette mise en scène à un spectacle de la cruauté : dans les deux cas, les intrigues s'achevaient sur la monstration de cadavres au moyen du dévoilement. Face à cette spécialisation de l'image au sein des tragédies, je me proposai de retracer l'histoire de l'*apariencia* au théâtre. Le cadre tout à fait particulier de ces images, donné par les rideaux, me rappelait pourtant d'autres réalités que je connaissais de très loin : les rideaux qui couvraient certains tableaux dans d'importantes collections de peinture, par exemple, ou bien les retables-machine tels ceux du Real Colegio Seminario del Corpus Christi. Venant de Valence, où se trouve cette institution née au XVII^e siècle, j'avais entendu parler du spectacle mis en scène dans ces retables, dont le tableau d'autel peut être occulté dans une niche construite *ad hoc* afin de dévoiler une autre image, et en l'occurrence des sculptures du Christ en croix et du fondateur, Juan de Ribera, dans son cercueil en verre. Deux images de culte, deux corps donnés à la contemplation mystique étaient ainsi dévoilés : le Christ mort sur la croix et le saint fondateur dans son cercueil. Je me trouvais donc face à un usage du dévoilement spectaculaire destiné à montrer des cadavres autrement plus dignes que ceux des tragédies, dans un contexte tout à fait différent de celui du théâtre, mais selon

un protocole spectaculaire semblable. L'*apariencia* ne servait-elle pas également le spectacle de la sainteté, et la mise en scène des mystères dans les *autos* de Corpus Christi ? Une connexion se faisait jour, timidement, qui soulevait nombre de nouvelles questions. Ce parallèle, né du hasard des conversations et des lectures, avait-il sa place dans une approche académique stricte ? Ou, pour mieux dire, une enquête d'histoire du théâtre pouvait-elle intégrer ces retables sans une démarche résolument interdisciplinaire ? Quand je suis allé au Real Colegio del Corpus Christi voir de près ce spectacle que je ne connaissais que par ouï-dire avant de commencer ma thèse, le père qui m'autorisa à le filmer me dit que ces retables avaient beaucoup à voir avec le théâtre. Celui qui officiait, quand je suis venu le remercier pour l'accueil que m'avait réservé l'institution, avait pourtant un autre avis : « ¡Ojo, que la misa no es un teatro! ». Les deux avaient raison, et il fallait la leur donner dans une enquête attentive aux ressemblances autant qu'aux spécificités de chaque domaine où avaient lieu des dévoilements spectaculaires dans l'Espagne du Siècle d'or.

À ces rencontres quelque peu hasardeuses entre différents objets, vint s'ajouter une rencontre documentaire fondamentale, celle des définitions données par un des premiers lexicographes espagnols, Sebastián de Covarrubias, de ce dispositif dramatique et du rideau qui servait à sa mise en place. Ces définitions, bien connues de la critique, transformaient l'*apariencia* en une structure spectaculaire qui déborde le strict domaine du théâtre. Je trouvais là un indice que le parallélisme entre les différents domaines qui m'intéressaient pouvait être établi dès le début du XVII^e siècle.

I. DE L'*APARIENCIA* THÉÂTRALE AU DÉVOILEMENT

Le dévoilement spectaculaire se concrétise en effet au théâtre dans un dispositif scénique particulier : l'*apariencia*. Dans son *Tesoro de la lengua castellana* (1611), Sebastián de Covarrubias définissait l'*apariencia* de la façon suivante :

Aparencias, son ciertas representaciones mudas que, corrida una cortina, se muestran al pueblo y luego se vuelven a cubrir, del verbo *apareo*².

D'après cette définition, l'*apariencia* est un spectacle destiné à être vu collectivement, de manière éphémère et au moyen d'un dévoilement. Cette définition évoque autant une action, celle du dévoilement, que l'objet montré par ce moyen. Le public est renvoyé au peuple, ce qui indique d'une part l'éventualité d'un usage politique de l'*apariencia*, d'autre part le goût pour ces spectacles d'un public général. À la limite, même si « *pueblo* » n'est pas « *vulgo* », on pourrait lire dans cette indétermination du public une prise de distance de Covarrubias avec les scènes ; pour d'autres, comme Lope de Vega, le *vulgo* et les *mujeres* sont le public ciblé par les dévoilements dramatiques, des catégories de public dont le dramaturge se détache explicitement³. Dans un positionnement moins véhément, Covarrubias n'en prend pas

² Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Pamplona / Madrid / Francfort, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2006, p. 184.

³ Lope de VEGA CARPIO, *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ et Pedro CONDE PARRADO, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, p. 86.

moins ses distances avec le phénomène théâtral, auquel il renvoie dans une formule ambiguë, celle de « *representaciones mudas* ». Ailleurs, à la définition de la scène, il explique que l'*apariencia* doit être le décor de scène peint en perspective, qui a cours en Italie mais pas encore en Espagne : « *Esto se observa en Italia con más puntualidad que en España, aunque ya lo han introducido por acá* »⁴. Espérant voir les décors italiens remplacer les décors du *corral*, il cache dans la définition de l'*apariencia* le lien de celle-ci au théâtre tel qu'il se fait en Espagne, tout en restituant au terme sa réalité. Si la *representación muda* renvoie aux tableaux vivants des théâtres par dérivation du terme technique *representante* (i.e. : 'comédien'), cette périphrase semble par extension définir toute image. Pourtant, le fait que ces représentations soient muettes ne renvoie pas tant à une victoire sans partage du sens de la vue dans la réception de l'*apariencia*, qu'à un défaut de parole au sein d'un art représentatif et littéraire comme le théâtre. À côté de la pratique du dévoilement et de l'image dévoilée, voici le discours qui en est le contexte. On verra que cette mise en scène inclut la musique et peut faire appel à l'ouïe, parfois au tact ou à l'odorat. Malgré tout, il demeure que la formule de Covarrubias est équivoque, soulevant ainsi la question suivante : y a-t-il des *apariencias* hors des théâtres ? La définition du rideau dans le même *Tesoro* permet bien d'envisager cette possibilité ; j'en dénombre les acceptions :

Cortina:

1. En castellano significa comúnmente los paramentos que cubren la cama. Calepino: "*Cortinae dicuntur aulaea et vela ad locum aliquem contegendum*".
2. Los reyes acostumbran tener en sus capillas y en las iglesias donde oyen los oficios divinos unas camas, debajo de las cuales les ponen las sillas y siales; y porque se corre una de las cortinas, cuando entra o sale el rey, o se hace alguna ceremonia, como la confesión, la paz y las demás, el que tiene oficio de correr la cortina se llama sumiller de cortina, término alemán, al uso de la casa de Borgoña.
3. En cierto género de representación muda, donde hacían apariencia de figuras calladas, tenían delante una cortina y esta la corrían para mostrarlas y después para volverlas a cubrir. La misma cena de donde salen los representantes, se llamaba cerca de los romanos cortina.
4. Y así correr la cortina significa algunas veces hacer demostración de algún caso maravilloso y otro de encubrirle,
5. como también se hace en las tablas de pinturas.
6. Cortinaje, el aderezo o colgadura de cortinas⁵.

⁴ D'après Covarrubias, le terme latin *scena* est un emprunt des Latins aux Grecs : « *y lo usurparon después los romanos, y hasta hoy se usa la parte de donde salen los representantes y se hacen las apariencias: si lo que se ha de representar es alguna tragedia, hacen un frontispicio de mucha arquitectura, figurando unas casas reales, si es comedia, una casa de un ciudadano, y si representación pastoril, verduras y chozas, si lugar solitario unos peñascos. Esto se observa en Italia con más puntualidad que en España, aunque ya lo han introducido por acá* ». Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., sv « *cena* ». On reconnaît dans les trois décors mentionnés par le lexicographe les scènes perspectives d'inspiration vitruvienne et serlienne, bien connues des historiens du théâtre classique. Voir Emmanuelle HENIN, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Librairie Droz, 2003, 707; 35 p.

⁵ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 619-620.

Cette définition de Covarrubias suit un ordre double, pragmatique et hiérarchique. En fonction de l'ordre pragmatique, la définition la plus générale du rideau domestique apparaît en premier lieu, comme celle qui a cours « *comúnmente* ». Il s'agit des rideaux de lit, plutôt que des rideaux de fenêtre, un bien précieux et plus rare⁶. Après cette première définition, viennent plusieurs autres acceptions ordonnées hiérarchiquement : d'abord le roi, et à la fin la réalité domestique, redoublée dans l'explication du *cortinaje*, terme dérivé de *cortina*. Covarrubias définit ainsi d'abord le rideau royal, cet oratoire à rideaux où le roi assistait à la messe, en décrivant sommairement son emploi. Il mentionne également le rôle du sommelier de courtine, chargé du dévoilement et de l'occultation du roi en prière. Ensuite, il décrit l'usage dramatique de la *cortina* en renvoyant l'*apariencia* dans un passé indéterminé, peut-être dans l'espoir que par l'introduction des décors perspectifs en Espagne, comme en Italie, les dévoilements dramatiques disparaissent peu à peu. La vision érudite et antiquaire du théâtre est confirmée par le renvoi au latin, où '*cortina*', en plus d'être un synonyme du voile, signifie la scène, ou plus précisément l'auditoire et le lieu circulaire où il se trouve. Vient ensuite, par extension (« *Y así...* »), un commentaire sur l'expression figée « *correr la cortina* », associée au merveilleux ou au secret, à la monstration et à l'occultation d'une réalité merveilleuse. Puis, par analogie (« *como se hace en...* ») est mentionnée la pratique consistant à cacher ou dévoiler des tableaux particulièrement précieux. Enfin, intervient le *cortinaje*, qui rejoint dans sa réalité domestique la première définition, mais qui renvoie ici plutôt aux *colgaduras*, ensemble de rideaux, particulièrement placés au périmètre d'une pièce pour en couvrir ou décorer les murs.

Au fil de ces différentes acceptions, que ce soit au sens littéral ou figuré, le rideau garde la même signification, celle d'un tissu permettant de voiler et de dévoiler. De cette manière, seuls les contextes d'usage changent, dans une série de définitions réunies par une pensée analogique où l'*apariencia* intervient uniquement au titre de dévoilement théâtral, mais sa structure, « *hacer demostración de algún caso maravilloso y [...] encubrirle* », se retrouve ailleurs que sur les planches. Ces faits de lexique sont d'emblée un document d'histoire, qui souligne comment le dévoilement renvoie autant à des textes théâtraux qu'à des images comme celles des collections de peinture, voire à des objets, des rituels, et des gestes, que l'on peut retrouver dans la vie artistique, politique ou religieuse du Siècle d'or.

II. LES CONTOURS D'UNE HYPOTHÈSE : HOMOLOGIE ET COMPARAISON

La découverte de cet essai lexicographique de Covarrubias, passionnant par son côté pionnier et expérimental, m'a permis donc de postuler que le dévoilement représente un phénomène transversal à la culture du Siècle d'or. Les définitions du *Tesoro* m'ont ainsi fourni un premier balisage de l'extension du dévoilement. Au cours de l'enquête, d'autres documents sont apparus, qui, à l'égal de l'article '*cortina*' de Covarrubias, suggèrent une analogie entre l'*apariencia* théâtrale et les autres formes de

⁶ Sur la rareté des rideaux de fenêtre, Paul HILLS, *Veiled Presence: Body and Drapery from Giotto to Titian*, New Haven, Yale University Press, 2018, p. 25.

dévoilement. Ailleurs, cette relation sera allusive, la correspondance entre différentes réalités s'exprimant sur plusieurs niveaux et sur différents modes⁷ : l'analogie peut ainsi être structurelle si la séquence, dans son ordre et ses éléments, est respectée ; plastique et matérielle si un rideau intervient et formelle si une porte ou un nuage remplacent le rideau pour découvrir et recouvrir quelque chose. Elle peut respecter une tonalité uniformément grave, ou introduire des décalages humoristiques et parodiques. L'analogie s'appuie également sur des données sensorielles, par le primat de la vue et l'assistance d'autres sens ; affectives, par les émotions sur lesquelles s'appuie l'impact de ce qui est montré ; contextuelles, par une semblable préparation du dévoilement ; et temporelles, par l'aspect éphémère de la monstration. Enfin, la mise en accord de différentes composantes de la monstration peut donner l'indice d'une parenté entre plusieurs phénomènes : on prêtera une attention particulière à la musique, qui marque également le lien entre différentes occasions où le dévoilement intervient.

Cette comparaison n'est pas seulement typologique, mais également historique. Il ne s'agit pas de comparer des phénomènes éloignés dans le temps ni dans l'espace, mais de retrouver des connexions entre le théâtre et différentes performances, qui engagent pour de vrai des personnes réelles, réunies par une pratique semblable du dévoilement, connexions que les participants eux-mêmes percevaient. De cette manière, cette thèse adopte le parti-pris suivant : elle voudrait s'employer à retrouver, dans un contexte historique précis, les différents registres d'une même pratique, conçue comme telle par ses témoins et ses acteurs. L'hypothèse de départ est donc l'homologie d'une pratique du dévoilement par-delà ses différences contextuelles. Cependant, ce parti-pris n'est pas exactement celui d'étudier une unité historiquement construite comme telle, et il faudra nuancer les parallèles établis par les acteurs et les témoins du dévoilement en vertu des spécificités propres à chaque domaine. Cette nuance suppose de renoncer à tout évolutionnisme : on ne cherchera pas à remonter à une quelconque origine du dévoilement, ni à classer les différents registres de son usage comme les différents stades d'une extension depuis une unité originaire. On suivra donc une approche attentive surtout aux hybridations, aux emprunts et aux circulations d'un modèle spectaculaire tel que le dévoilement dans l'Espagne du Siècle d'or⁸.

Pour tenir ensemble l'hypothèse de l'homologie et l'évaluation des différences, on ne pouvait donc faire l'économie de la comparaison. Tous les registres d'usage du dévoilement devaient être étudiés, afin de trouver les invariants de cette scène et de départager les spécificités propres à chaque domaine, car ce n'est que par l'analyse que l'on pourrait vérifier la validité, l'ampleur et la portée de cette analogie. En vertu de cette hypothèse analogique, je nomme par facilité *apariencia* tout dévoilement qui respecte cette même structure et stéréotypie. Cette dénomination, je la donne après-coup

⁷ Sur l'analogie, voir Michel PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 12.

⁸ Sur l'approche morphologique : Julio CARO BAROJA, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1989, p. 22-28; Carlo GINZBURG, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, traduit par Monique AYMARD, Christian PAOLONI, Elsa BONAN et Martin RUEFF, Lagrasse, Verdier, 2010, p. 9-19; Roger CHARTIER, *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 365-366.

et sans renvoyer à un usage d'époque: ce terme technique propre aux scènes pouvait difficilement qualifier l'apparition du roi, en chair et os, dans son oratoire à rideaux au sein du palais. L'anachronisme sert dans ce cas à mettre l'accent sur une démarche historique de comparaison, qui vise à reconstituer, et par la même occasion à mesurer et à critiquer au besoin, l'unité postulée d'un phénomène.

Comme le montre la définition de *cortina* par Covarrubias, la réalité matérielle du rideau constitue un véritable fil rouge pour la définition des domaines où a cours le dévoilement. Délaissant une histoire symbolique du rideau au Siècle d'or, et écartant les rideaux domestiques de l'enquête, il s'agissait bien de repérer les domaines d'usage des rideaux à l'intérieur de la structure spectaculaire de l'*apariencia*. Sur plusieurs niveaux, une recherche lexicale, iconographique et matérielle a permis d'en observer quatre, auxquels sont dédiées les quatre premières parties de la thèse :

- dévoilement d'art, et principalement de peintures ;
- dévoilement politique ou civique, institutionnalisé principalement pour l'assistance du roi à la chapelle royale ;
- dévoilement liturgique ou cultuel ;
- dévoilement théâtral, soit l'*apariencia*, d'après le vocabulaire de l'époque.

Les définitions de Covarrubias mentionnent trois de ces domaines. Le corpus de pièces étudiées pour comprendre l'*apariencia* théâtrale renvoie aussi par ses référents mimétiques à ces différentes sphères, et notamment aux dévoilements liturgiques et cultuels. La démarche analogique inspirée des définitions lexicographiques se trouve dès lors confirmée par un faisceau documentaire étendu portant sur quatre domaines. Il s'agit des champs de la consommation de biens symboliques, des représentations politiques, des modalités du faire-croire et de la dramaturgie.

III. L'APARIENCIA THÉÂTRALE : LA POÉTIQUE D'UN INSTANT

Le théâtre est à l'origine de cette thèse : ni le mot ni le concept d'*apariencia* n'auraient pu être envisagés sans la pratique dramatique de ce dispositif. Suivant l'exemple de Julio Caro Baroja dans *Teatro popular y magia*⁹, où les *comedias de magia* du Siècle d'or lui servent de sources ethnographiques, on voudrait donner toute leur place aux sources littéraires dans l'enquête qui suit. Seule une analyse approfondie d'histoire de la littérature sur l'*apariencia* dramatique peut servir de fondement à une poétique du dévoilement : une synthèse, sinon une théorie générale, de ce qu'est cette scène, qui se manifeste pareillement dans les théâtres et dans les rituels. Comme l'écrit Guillaume Cassegrain :

Comme toutes manifestations historiques liées à l'imaginaire (c'est-à-dire, pour le cas qui nous occupe, qui appartiennent à l'ordre du visible et au registre de l'image, qu'il s'agisse de perceptions « réelles », de rêves « véridiques » ou de purs phantasmes), les visions, et notamment

⁹ Julio CARO BAROJA, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, 280 p.

leur représentation, auront sans doute plus de chance de se faire entendre (et de se faire voir) si l'on s'attarde sur leur *poétique* propre¹⁰.

Seule cette approche permettrait, à mes yeux, de considérer ensemble les critères qui conditionnent la créativité du dévoilement et ceux qui en déterminent sa réception. On aimerait assumer les mots de Louis Marin : « Il s'agira dans les pages qui vont suivre des pouvoirs de l'image reconnus, étudiés, analysés et peut-être plus encore éprouvés à travers des textes littéraires »¹¹. Non pas que les discours soient la seule catégorie de sources mobilisées pour étudier la pratique du dévoilement, mais par la conviction que la complexité de l'*apariencia* ne peut être rendue que par une attention aiguë au fait littéraire et à ce que l'on pourrait appeler, abusivement sans doute, des *apariencias* fictives. Car les textes théâtraux sont porteurs de fictions essentielles à cette enquête : des dévoilements de fictions auxquels assistent des personnages, par exemple face à un simulacre d'autel. L'expression *apariencias* ne dit-elle pas, déjà, le caractère fictif du théâtre ? Cette redondance est convoquée pour mettre l'accent sur des scènes où la convention du dévoilement dramatique est directement renvoyée au rituel, dont elle se présente comme une imitation. La documentation théâtrale, si abondante, se prête donc à une approche comparatiste. Dans la *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*¹², par exemple, deux frères franciscains ouvrent la pièce dans leur église, le jour de la Toussaint. L'un d'eux donne des instructions à l'autre : « *Que se corra aquese velo / y hacer que esa cera arda* », suite à quoi « *Corren el velo y vense los santos de la misma orden* ». L'autel des martyrs franciscains est ainsi dévoilé (les *dramatis personae* consignent « *dos santos mártires de bulto* ») : c'est devant ce spectacle qu'Antoine de Padoue rejoint l'ordre des frères mineurs. Cette catégorie particulière d'*apariencia* théâtrale soulève la question suivante : la poétique qui gouverne les fictions dramatiques d'*apariencias* est-elle la même que celle des *apariencias* cultuelles ? Quand le roi est mis en scène, jouant lui-même au théâtre de cour, la poétique des *apariencias* renvoie-t-elle – mais dans quelle mesure, et comment – au protocole de la *cortina real* ? Et inversement, en quoi le dévoilement d'une peinture relève-t-il d'une théâtralisation ? Une analyse de la dramaturgie de l'*apariencia* s'avère donc fondamentale pour comprendre dans leur complexité les pratiques réelles et fictives du dévoilement¹³.

¹⁰ Guillaume CASSEGRAIN, *Représenter la vision : figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 267.

¹¹ Celle-ci est la première phrase de l'ouvrage de Louis Marin sur les pouvoirs de l'image, et la raison du sous-titre « gloses ». L'idée revient quelques pages plus loin : « Il s'agira donc dans les pages qui vont suivre des pouvoirs de l'image reconnus et éprouvés (essayés) à travers des textes ». Voir Louis MARIN, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 9, 21.

¹² *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*, BNE, MSS/14767, f. 108r-109r.

¹³ L'apport du *New Historicism* dans la réflexion sur l'articulation entre les arts et l'histoire est en ce sens particulièrement stimulant : Stephen GREENBLATT, « Towards a Poetics of Culture », in Harold Aram VEESER (éd.), *The New historicism*, Londres, Routledge, 1989, pp. 1-14; María José VEGA RAMOS, « La poética cultural o New Historicism », *Anuario de estudios filológicos*, n° 16, 1993, pp. 431-440; Catherine GALLAGHER et Stephen GREENBLATT, *Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, ix+249 p. Cette attention à la poétique rejoint le renouveau de l'intérêt historique pour le récit et la narrativité des sources : Peter BURKE, *What is Cultural History ?*, Cambridge, Polity Press, 2004, p. 121-125; Roger CHARTIER, *Au bord de la falaise, op. cit.*, p. 321-342; Patrick

IV. LE RIDEAU : UN ACCESSOIRE QUE L'ON MANIPULE

Ce parallélisme entre le théâtre et d'autres réalités a été établi par la critique à plusieurs reprises dans l'étude du dévoilement théâtral. Il est vrai que l'*apariencia* caractéristique du théâtre espagnol du Siècle d'or a rarement fait l'objet des recherches des très nombreux spécialistes. À titre d'effet spectaculaire, elle mérite tout au plus un chapitre dans des enquêtes plus vastes sur la dramaturgie des *corrales de comedias*¹⁴. C'est donc bien dans une perspective comparatiste que l'on trouve les plus amples développements sur le sujet. Ainsi Francisco Cornejo, dans son enquête sur la figure de san Hermenegildo¹⁵, au croisement de la peinture et du théâtre (2005), compare-t-il les *apariencias* au système du retable, de même que le fait en 2011 Cécile Vincent-Cassy dans son analyse des dévoilements de peintures dans les *comedias* de Tirso de Molina sur les saintes, vierges et martyres¹⁶. Une spécialisation de l'image dévoilée formée par l'*apariencia* se fait ainsi jour au sein du théâtre du Siècle d'or. C'est ce qu'ont vu, également, Anne Teulade et Emmanuelle Hénin. La première, dans son livre paru en 2012 sur le personnage du saint sur la scène, relevait « l'effet de tableau » qui résulte du dévoilement dans les pièces hagiographiques espagnoles¹⁷ : une approche qu'elle a approfondie dans un colloque récent sur le *Théâtre, les sens et l'imagination*¹⁸. Emmanuelle Hénin, quant à elle, a identifié les scènes de dévoilement dans le théâtre européen de la Renaissance en les comparant aux effets de cadre des rideaux dans la peinture¹⁹. Plus récemment, et dans un cadre limité à l'Espagne, Florence d'Artois a intégré l'*apariencia* au « patron tragique » dont Lope de Vega est à la fois un témoin privilégié et l'un des principaux artisans²⁰. Elle complétait ainsi une approche au phénomène de l'*apariencia* commencée dans deux articles de 2006 et 2009, qui interrogeaient ce dispositif dans sa qualité d'image, renvoyant même aux *imagenes*

BOUCHERON, *Faire profession d'historien*, Paris, Points, 2018, p. 141-193; Ivan JABLONKA, *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, 339 p; Christian JOUHAUD, Dinah RIBARD et Nicolas SCHAPIRA, *Histoire, littérature, témoignage : écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, 2009, 405 p.

¹⁴ José María RUANO DE LA HAZA et John Jay ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, 624 p; Christophe COUDERC, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or : 1580-1680*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, vii+380 p.

¹⁵ Francisco CORNEJO, *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: la « sacra monarquía »*, Sevilla, Fundación El Monte, 2005, 390; 16 p.

¹⁶ Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle : culte et image*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, x+534 p.

¹⁷ Anne TEULADE, *Le saint mis en scène : un personnage paradoxal*, Paris, les Éditions du Cerf, 2012, 245 p.

¹⁸ Anne TEULADE, « Le saint sensible. L'effet de tableau dans la *comedia de santos*. », *El espectáculo teatral y los sentidos en España y en Europa (siglos XVI-XVII)*, sous presses, coll. « Anejos de Criticón », éds. Florence D'ARTOIS, Yannick BARNE, Hector RUIZ SOTO.

¹⁹ Emmanuelle HENIN, « Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century », in *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 248-261; Emmanuelle HENIN, « Le rideau de théâtre, prélude et substitut au spectacle scénique », in Véronique LOCHERT et Jean de GUARDIA (éds.), *Théâtre et imaginaire : images scéniques et représentations mentales, XVI^e-XVIII^e siècle*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, pp. 151-170.

²⁰ Florence D'ARTOIS, *Du nom au genre. Lope de Vega, la tragedia et son public*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, 360 p.

agentes des arts de mémoire comme à l'un des modèles interprétatifs de leur emploi chez Lope de Vega²¹.

Pour fonder la comparaison sur le cadre du spectacle, soit sur le dévoilement, encore fallait-il se laisser guider par le prisme de l'accessoire. Car le rideau est, généralement, quelque chose de secondaire : un élément de décor trop récurrent pour être remarquable, ou bien un meuble que l'on mentionne à peine, tout au plus un ornement. Absent de l'immense majorité des musées par la fragilité inhérente aux tissus et par son appartenance aux arts décoratifs, le rideau semble avoir été condamné, par sa propre nature, à être écarté d'un revers de main par les historiens.

Cependant, depuis quarante ans, certains travaux ont montré l'intérêt de ces accessoires pour l'histoire de l'art. Dans sa thèse de 1982, *Apparitio regis – revelatio veritatis*, Johan Konrad Eberlein a été le premier à dédier une monographie au motif du rideau dans le Moyen-Âge chrétien²², avant de produire, en 1983, un article sur les rideaux de la *Madone sixtine* de Raphaël²³ (**Fig. 1**, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister). En 1989, Wolfgang Kemp²⁴ se consacrait à son tour à une enquête sur le rideau feint par Rembrandt sur son tableau de la *Sainte famille* (1640, Kassel, Staatliche Museen). En 1994, Alessandro Nova étudiait les rideaux de retable lombards du XVI^e siècle²⁵, et en 1998, Serenella Rolfi proposait un premier article monographique sur les rideaux de cadre dans des collections privées de peintures au XVII^e siècle²⁶. Autour des années 2010, l'intérêt pour les rideaux et leurs manipulations s'accroît sensiblement. En 2007, Kathryn Margaret Rudy et Barbara Baert coordonnent une monographie sur le dévoilement²⁷. En 2013, Roland Krischel prolonge les enquêtes d'Alessandro Nova et de Serenella Rolfi dans un bel article sur les tableaux voilés et couverts d'images²⁸. En Espagne, le rideau royal des Habsbourg, cet oratoire à rideaux qui devient également un

²¹ Florence D'ARNOIS, « Las *imágenes agentes* y lo trágico en la *Jerusalén conquistada* », *Anuario Lope de Vega*, n° 12, 2006, pp. 19-34; Florence D'ARNOIS, « Images et genre : de la fonction des images dans deux épopées tragiques de Lope de Vega, La *Jerusalén conquistada*, La corona trágica », in Marie COUTON, Isabelle FERNANDES et Christian JEREMIE (éds.), *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles : pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009, pp. 471-492.

²² Johann Konrad EBERLEIN, *Apparitio regis: revelatio veritatis : Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden, L. Reichert, 1982, ix+266 p; Jean-Pierre CAILLET, « J. K. Eberlein, *Apparitio regis-revelatio veritatis*. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters. Wiesbaden, 1982, 218 p. », *Bulletin Monumental*, vol. 142, n° 4, 1984, pp. 480-481.

²³ Johann Konrad EBERLEIN, « The Curtain in Raphael's Sistine Madonna », *The Art Bulletin*, vol. 65, n° 1, 1983, pp. 61-77. Cf. Daniel ARASSE, *Les visions de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003, 140 p.

²⁴ Wolfgang KEMP, *Rembrandt : « La Sainte Famille » ou l'art de lever un rideau*, traduit par François RENAULT, Paris, Adam Biro, 1989, 63; 1 p.

²⁵ Alessandro NOVA, « Hangings, curtains, and shutters of sixteenth-century Lombard altarpieces », in *Italian Altarpieces 1250-1550: Function and Design*, Oxford / New York, Clarendon Press / Oxford University Press, 1994, pp. 177-189.

²⁶ Serenella ROLFI, « Cortine e tavolini. L'inventario Giustiniani del 1638 e altre collezioni seicentesche », *Dialoghi di storia dell'arte*, n° 6, 1998, pp. 38-53.

²⁷ Kathryn Margaret RUDY et Barbara BAERT (éds.), *Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007, xx+361 p.

²⁸ Roland KRISCHEL, « Cloths in and on paintings: from curtain to shutter and back again », in Nicola COSTARAS et Christina YOUNG (éds.), *Setting the scene: European painted cloths from the fourteenth to the twenty-first century*, Londres, Archetype Publications, 2013, pp. 1-10.

motif de cadre de l'image régaliennne, fait l'objet en 2004 d'une thèse inédite de Juliet Glass soutenue à la John Hopkins University²⁹, et d'un article de Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas publié en 2011³⁰, la même année où paraît le livre de Diane Bodart sur la mise en scène des portraits des Habsbourg à travers un dispositif proche du rideau, le dais³¹. Enfin, entre 2016 et aujourd'hui, plusieurs publications montrent l'actualité de la recherche sur le dévoilement. En 2016, Massimo Leone, Henri de Riedmatten, et Victor Ieronim Stoichiță s'intéressent à ce qu'ils appellent le *système du voile*³², tandis que se tenait la première exposition dédiée aux rideaux dans l'art. Elle a eu lieu entre octobre 2016 et janvier 2017 à Düsseldorf, au Museum Kunstpalast, sous le titre : *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance. Von Tizian bis Christo*³³. Depuis, Paul Hills avec sa monographie sur les rideaux et les voiles dans l'art italien de la Renaissance³⁴ (2018) et Lucien-Jean Bord, Vincent Debiais et Éric Palazzo avec les actes d'un colloque sur *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*³⁵ (2019), montrent que le rideau est un accessoire moins insignifiant qu'il n'y paraît de prime abord.

Que ce soit dans la peinture, dans les cérémonies royales espagnoles, dans la liturgie ou dans le théâtre, le rideau a donc fait l'objet d'études détaillées, et devient l'objet d'une interrogation de plus en plus ambitieuse. Ces travaux rapprochent l'étude du rideau de celle d'autres objets où l'image se trouve activée par le mouvement. Dans les dernières années, des recherches passionnantes portent ainsi par exemple sur les polyptiques³⁶, les portraits couverts³⁷, les coffrets à estampes³⁸, les boîtes reliquaires³⁹

²⁹ Juliet GLASS, *The Royal Chapel of the Alcázar: Princely Spectacle in the Spanish Habsburg Court*, John Hopkins University, Baltimore, Maryland, 2004.

³⁰ Jorge FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, « *Ostensio regis*: la "Real Cortina" como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles », *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, n° 4, 2011, pp. 167-210.

³¹ Diane BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS / INHA, 2011, 558; 32 p. Voir aussi Diane BODART, « Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVII^e siècle », in *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde, 2003, pp. 89-111.

³² Massimo LEONE, Henri de RIEDMATTEN et Victor Ieronim STOICHITA (éds.), *Il sistema del velo: trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea = Système du voile : transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*, Ariccia, Aracne editrice, 2016, 340 p.

³³ Claudia BLÜMLE et Beat WISMER (éds.), *Hinter dem Vorhang: Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance - von Tizian bis Christo*, Munich, Hirmer, 2016, 340 p.

³⁴ Paul HILLS, *Veiled Presence*, op. cit.

³⁵ Lucien-Jean BORD, Éric PALAZZO et Vincent DEBIAIS, *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, Geuthner, sous presses.

³⁶ Lynn F. JACOBS, *Opening Doors: the Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2012, 357 p.

³⁷ Roland KRISCHEL, « Cloths in and on paintings: from curtain to shutter and back again », op. cit.

³⁸ Michel HUYNH et Séverine LÉPAPE, « De la rencontre d'une image et d'une boîte : les coffrets à estampe », *Revue des Musées de France / Revue du Louvre*, n° 4, 2011, pp. 37-50; Séverine LÉPAPE, « When assemblage makes sense: an example of a Coffret à estampe », *Art in Print*, vol. 2, n° 4, 2012, pp. 9-14.

³⁹ Herbert Leon KESSLER, « *Arca arcarum*: Nested Boxes and the Dynamics of Sacred Experience », *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n° 30, 2014, pp. 83-108.

ou les sculptures habillées⁴⁰. En intégrant la recherche sur le rideau dans une réflexion plus large, sur le mouvement et l'efficacité des images, ils offrent des points de comparaison et des propositions conceptuelles qui enrichissent la recherche sur le dévoilement. Comme l'écrit Herbert Kessler sur cette tendance récente de l'histoire de l'art : « Le mouvement des objets activait le sens (*Moving objects activated meaning*) »⁴¹. Manipulables, les rideaux n'auraient, comme les symboles et les mots, « pas de sens en eux-mêmes mais seulement des emplois »⁴². Insignifiants en apparence, ils prennent leur sens dans leur activation même.

V. LE DÉVOILEMENT, UN MODE DE VISIBILITÉ TRANSVERSAL À LA CULTURE DU SIÈCLE D'OR

L'attention portée à la manipulation des rideaux rejoint donc une interrogation plus vaste sur l'efficacité des objets symboliques, et notamment des images. La recherche sur ce domaine a été marquée par un développement exponentiel, notamment sous l'influence du livre de David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*⁴³, (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1989). L'approche de cet historien de l'iconoclasme au sujet du « pouvoir des images » – qu'il postule au singulier et comme un phénomène unitaire –, a eu le mérite de souligner la pertinence d'une approche anthropologique des rapports à l'image. Dans une démarche inductive à partir d'exemples nombreux de *réponse* à l'image, dont il étudie les effets à partir des réactions des spectateurs, Freedberg construit une *théorie* qui a été beaucoup critiquée par des tenants d'une histoire plus rigoureusement culturaliste que la sienne⁴⁴. D'abord, parce qu'il postule au départ que le « pouvoir des images » est une réalité à laquelle tout homme, de tout temps, serait soumis, à moins d'en refouler les effets. Des anthropologues comme Jack Goody ont cependant montré les limites de cette universalisation de l'usage des images⁴⁵. En outre, Freedberg a

⁴⁰ Valeria Emanuela GENOVESE, *Statue vestite e snodate: un percorso*, Pisa, Italie, Ed. della Normale, 2011, 527 p.

⁴¹ « Le mouvement des objets activait le sens. Comme nous l'ont appris les recherches sur la réception, la cérémonie et la phénoménologie pendant les trente dernières années, quand de simples objets ou des œuvres d'art complexes étaient transportés d'un lieu vers un autre, volés, collectionnés, juxtaposés à d'autres objets, voilés et dévoilés, ou utilisés comme accessoires dans des performances, ils étaient, au cours de ce processus, fondamentalement transformés et reconfigurés », « *Moving objects activated meaning. As we have learned from the scholarly concern with reception, ceremony, and phenomenology during the past thirty years, when humble objects or complex works of art were transported from one place to another, stolen, collected, juxtaposed to other things, veiled and revealed, or used as props in performances, they were, in the process, fundamentally transformed and reconfigured* », Herbert Leon KESSLER, « Paradigms of Movement in Medieval Art: Establishing Connections and Effecting Transition », *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n° 29, 2013, p. 30.

⁴² Michel PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, op. cit., p. 25.

⁴³ Édition consultée : David FREEDBERG, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, traduit par Purificación JIMÉNEZ et Jerónima GARCÍA BONAFÉ, Madrid, Cátedra, 1992, 496 p.

⁴⁴ Bertrand PREVOST, « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », *L'Homme*, n° 165, 2003, pp. 275-282.

⁴⁵ Jack GOODY, *La Peur des représentations : l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, traduit par Pierre-Emmanuel DAUZAT, Paris, La Découverte, 2006, 308 p.

recours à une approche comparatiste strictement morphologique, « sans cloisonnement chronologique ou géographique »⁴⁶, ce qui suppose le risque d'amalgamer des réalités profondément hétérogènes. Une approche historique de la question de l'efficacité des images doit donc emprunter d'autres voies.

Les modèles ne manquent pas, dans une bibliographie désormais très abondante, dont on ne citera que quelques ouvrages ayant guidé et accompagné cette réflexion sur le dévoilement. Outre certaines tentatives de phénoménologie historique⁴⁷, et des enquêtes sur des usages particuliers d'images comme les peintures infamantes⁴⁸, les images rituelles⁴⁹ ou les ex-voto⁵⁰, deux questionnements particulièrement stimulants ont été ceux de Hans Belting dans *Image et culte*⁵¹ et de Louis Marin dans *Des pouvoirs de l'image : gloses*⁵². L'extrême attention aux contextes d'usage des images chez Belting, et à la traduction discursive des effets de l'image chez Marin, constituent des démarches contraires à la théorisation de Freedberg, qui fait abstraction des singularités historiques. Parmi les chercheurs français, les travaux de Daniel Arasse et d'autres sur les *images agissantes* des arts de la mémoire⁵³, de Georges Didi-Huberman sur la pensée et la pratique complexes des images⁵⁴, et du Groupe d'Anthropologie Médiévale de l'EHESS sur les « performances »⁵⁵ des images-objets médiévales – entendues comme des représentations inséparables de leur matérialité –, offrent autant de pistes

⁴⁶ Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE, « Une théorie des actes d'image », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, p. 18.

⁴⁷ Michael BAXANDALL, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduit par Yvette DELSAUT, Paris, Gallimard, 1985, 254 p; Gérard SIMON, *Archéologie de la vision : l'optique, le corps, la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, 290; 8 p; Hans BELTING, *Florence et Bagdad : une histoire du regard entre Orient et Occident*, traduit par Naïma GHERMANI et Audrey RIEBER, Paris, Gallimard, 2012, 381 p.

⁴⁸ Gherardo ORTALLI, *La peinture infamante du XIII^e au XVI^e siècle : «...pingatur in Palatio...»*, traduit par Fabienne PASQUET et Daniel ARASSE, Paris, Gérard Monfort, 1994, 133; 13 p.

⁴⁹ Staale SINDING-LARSEN, *Iconography and Ritual: a Study of Analytical Perspectives*, Oslo, Universitetsforlaget As, 1984, 210; 24 p; Éric PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, les Éditions du Cerf, 2014, 503; 24 p.

⁵⁰ Aby Moritz WARBURG, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine : Domenico Ghirlandaio à Santa Trinità, les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage », in *Essais florentins*, traduit par Sibylle MULLER, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 101-135.

⁵¹ Hans BELTING, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, traduit par Frank MULLER, Paris, les Éditions du Cerf, 2007, 790 p.

⁵² Louis MARIN, *Des pouvoirs de l'image*, op. cit.

⁵³ Daniel ARASSE et Thomas GOLSENNE, *Le portrait du Diable*, Paris, Les éditions Arkhè, 2010, 123; xxxii p; Jean-Philippe ANTOINE, *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Paris, Desclée De Brouwer, 2002, 300 p.

⁵⁴ Dans une vaste bibliographie on retiendra surtout, pour son attention au « cérémoniel auratique », Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007. Des textes plus personnels mais riches de suggestions sur l'image éphémère se trouvent dans Georges DIDI-HUBERMAN, *Aperçues*, Paris, les Éditions de Minuit, 2018, 339 p.

⁵⁵ Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT (éds.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1996, 310 p; Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012. On consultera aussi avec profit Jérôme BASCHET et Pierre-Olivier DITMAR (éds.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, 507 p; Jean WIRTH, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Genève, Droz, 2013, 110 p. Ce dernier ouvrage reprend et complète certaines analyses développées dans les références citées, même si son auteur n'appartient pas au même groupe de recherche.

pour une enquête rigoureusement historique sur le supposé pouvoir des images. Dans son introduction à *L'Iconographie médiévale*, Jérôme Baschet propose un programme et une méthodologie pour une recherche sur cette vaste question :

Si l'image-objet ouvre vers le référent qu'elle convoque et vers les images mentales qu'elle mobilise, il convient aussi d'insister sur les actes et les situations sociales dans lesquels elle se trouve engagée. Plusieurs aspects se nouent dans une approche du *faire* efficace de l'image : ce que l'image fait (est supposée faire), ce que l'on fait avec l'image (manipulations, adresse, pratiques diverses) ou encore ce qu'elle fait faire. On posera, comme un principe général dont les modes de réalisation doivent être précisés, que l'image-objet est un nœud de relations : autour d'elle se configurent simultanément des relations interhumaines et des relations entre les hommes et les puissances surnaturelles. [...] Les images-objets médiévales et leurs mises en acte sont fort diverses. On ne saurait donc parler de l'efficacité de l'image médiévale, comme s'il était possible d'en rendre compte par un type unique (par exemple les statues-reliquaires). La tâche consiste plutôt à spécifier différents registres et différentes modalités d'efficacité des images-objets médiévales⁵⁶.

Si l'image est donc autant un objet – que l'on voile ou l'on dévoile, dans notre cas – qu'une représentation liée à l'imagination et au surnaturel, l'analyse de son efficacité doit avant tout assumer la variabilité de ses usages, et s'y appuyer pour évaluer à quelles conditions et dans quelle mesure cette efficacité est vérifiée – autant dire construite. À supposer qu'il y ait autant de degrés et de types d'efficacité qu'il y a d'usages de ces images – qui n'ont, bien entendu, aucun pouvoir en propre –, la démarche de Jérôme Baschet offre un outillage méthodologique pour leur analyse. L'auteur distingue en effet des *modalités* et des *registres* d'efficacité⁵⁷. Parmi les registres, il énumère la fabrication, le don, la « mise en service » rituelle, l'abandon ; mais aussi ce que font les images (ornier), ce qu'elles font faire (attirer des pèlerins), les rituels d'humiliation d'images (où se manifeste ce qu'elles ne peuvent faire), et en fin de compte l'*accompagnement* d'un « faire social » qui est assuré par elles. Parmi les modalités, ou les modes d'efficacité, sont questionnées la visibilité et l'invisibilité, la présence, la saillance ornementale, ou encore les qualités rythmiques et associatives – images mentales, synesthésies, remémorations – dont les images se font les supports. Au demeurant, si les modes sont avant tout des modes de visibilité (et d'invisibilité), les registres sont surtout des registres d'emploi. Au croisement de ces deux notions émergent ainsi autant d'objets d'étude susceptibles d'éclairer les performances des images. À partir de ces présupposés, on définira l'*apariencia* comme un mode de visibilité des images qu'elle encadre : une mise en scène dont on verra à quel point elle est efficace lorsqu'on recoupera l'analyse de cette modalité d'exposition avec les registres de son usage.

⁵⁶ Jérôme BASCHET, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 44-45.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 44-60.

VI. LES PRATIQUES DU DÉVOILEMENT : TERRAINS ET SOURCES D'ENQUÊTE

Afin de vérifier la validité de cette perspective, il a fallu envisager l'*apariencia* comme un mode de visibilité complexe pratiqué dans plusieurs domaines, que l'on présente dans l'ordre d'importance de la documentation recueillie⁵⁸. On présente également les sources : discours, images et objets convoqués pour l'étude d'une pratique du dévoilement dans l'Espagne du Siècle d'or.

1. *L'apariencia théâtrale*

Comme le montrent les définitions de Covarrubias, la dramaturgie classique est le premier terrain d'enquête en importance. Le dispositif de l'*apariencia* y est employé pour mettre en scène des tableaux vivants dans des pièces hagiographiques et des *autos* autant que dans des tragédies, des tragicomédies, des comédies mythologiques, et jusque dans des pièces véritablement comiques. La séquence intervient pareillement dans les *teatros de corral*, dans des fêtes de cour et dans des chars comme ceux des fêtes de Corpus Christi. Malgré cette polyvalence, on peut réduire les *apariencias* du Siècle d'or à une typologie restreinte, où dominent les tableaux vivants sanglants, miraculeux et merveilleux : par exemple un (faux) cadavre, une apparition virginale, une monstration d'un autel païen peuvent également prendre la forme d'un tableau vivant dévoilé de manière éphémère. Dans de nombreux genres et dans de nombreuses configurations scéniques, l'*apariencia* apparaît comme une ressource fréquente, très souvent observée par la critique mais jamais encore étudiée de manière diachronique et comparée.

À partir de 1600, l'*apariencia* est mise en discours, comme l'atteste le dictionnaire de Covarrubias autant que le célèbre *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega. Il y est dit que le théâtre de la fin du XVI^e siècle et du premier XVII^e est composé de « *monstruos de apariencias llenos* »⁵⁹, faisant par là référence à l'abondance d'effets scénographiques qui caractériseraient le théâtre commercial espagnol. Pour comprendre la définition restreinte de Covarrubias, selon laquelle l'*apariencia* est une séquence de dévoilement, autant que l'usage généralisateur de Lope, selon lequel l'*apariencia* désigne l'ensemble des machines scéniques, il fallait remonter à la pratique théâtrale antérieure à cette double mise en discours. Le cœur des recherches sur le dévoilement théâtral est donc fondé sur un corpus exceptionnel, composé d'environ quatre-vingt-dix pièces de théâtre, majoritairement anonymes, et conservées sous forme manuscrite dans deux bibliothèques madrilènes, la Biblioteca Nacional de España et la Biblioteca Real. Ce corpus est issu d'une collection hors-norme, celle du comte de Gondomar, bibliophile qui fit copier des textes dramatiques vernaculaires à la fin du XVI^e siècle,

⁵⁸ Il faut reconnaître la dette de cette recherche vis-à-vis des évolutions récentes de l'informatique et des textes numériques, et notamment vis-à-vis de trois instruments : les bases de données textuelles, la reconnaissance optique de caractères (OCR), l'étiquetage sémantique de bases iconographiques. Ces instruments m'ont permis de confirmer et de compléter les pistes tracées par les travaux académiques sur le rideau et le dévoilement.

⁵⁹ Lope de VEGA CARPIO, *Arte nuevo de hacer comedias*, *op. cit.*, p. 86.

probablement autour de 1596-1597, pour les conserver dans sa bibliothèque. L'ensemble de ces textes est probablement issu de copies de travail de compagnies de théâtre : il est donc particulièrement proche de la dramaturgie de la fin du XVI^e siècle. J'y ai étudié la structure de la scène d'*apariencia*, d'un point de vue textuel et dramaturgique, ainsi que ses emplois dans la poétique des pièces considérées. De ces manuscrits inédits émerge une richesse oubliée du théâtre espagnol : des pièces écrites à une phase d'expérimentations multiples, caractéristiques des premiers temps du théâtre commercial espagnol, dont l'étude est à peine entamée depuis leur découverte par Stefano Arata en 1989⁶⁰.

À côté de ce corpus, j'ai exploré les grandes tendances de la mise en scène de l'*apariencia* dans un théâtre un peu plus ancien encore, celui du *Códice de autos viejos*, des fêtes de cour du XVI^e siècle et des tragédies sénéquiennes à l'espagnole, à un moment, donc, antérieur à la mise en place des corrales, du théâtre commercial et permanent. Puis, au regard des conclusions tirées d'un corpus aussi proche de la scène que celui de Gondomar, j'ai étudié la dramaturgie des dévoilements dans les pièces imprimées de Lope de Vega : un imposant ensemble de deux cent quatre-vingt-dix *comedias*, que l'on a interrogé par une lecture à distance inspirée des humanités numériques⁶¹. Le dévoilement apparaît comme une des signatures d'une théâtralité espagnole, différente des théâtres classiques européens – quoiqu'une étude à échelle européenne reste à faire – : l'*apariencia* y survit durablement depuis les premières expérimentations étudiées dans cette thèse.

2. Les dévoilements cultuels

La bibliographie sur les ornements d'autel et sur les usages liturgiques du rideau désignent la sphère du religieux comme un autre terrain d'enquête important concernant le dévoilement. L'*apariencia* y est utilisée pour la monstration d'images, de reliques et des sacrements, tant à des moments marqués du calendrier liturgique, comme le dimanche de Résurrection, qu'en des occasions extraordinaires : pèlerinage, sermon, fête, où peut même intervenir le théâtre avec des *apariencias* miraculeuses dans des pièces *ad hoc*.

Pour analyser les usages de l'*apariencia* dans la sphère du religieux, j'ai souhaité mobiliser plusieurs catégories de sources. Principalement, des discours : sources patristiques et théologiques, textes normatifs tels que ceux du monastère de l'Escorial ou de la chapelle du Real Colegio Seminario del Corpus Christi, récits de voyages ou de pèlerinages, *relaciones de sucesos*, sermons et pièces de théâtre. Par ailleurs, j'ai aussi eu recours à des images : tableaux, gravures, médailles et une *sarga*, ou voile de retable, destinée à cacher les images du retable du maître-autel dans l'église ségovienne de San Eutropio del Espinar à partir de sa construction en 1578. Par là, on touche à la troisième

⁶⁰ Stefano ARATA, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pise, Giardini Ed. e Stampatori, 1989, 81 p.

⁶¹ Franco MORETTI, *Distant Reading*, Londres, Verso, 2013, 244 p; Franco MORETTI, *Graphes, cartes et arbres : modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, traduit par Étienne DOBENESQUE, Paris, les Prairies ordinaires, 2008, 139 p.

catégorie de sources : les vestiges matériels, principalement ceux du retable-machine (*retablo-tramoya*) du Real Colegio Seminario del Corpus Christi. Cette architecture, achevée en 1606, associe un tableau de la Cène, des rideaux et une sculpture du Christ en croix. Le dévoilement de cette dernière image est mis en œuvre en deux temps : la disparition du tableau sous la structure du retable précède l'ouverture des rideaux, permettant ainsi de voir le Christ dans une dynamique d'apparition visionnaire.

À partir de ces sources, j'ai suivi trois lignes d'enquête. La première a consisté à étudier les emplois du rideau dans la liturgie et les modèles théologiques de son interprétation, qui convergent dans la pratique du dévoilement pascal des images de l'église. La seconde a été l'analyse d'exemples exceptionnels de mise en œuvre du dévoilement : dans un sermon de Pedro de Valderrama à Saragosse autour de 1580, dans la fête pour l'inauguration de la nouvelle chapelle de la Virgen del Sagrario à Tolède en 1616, et enfin dans la célébration de Pâques dans l'Église du Caballero de Gracia à Madrid en 1600. La troisième a consisté dans l'analyse des rapports entre le dévoilement et les reliques, dans des scènes de monstration qui inspirent le retable-machine du Real Colegio Seminario del Corpus Christi. En fin de compte, on interroge la « mise en service »⁶² rituelle des images, des reliques (et à la limite des sacrements) au moyen du dévoilement dans la sphère du religieux dans l'Espagne du Siècle d'or.

Bien sûr, des exemples équivalents aux cas étudiés en Espagne existent ailleurs dans l'Europe catholique, dont plusieurs sont évoqués. La circulation des modèles de monstration et les jeux d'échelles caractéristiques de la pratique liturgique, entre la tradition locale et la norme romaine, ont été étudiés uniquement au prisme des sources mentionnées⁶³. La spécificité espagnole dans la pratique de l'*apariencia* religieuse mériterait d'être questionnée plus largement à l'échelle européenne, ou dans une comparaison transatlantique.

3. *Le dévoilement royal*

Dans ce domaine, c'est avant tout d'un dévoilement au singulier qu'il faut parler : celui du roi dans son oratoire à rideaux, appelé *cortina real*. Covarrubias en rapporte l'usage dans son *Tesoro*, et le dictionnaire d'*Autoridades* le consigne encore en 1729 :

Cortina: en la etiqueta y ceremonial de la Capilla Real se entienda por el dosel en que está la silla o sitial del rey, el cual, en lo antiguo, era en forma de una colgadura de cama, compuesta de cielo y cuatro cortinas, que las dos siempre estaban tendidas: la que miraba al altar abierta y la que miraba al lado opuesto de donde se colocaba, se abría o cerraba conforme lo pedía la ocasión. Cuyo ejercicio le hacía uno de los sumilleres, llamados 'de cortina' por este encargo, que es muy

⁶² Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit.*, p. 46.

⁶³ À ce propos, voir Wilhelm GUMPPENBERG, *L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpfenberg : édition et traduction*, eds. Nicolas BALZAMO, Olivier CHRISTIN, Fabrice FLÜCKIGER, Neuchâtel, Éd. Alphil-Presses universitaires suisses, 2015, 512 p; Simon DITCHFIELD, « Tridentine Catholicism », in *The Ashgate Research Companion to the Counter-Reformation*, London / New York, Routledge, coll. « Ashgate research companion », 2016, pp. 15-31.

honorífico y servido de personas eclesiásticas de la primera calidad y distinción. El lugar en que regularmente se pone es en el lado del Evangelio, cerca del presbiterio, aunque en las funciones de juramentos de reyes o príncipes se pone al de la Epístola⁶⁴.

Le premier terrain documentaire étudié a donc été celui de l'étiquette, avec une attention particulière à la chapelle royale, dont les sources sont principalement conservées à l'Archivo General de Palacio de Madrid. On y a exploré les sources normatives régulant le protocole et les taches du sommelier de courtoise, afin de reconstruire dans le détail de sa procédure la mise en scène du roi dans sa *cortina real*. Les portraits monarchiques ont ensuite été étudiés au prisme de cette mise en scène, dans une recherche de représentations du roi dévoilé en prière. Or, la limitation à une sphère strictement courtoise de ce mode de visibilité du roi et la pauvreté des sources susceptibles d'éclairer les connotations associées, lors de la réception de ce spectacle, au dévoilement royal, ont justifié l'ouverture de l'analyse à d'autres dossiers.

Plusieurs objets d'étude ont été considérés. D'abord une série de tapisseries, *Los Honores*, appartenant à la couronne d'Espagne depuis le mariage de Charles Quint, où le dais à rideaux fait du dévoilement le mode de visibilité de personnages intronisés. Ensuite des cérémonies d'entrées royales sous Philippe III : à Valence en 1599, à Lisbonne en 1619, lorsque des architectures éphémères mettent en scène un spectacle allégorique et politique dévoilé aux yeux du roi, d'après les *relaciones de sucesos* de ces événements. Enfin, la figuration d'un dévoilement en l'honneur d'Isabelle de Bourbon, dans un imprimé relatant ses obsèques, la *Pompa Funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbon*. Une attention particulière à la matérialité de cet imprimé a permis, par ailleurs, d'étudier le livre comme support de l'*apariencia*, le frontispice transformant le geste de tourner les pages en un véritable dévoilement.

Enfin, trois pièces de Lope de Vega ont été considérées, dans la mesure où elles permettent d'analyser la représentation théâtrale du roi dans des *apariencias*. Il s'agit de *El soldado amante*, pièce destinée au corral, et de *El premio de la hermosura* et *El Brasil restituido* : des pièces de cour où intervient Philippe IV, dans la première encore jeune prince avec ses frères et sœurs, dans la seconde, déjà roi, où il est mis en scène au moyen d'un portrait. Une *relación de la representación* de *El premio de la hermosura* a été mise à profit pour cette analyse, ainsi que le tableau de Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, inspiré de l'*apariencia* royale de *El Brasil restituido*.

Dans le domaine du protocole royal, l'étiquette des Habsbourg d'Espagne fait figure d'exception dans l'Europe moderne : c'est le rôle de l'*apariencia* dans la construction d'une majesté distante et visible qui est interrogé, loin des poncifs sur le « roi caché ».

⁶⁴ *Diccionario de Autoridades*, sv « cortina ».

4. *Le dévoilement de peintures*

Le dernier domaine envisagé a été celui du dévoilement de peintures, et d'images en général, dans des collections privées, au moyen de ce que l'on peut appeler « rideau de cadre ». Je n'envisage pas spécifiquement ici le motif du rideau peint, dont les représentations ont fait l'objet de très riches analyses dans des monographies comme celle de Paul Hills évoquée plus haut, ainsi que dans nombre d'études de cas spécifiques. Ici, c'est un chapitre de l'histoire du collectionnisme qui a été interrogé, en ayant recours à un nombre restreint d'images, notamment à celles qui montrent un dévoilement de peintures ou qui furent elles-mêmes dévoilées.

La mise en place d'un rideau sur le cadre d'une peinture est un geste attribuable au collectionneur, un geste majoritairement absent des traités sur l'art, et qui intervient à peine dans des anecdotes éparses sur la monstration de chefs-d'œuvre, parfois de nus. Afin de donner un corpus cohérent à cette enquête, on s'est penché sur les inventaires de biens de Philippe II : ses inventaires post-mortem ainsi que ceux qui consignent les dons du roi au monastère de l'Escorial. Un recensement exhaustif des œuvres parées de rideau(x) dans les collections du roi et dans quelques autres inventaires, inédits ou édités, a permis de dégager quelques tendances définitives de cette pratique du dévoilement dans l'Espagne de cette période. À partir de cette littérature administrative, on a pu identifier des tableaux qui étaient parés de ce dispositif, afin d'étudier les interactions éventuelles entre le voile et l'image qu'il couvre et découvre. Dans les collections du Museo del Prado et du monastère des Descalzas Reales à Madrid, enfin, l'identification de cadres portant aujourd'hui encore des supports pour une tringle permettent d'approfondir cette enquête, tout en mettant en lumière la difficulté d'une approche strictement matérielle de cet objet.

Cette pratique est une réalité européenne encore très largement inexplorée. L'enquête menée sur l'Espagne présente peut-être des spécificités inattendues. À ma connaissance, la mode qui consiste à feindre un rideau de cadre au sein de la représentation peinte, qui marque l'influence de Rembrandt avec sa *Sainte famille* de Kassel, voire de Titien avec son *Portrait du cardinal Filippo Archinto* (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art), n'y est guère suivie, permettant ainsi de considérer avant tout le geste des collectionneurs, plutôt que son imitation par les peintres : aux cas rares on substitue une étude des régularités, chez des collectionneurs illustrés ou pas, dans une relative indépendance par rapport aux trouvailles des grands maîtres. En outre, la disponibilité du marché de l'art espagnol, notamment chez les élites, à des œuvres flamandes autant qu'italiennes, et vénitiennes autant que toscanes, permet d'envisager les enjeux stylistiques du rideau, ouvrant ainsi des pistes pour une étude à échelle européenne, que je ne peux qu'appeler de mes vœux.

VII. PLAN

Le théâtre se trouve doublement représenté dans cette thèse : comme un domaine à part entière et de manière transversale, dans la mesure où il éclaire, par son imitation scénique, certains des objets dont il est successivement question. Pour ne pas réduire l'originalité de chacun des aspects étudiés à ceux où les sources sont plus riches, on avance depuis les domaines les moins documentés, comme l'étude du rideau de cadre dans les collections privées de peinture ou du dévoilement royal, vers ceux où les données abondent, comme la liturgie et le théâtre.

Le plan suit donc à rebours les axes que l'on vient de présenter. La première partie porte ainsi sur le dévoilement de peintures. Une présentation du dispositif du rideau de cadre sert d'ouverture : il y est question des genres des tableaux couverts de rideau(x), de leur matérialité et des rapports établis entre le collectionneur et les tableaux qu'il couvre (chapitre 1). Les enjeux stylistiques de ce dispositif sont ensuite analysés à partir d'un double questionnement : sur les qualités stylistiques des peintures voilées, et sur l'apport spécifique du voile pour leur monstration (chapitre 2). Une étude d'images dont on sait qu'elles furent couvertes d'un rideau de cadre permet d'étendre cette enquête, sur l'articulation du rideau au tableau, depuis le style vers l'histoire peinte (chapitre 3).

La deuxième partie est consacrée au dévoilement royal. Celui-ci est d'abord envisagé dans sa pratique effective au sein de la chapelle royale et dans ses éventuelles représentations (chapitre 4). Au prix d'un déplacement vers d'autres figurations ou pratiques cérémoniales de dévoilement, plusieurs des connotations politiques et symboliques de ce mode de visibilité sont envisagées dans leurs liens à la majesté royale (chapitre 5). Trois pièces de Lope de Vega permettent ensuite de considérer l'*apariencia* comme le mode de visibilité du roi au théâtre, particulièrement dans le théâtre de cour (chapitre 6).

C'est à la sphère du faire-croire qu'est dédiée la troisième partie. Après une analyse succincte de la théologie du voile et de la pratique liturgique du dévoilement (chapitre 7), on a mené des études de cas sur des dévoilements d'exception en contexte religieux, et sur la répétition des dévoilements pastoraux (chapitre 8). Puis, au regard des pratiques de monstration de reliques, on analyse le retable-machine du Real Colegio Seminario del Corpus Christi, avant de dresser un bilan des caractéristiques du dévoilement culturel dans l'Espagne du Siècle d'or (chapitre 9).

L'*apariencia* rigoureusement théâtrale est étudiée dans la quatrième partie, de manière diachronique. Avant l'explosion du théâtre commercial pendant le dernier tiers du XVI^e siècle, le dévoilement est limité à la représentation d'épiphanies, de spectacles sanglants, ou de spectacles merveilleux (chapitre 10). À la fin du siècle, le corpus de Gondomar éclaire une pratique variée et abondante de l'*apariencia* : on en décrit la structure (chapitre 11) et l'articulation à la poétique des pièces considérées (chapitre 12). La pratique de l'*apariencia* au début du XVII^e siècle montre le succès de la formule du dévoilement étudié dans le corpus de Gondomar : si dans les discours sur l'*apariencia* le recours aux artifices scéniques peut être critiqué, il n'en demeure pas

moins que la pratique de l'*apariencia* par un auteur comme Lope de Vega prolonge globalement les tendances décrites à la fin du XVI^e siècle (chapitre 13).

Finalement, une cinquième partie est dédiée à des enquêtes particulières, en quelque sorte décalées. Après avoir décrit le dévoilement dans les représentations collectives au Siècle d'or, on y verra des cas particuliers d'usage par des agents individuels qui s'approprient le dispositif, afin d'explorer la créativité d'un dévoilement non institutionnalisé : ces usages troublent les codes du spectacle à partir des lignes de faille de l'érotisme, de l'obscène, de l'humour, et de l'insoumission ; elles donnent un éclairage différent sur la réception et les rapports des spectateurs à l'*apariencia*.

PREMIÈRE PARTIE.
LE RIDEAU DES PEINTURES

LE RIDEAU DES PEINTURES

Tiene un pintor en su oficina dos imágenes o retratos de pincel, el uno de ellos muéstrale a todos sin diferencia ninguna, allí le tiene colgado a los ojos patente. Pero el otro estímalo en más, no le muestra más que a los amigos, y esos no todos, sino a los muy especiales, y cuando le muestra, con grandes ceremonias, un velo puesto delante, y con gran reverencia. Cosa llana es que da a entender que este segundo retrato le estima en más, y que es de más excelencia y valor que no es otro primero⁶⁵.

Diego de la Vega, *Paraíso de la gloria de los santos*, 1604.

Dans son *oficina*⁶⁶, un peintre soigne la présentation de son œuvre la plus chère, un portrait, en le dévoilant seulement à ses plus chers amis. C'est ce que décrit l'apologue que Diego de la Vega met au service d'un propos théologique : le mystère de l'incarnation serait le voile de la divinité. L'auteur franciscain forge ainsi une anecdote où le voile d'exposition, posé par la main du peintre sur son œuvre, devient le gage de la qualité d'un portrait et veut provoquer le désir de ses amis, comme le mystère de l'incarnation doit provoquer la conversion. Au contraire, dans ses « *Regole per comprare, collocare e conservare le pitture* » (ca. 1619-1624), Giulio Mancini porte sur ce même dispositif d'exposition un regard technique : le rideau (*tenda*) serait un élément de conservation avant tout.

Delle tende non è da dubitare che, per conservarle [le pitture], convengono e, se fosse possibile, più tosto si tirassero in suso o calassero a basso che dalle bande, per non impedire il lume e la veduta, ma quando che tirandole dalle bande havessero la lor veduta e lume, poco importa. Del color di queste mi parrebbe a proposito il verde e l'incarnato e, per reputatione della pittura, l'ermesino o taffetà o altra materia di seta che sia arrendevole e mobile⁶⁷.

⁶⁵ Diego de la VEGA, *Paraíso de la gloria de los santos donde se trata de sus prerrogativas y excelencias. Tomo primero.*, Medina del Campo, Por Iuan Godinez de Millis, a costa de Pedro Ossete y Antonio Cuello, librerros en Corte, 1604, p. 147.

⁶⁶ On a imaginé cette *oficina* moins comme un atelier que comme un lieu de vente dans José Miguel MORÁN TURINA et Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, ISTMO, 1997, p. 115. L'apologue de Diego de la Vega est cité par les auteurs au fil d'un commentaire sur le marché urbain de l'art dans l'Espagne moderne.

⁶⁷ Giulio MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, éd. Luigi SALERNO et Adriana MARUCCI, Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1956, p. 146.

Sans aucune référence au genre du tableau voilé, il donne la maîtrise du dispositif à l'acheteur de la peinture et déplace le commentaire de la qualité de celle-ci vers la matière du tissu employé, dont la couleur est choisie indépendamment de l'œuvre dont elle assure la réputation. Plus encore : après avoir discuté de l'intérêt du cadre pour les tableaux, il transforme ce qui n'était encore qu'un voile éventuellement amovible pour De la Vega en un véritable rideau, dont l'ouverture répétée est gouvernée par les enjeux de la bonne visibilité et de la bonne conservation de la peinture. Entre la qualité d'une œuvre visible et sa réputation lorsqu'elle est cachée, entre la volonté de conservation et la construction d'un désir de voir, entre la main du peintre et la maîtrise de l'acheteur, le dispositif du dévoilement soulève de multiples questionnements sur ce que le rideau fait à la peinture.

À l'époque moderne, des voiles couvrent parfois certains tableaux dans des cabinets de peinture. Il s'agit, comme l'illustrent nombre de représentations de ces lieux⁶⁸, d'un privilège accordé à un petit nombre de tableaux, dont le cadre déjà orné, taillé ou doré, est enrichi d'un pan de tissu coloré qu'il faut rabattre ou relever pour voir l'image. Cette visibilité exceptionnelle semble emprunter son aura à celle du *velum* liturgique, dont on sait qu'il couvrait de nombreux tableaux d'autel. Des peintures comme la *Madone Sixtine* de Raphaël (**Fig. 1**, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister), dont le célèbre rideau feint, qui s'ouvre sur une épiphanie de la Vierge, est au centre de l'intérêt des historiens de l'art pour les rideaux liturgiques⁶⁹, portent mémoire de cette mise en scène. Par analogie avec ce modèle chargé de sacralité, et sous l'influence de la pratique du collectionnisme privé, le rideau rabattu devient au cours du XVII^e siècle un motif de cadre au sein de la représentation picturale⁷⁰, comme dans *La sainte famille avec un rideau* de Rembrandt⁷¹ (Kassel, Staatliche Museen) ou, déjà au XVI^e siècle, dans le *Portrait du cardinal Filippo Archinto* de Titien (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art), où un tissu transparent, représenté dans le tableau, couvre la moitié de la toile. Ce trompe-l'œil jouit par ailleurs du prestige antiquaire de l'émulation d'un concours de peinture des maîtres anciens : d'après Pline, le peintre Parrhasios aurait vaincu son confrère Zeuxis en feignant un rideau avec un tel art que son rival, abusé, aurait demandé à le retirer⁷². Parfois, le geste même de dévoiler un tableau dont le cadre porte un rideau est un sujet de certaines peintures : comme la *Femme lisant une lettre* de Metsu (**Fig. 3**, Dublin, National Gallery of Ireland), le *Saint Bonaventure dit à saint Thomas que le Christ en croix est la source de tous les savoirs* de Zurbarán (**Fig. 4**, 1629, Berlin, anciennement dans le Kaiser-Friedrich-Museum), ou dans un tableau

⁶⁸ Matías DÍAZ PADRÓN et Mercedes ROYO-VILLANOVA, *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 73, 82, 86, 118, 122, 133, 180, 233, 236.

⁶⁹ Sur ce tableau, voir Daniel ARASSE, *Les visions de Raphaël*, *op. cit.*

⁷⁰ Victor Ieronim STOICHITA, *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, 1999, p. 91-99.

⁷¹ Wolfgang KEMP, *Rembrandt*, *op. cit.*

⁷² PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XXXV*, éd. Jean-Michel CROISILLE, Paris, France, Les Belles Lettres, 1985, p. 65.

anonyme représentant un homme qui dévoile le portrait d'une dame (**Fig. 5**, Londres, collection privée).

Si les peintures incluent dans leur représentation la trace de ces voiles qui les couvraient et les exposaient, les cadres en portent parfois l'évidence matérielle. C'est le cas du *Christ mort soutenu par un ange* d'Antonello de Messine (**Fig. 6 et Fig. 18**, Madrid, Museo del Prado), qui conserve encore aujourd'hui deux pitons destinés à supporter une tringle⁷³, mais aussi de plusieurs tableaux aujourd'hui conservés au monastère des Descalzas Reales à Madrid (**Fig. 7, Fig. 8, Fig. 9, Fig. 87**). Les cadres à rideau supposent ainsi une stabilisation du voile d'exposition⁷⁴ : c'est sous cette forme que le dispositif est documenté par de nombreux inventaires de collections de peinture. Ce dossier, qui n'a jusqu'ici pas été étudié en Espagne dans cette perspective⁷⁵, permet d'approfondir notre connaissance de ce mode de visibilité et d'identifier un certain nombre de peintures qui furent montrées – ou cachées – par le cadre à rideau au cours du XVI^e siècle ou au début du XVII^e dans des collections espagnoles de peinture. On s'attachera à étudier systématiquement les collections de Philippe II, celles qui lui appartenaient en propre et celles qui furent offertes au monastère de l'Escorial, ainsi que deux dossiers non exhaustifs de comparaison : celui des élites courtoises contemporaines du roi⁷⁶ et, plus avant dans le XVII^e siècle, celui des collectionneurs du Greco.

La documentation que nous traitons situe la réflexion au niveau de l'histoire de la réception, et ne jette qu'une faible lueur sur la mise en place d'un dispositif par ailleurs singulièrement absent des traités sur l'art, autant que de la muséographie actuelle. Ainsi Vasari, dans ses *Vies des peintres illustres*, ne renvoie-t-il pas au cadre à rideau. Il décrit pourtant à plusieurs reprises un dévoilement inaugural, mais n'exprime le désir de recouvrir une œuvre dévoilée qu'une seule fois, face au terrible visage du *Moïse* de Michel-Ange. Encore ne s'agit-il ici que d'une exagération qui sert l'éloge du maître, et celui d'une œuvre particulièrement puissante : pour Vasari, une fois le dévoilement advenu, la fermeture du rideau n'aura pas lieu⁷⁷. Dès lors, cet usage du dévoilement inaugural semble être le fait du peintre ou du sculpteur qui montre son œuvre pour la

⁷³ María Pía TIMÓN TIEMBLO, *El Marco en España: del Mundo Romano al Inicio del Modernismo*, Madrid, Publicaciones europeas de arte, 2002, p. 105. D'autres vestiges de rideaux dans le bois de cadres anciens dans Horacio PÉREZ-HITA, *Marcos de los siglos XVI - XVIII : (obras escogidas) = Frames from 16th - 18th centuries : (selected works)*, Barcelone - Londres, Design & Production, 2006, p. 58 et 74.

⁷⁴ La collection Reinhart à Winterthur conserve un cadre espagnol du XVI^e siècle « avec sa tringle à rideau d'origine », reproduit par Claus GRIMM, « Histoire du cadre : un panorama », *Revue de l'art*, traduit par Jacques CHAVY, vol. 76, 1987, p. 18.

⁷⁵ Pour l'Italie du XVII^e siècle, voir : Serenella ROLFI, « Cortine e tavolini. L'inventario Giustiniani del 1638 e altre collezioni seicentesche », *op. cit.*

⁷⁶ Dont les inventaires sont conservés à l'AHPM. On s'est inspiré de l'échantillon de collectionneurs étudié par Fernando CHECA CREMADES et José Miguel MORÁN TURINA, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, 306 p.

⁷⁷ Vasari écrit : « et inoltre alla bellezza della faccia, che ha certo aria di vero santo e terribilissimo principe, pare che mentre lo guardi abbia voglia di chiederli il velo per coprirgli la faccia, tanto splendida e tanto lucida appare altrui ». Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: nell'ed. per i tipi di L. Torrentino, Firenze, 1550*, éds. Luciano BELLOSI et A. ROSSI, Turin, Italie, Einaudi, 1986, p. 924.

première fois, dans une pratique qu'il faut distinguer de celle du dévoilement récurrent permis par le cadre à rideau⁷⁸.

En effet, si des commandes de retables pouvaient inclure un rideau *ad hoc* qui était à charge des peintres⁷⁹, il semble que cela n'ait pas été la norme et que les peintres ne se soient pas toujours chargés de l'installation du cadre à rideau. En 1577, la commande faite au Greco du retable du monastère de Santo Domingo el Antiguo à Tolède ne mentionne pas de tissu destiné à couvrir les peintures⁸⁰. Que ce soit chez les maîtres célèbres ou chez les peintres méconnus, on trouve difficilement des rideaux pour les images dans des ateliers de peinture. Lorsque la justice saisit les biens de Prudencio de la Puente, peintre de Tarazona, en 1553, elle ne trouve que des rideaux domestiques, séparés de l'inventaire de ses images ; il en va de même dans l'inventaire testamentaire d'Antón Claver, peintre mort en 1570⁸¹. À la mort du Greco en 1614, son inventaire cite des cadres en bois prêts à être installés sur des toiles, mais aucun tissu destiné à les couvrir⁸². Les rares livres de comptes de peintres encore conservés de nos jours, ceux des Bassano et de Lorenzo Lotto⁸³, ne renseignent pas de rideaux en tissu, mais des *coperche* peintes, soit des images coulissantes apposées au cadre, que la documentation espagnole appelle *tapaderas* ou *cubiertas*⁸⁴ : la plupart n'étant pas monochromes, et leur iconographie échappant aux inventaires, nos données sont insuffisantes pour étudier ce dispositif. Dans ses échanges épistolaires avec Chantelou, Poussin demande expressément à ce que ses tableaux soient encadrés d'or mat, mais c'est le collectionneur qu'il loue pour « l'invention de couvrir vos tableaux » de rideaux⁸⁵. La plus riche des

⁷⁸ Certains collectionneurs pouvaient reprendre à leur compte cette forme de monstration, sans pour autant la fixer dans un système de cadre à rideau. Voir le dévoilement du portrait de Bianca Capello par Pulzone que met en œuvre, pour sa femme et sa maisonnée, Francesco Bembo, *apud* Elsje VAN KESSEL, « Staging Bianca Capello: Painting and Theatricality in Sixteenth-Century Venice », in *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Caroline van Eck et Stijn Bussels., Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 279-291.

⁷⁹ Voir à ce sujet le chapitre 7, III, ci-dessous.

⁸⁰ José ALVAREZ LOPERA, *El Greco: estudio y catálogo. Volumen I, Fuentes y bibliografía*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, p. 96-104.

⁸¹ Voir CORDE, sv « *cortina* ».

⁸² Voir F. Javier DOCAMPO CAPILLA et José María RIELLO VELASCO (éds.), *La biblioteca del Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, 263 p. Voir p. 221-227, et surtout p. 224, où sont citées « beintiocho Cornisas para pinturas » parmi trente « trazas » et deux « lienzos aparejados ».

⁸³ Michelangelo MURARO (éd.), *Il Libro secondo di Francesco e Jacopo dal Ponte*, Bassano del Grappa, G.B. Verci, 1992, p. 437 sv cornici d'altare, cornise. Lorenzo LOTTO, *Il libro di spese diverse*, éd. Francesco DE CAROLIS, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2017, p. 450 sv coperto (i.e. coperchio). Dans les comptes de Lotto, apparaissent cependant des peintures sur toiles destinées à couvrir d'autres tableaux, appartenant à la typologie des *timpani* : Roland KRISCHEL, « Cloths in and on paintings: from curtain to shutter and back again », *op. cit.*, p. 1-3.

⁸⁴ Sur la distinction entre ces couvertures et les rideaux, voir Alessandro NOVA, « Hangings, curtains, and shutters of sixteenth-century Lombard altarpieces », *op. cit.*

⁸⁵ Voir respectivement les lettres de Poussin à Chantelou du 28 avril 1639 et du 22 juin 1648, Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, éd. Anthony BLUNT, Paris, Hermann, 1989, p. 45 et 142. L'on sait que des rideaux couvraient les œuvres de Poussin chez Chantelou par le journal que celui-ci fit du voyage du Bernin en France, qui raconte la visite chez lui du sculpteur le 25 juillet 1665, lorsque les peintures furent dévoilées l'une après l'autre. En considérant le *Mariage* (Édimbourg, National Gallery of Scotland), le Bernin « range[a] le rideau qui couvrait une partie d'une figure qui est derrière une colonne ». Voir Paul Fréart de CHANTELOU, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, éd. Jean-Paul GUIBERT, Aix-en-Provence, Pandora éditions, 1981, p. 74.

collections espagnoles de peintures, celle que le roi rassemble à l'Escorial, sépare bien souvent les œuvres livrées par les peintres des rideaux que le *guardajoyas* leur ajoute. Ainsi lit-on dans les livraisons faites par le roi au monastère plusieurs remises de rideaux, par exemple :

Una cortina de velo de unos cuadros menudos colorados y amarillos, unos menores que otros. Tiene tres anchos y medio de cuatro varas y dos tercias de largo, cada uno para delante de uno de los altares de la sacristía del colegio en que está pintado Cristo atado a la columna⁸⁶.

Dès lors, tout semble indiquer que, dans l'apologue de De la Vega cité en épigraphe de cette partie, l'attribution du dispositif du dévoilement au peintre, celui-là même qui a fait la peinture couverte-découverte, rassemble deux réalités : le dévoilement inaugural d'une part, responsabilité du peintre, et l'installation d'un dispositif d'exposition pour dévoiler occasionnellement la peinture, responsabilité du collectionneur. Cet amalgame dans l'attribution de l'installation du rideau se justifie par l'unicité de Dieu dans le mystère de l'incarnation dont parle le franciscain à la suite de ce récit : il est convenable que la même main peigne et montre, crée et se manifeste dans sa création.

Le phénomène du dévoilement pictural apparaît comme une pratique multiforme. D'un côté, le dévoilement inaugural peut concerner toute œuvre peinte ou sculptée. Inversement, un type particulier de peintures ou de sculptures, les tableaux ou les tailles d'autel, étaient systématiquement voilées et dévoilées pour des raisons liturgiques. Entre ces deux extrêmes, le cadre à rideau constitue un dispositif capable de répéter la découverte inaugurale d'une œuvre, et de rejouer la visibilité exceptionnelle des tableaux d'autel sans l'architecture du retable et son ancrage dans l'église. Mais entre la généralité du dévoilement inaugural et la spécificité des tableaux d'autel, qu'est-ce qui détermine la mise en place d'un cadre à rideau ? Les inventaires de peintures nous permettent d'avancer l'hypothèse d'une prédisposition de certains tableaux à ce type de visibilité, mise en œuvre par une réception véritablement active de la part des spectateurs, et dépendante de critères allant de la fragilité des matériaux au style de la peinture. Dans le premier chapitre de cette partie on décrit les genres, les caractéristiques matérielles et la valeur estimée des tableaux parés de cette typologie de cadre, dont la fonction protectrice n'épuise pas le sens. Les caractéristiques matérielles du cadre à rideau, de même que quelques représentations du dévoilement de peintures, permettent en effet de déduire de ce type de cadre une manière contrainte de regarder des tableaux : ce regard fait l'objet du deuxième chapitre. Le cadre à rideau y apparaît comme un ornement capable de souligner les caractéristiques stylistiques de certaines peintures. Le dernier chapitre de cette partie analyse enfin l'articulation entre le rideau et la peinture à partir de quelques exemples de tableaux, actuellement conservés, dont on sait qu'ils portaient cette typologie de cadre. Un dialogue se noue alors entre ce mode de visibilité et le rendu plastique ou chromatique du tableau, voire avec l'histoire qu'il représente.

⁸⁶ Voir Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2013, p. 269.

CHAPITRE 1.

LE RIDEAU DANS LES COLLECTIONS DE PEINTURE

Le cadre à rideau(x) est une typologie de cadre décrit avec une certaine précision dans bon nombre d'inventaires de dot, d'inventaires testamentaires, de saisies judiciaires ou de mises aux enchères où l'on peut lire le détail de collections de peinture : l'iconographie des tableaux est souvent sommairement décrite, et il est précisé que leur cadre (*marco, moldura, cornisa, guarnición*) porte un tissu dont on peut connaître la qualité et la couleur, et parfois le mode d'accrochage et d'ouverture. La description du rideau pour les peintures, appelé parfois *cortina de imágenes*⁸⁷, n'emploie pas de terme spécialisé autre que *cortina* ou *tafetán*. Deux difficultés en résultent : l'impossibilité où l'on se trouve de connaître l'usage des rideaux cités dans des inventaires sans aucune précision sur leur lieu d'accrochage ; et le risque de confondre un rideau réellement apposé au cadre avec un rideau représenté dans la peinture. Ainsi, lorsque les héritiers de Juan Pantoja de la Cruz présentent en 1612 un mémorial pour se faire payer les peintures destinées à la Galerie du palais du Pardo, de nombreux tableaux sont décrits comme portant des rideaux, sans qu'aucun n'ait été livré avec ce type de cadre⁸⁸. Lorsque ces descriptions s'achèvent de manière récurrente sur le motif du rideau peint, même lorsqu'est cité le brocart ou la couleur de celui-ci, la continuité avec la description iconographique est un indice de sa nature feinte. En effet, toute confusion est limitée par les conventions propres aux inventaires, puisque l'écriture des protocoles notariaux opère une description qui part du sujet représenté et s'achève sur le dispositif de présentation. Ainsi le cadre, nécessaire à la mise en place du rideau, sépare-t-il souvent la description du tableau de celle de l'étoffe qui le couvre ; ailleurs, la simple mention d'un rideau signale un écart dans un catalogue de sujets iconographiques renseignés très sommairement, et cette mention suffit alors à pointer cette visibilité particulière.

Cette documentation n'est pas spécifique à l'Espagne⁸⁹. Pour certains inventaires la taille des tableaux peut être précisée, ainsi que le lieu où ils se trouvaient, ou leur prix estimé pour une mise aux enchères. L'ensemble de ces données permet d'établir

⁸⁷ Dans l'inventaire de Jorge de Santa María (1617), qui était « *racionero de la Santa Iglesia de Toledo* », on trouve « *tres varillas de hierro para cortinas de imágenes* », CORDE, sv « *cortinas de imajenes* ».

⁸⁸ Voir Maria KUSCHE, « La nueva galería del Pardo. J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López », *Archivo Español de Arte*, vol. 72, n° 286, 1999, p. 131-132. Et aussi Maria KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2007, 584 p.

⁸⁹ L'inventaire du garde-robe du prince Ranuccio Farnese, dressé en 1587 à Parme, inclut plusieurs tableaux couverts de rideaux, comme la *Zingarella* du Corrège (Naples, Museo Nazionale di Capodimonte) : « *Un ritratto delle Madona in abito di Cingana di mano del Correggio, incornisato di noce et cortina di cendale verde* », apud Valeria Emanuela GENOVESE, *Statue vestite e snodate*, op. cit., p. 297.

quelques hypothèses sur le cadre à rideau dans le collectionnisme au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, et ouvre la voie à une approche qualitative des goûts du public, souvent approchés quantitativement en fonction des sujets dévots, mythologiques, historiques ou naturalistes représentés dans les collections⁹⁰. S'il est souvent difficile de saisir ce qui guidait le choix de couvrir certaines peintures, de grandes tendances émergent de la documentation.

I. DERRIÈRE LE RIDEAU : PEINTURE DE DÉVOTION, PORTRAITS, POÉSIES MYTHOLOGIQUES ET HISTOIRES SANGLAN TES

Tout d'abord, le rideau est majoritairement apposé sur des peintures de sujet religieux. L'inventaire post-mortem de Rodrigo Vázquez de Arce, président du Conseil de Castille mort en 1599, comptait douze tableaux, dont un seul avec un rideau, une arrestation du Christ : « *Otra imagen del prendimiento, doce ducados ; tiene una cortina de tafetán verde* »⁹¹. En 1605, la collection du marquis de Pozas compte seulement deux tableaux couverts de rideaux, parmi cent dix-neuf peintures : l'un de ces deux tableaux est un « *Cristo crucificado con san Juan y la Virgen a los lados, que tiene una cortina de tafetán carmesí* » ; l'autre est un autoportrait en pied du marquis⁹². De nombreux inventaires⁹³ confirment cette tendance : celui de Pedro de Salazar de Mendoza, important collectionneur de Tolède et patron du Greco, comptait en 1629 « *un cuadro grande con un Cristo crucificado y cor[tina?]*⁹⁴ », « *otro cuadro de santa Catalina con su cortina* », « *otro cuadro de Nuestra Señora que llaman de Gante, con su cortina de tafetán azul* », « *un cuadro de Nuestra Señora de la Concepción, con cortina de tafetán azul* », « *un cuadro de la Madalena, con su cortina de tafetán*

⁹⁰ Pour une approche quantitative : Francisco Manuel MARTÍN MORALES, « Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670) », *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, vol. 69, n° 210, 1986, pp. 137-160. Une tentative d'analyse qualitative a été entreprise dans l'étude de la construction de triptyques à partir de tableaux isolés, entre autres reconfigurations de la structure polyptique : « *For when the work changed from a painting to a "painting with doors", it communicated meaning in a new way* », Lynn F. JACOBS, *Opening doors, op. cit.*, p. 20.

⁹¹ AHPM, prot. 932, f. 1173r-v, la citation se trouve au f. 1173v.

⁹² AHPM, prot. 2176, f. 224r et 226r, cf. Fernando CHECA CREMADES et José Miguel MORÁN TURINA, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas, op. cit.*, p. 158.

⁹³ Des corpus numériques produisent des résultats équivalents. Voir l'inventaire de biens de María Ramírez, dressé à Illescas en 1626, AHPT, P-7414, « *Vn quadro de Nuestra Señora con su marco dorado y cortina de tafetán açul* », ou celui de Esteban de Contreras y Córdoba, fait à Mexico en 1622, où l'on trouve « *dos lienços de los dos San Joanes, Baptista y Euangelista, de a vara de alto, con sus molduras y cortinas de tafetán de China moradas, pintados al olio, que costaron doze pesos* », AGI, México 259, f. 161r. Cf. sv « *cortina* » : José R. MORALA RODRÍGUEZ et ALII, *Corpus léxico de inventarios (CorLexIn)*, <http://web.frl.es/CORLEXIN.html>, consulté le 20 septembre 2018. Voir aussi dans le CORDE, sv « *cortina* », l'inventaire de Jorge de Santa María, *raconero* de la cathédrale de Tolède, qui cite en 1617 « *un Cristo de marfil en cruz de ebano enpeçasco quejado [sic] de nacares con un garjo de coral y rrelox de arena y dos caracoles de nacar y otras cosillas que esta en una caja con portada de arquitectura y en el friso, un toio [sic] con cortina berde* », celui de Catalina de Ugena, dressé en 1618 (« *Una tabla de Nuestra Señora del Populo, grande, con su maço dorado y cortina de tafetan açul con puntillas de oro, que bale tres mil maravedis* »), celui de Alonso de Hernán García, familier de l'Inquisition à Tolède, mort en 1619 (« *Una tabla de Nuestra Señora con su marco dorado y cortina de tafetan açul con punta de oro* »), ou encore de Mariana de Villacastín, en 1622 (« *Un lienzo de San Francisco con su marco y cortina, en cien rreales* »), et l'inventaire de la dot de Diego de Espinosa et Ana Ruiz, 1625 (« *Una Beronica Guarnezida con su cortina de tafettan tornasolado con puntillas de oro, dos ducados* »).

⁹⁴ L'hypothèse appartient à l'éditeur de l'inventaire.

carmesí », « *un cuadro del señor san Francisco, con su cortina de tafetán carmesí* », « *un cuadro de la humildad del Nuestro Señor, cortina de damasco azul* »⁹⁵. Tout au long du XVII^e siècle, la documentation éditée par Marcus B. Burke et Peter Cherry sur les collections de peintures à Madrid confirme encore cette prédominance des sujets dévots parmi les tableaux dont le cadre est garni d'un rideau, à tel point que seules des peintures dévotes portent ce type de cadre chez plusieurs collectionneurs⁹⁶. À la fin du XVI^e siècle, les livraisons de Philippe II à l'Escorial et ses inventaires post-mortem vont déjà dans ce même sens, d'autant plus que la nature monastique du palais se prête à l'exposition de thèmes dévotionnels dans toute la maison royale⁹⁷.

Parmi les peintures dévotes présentées dans un cadre à rideau, l'inventaire de l'archevêque de Tolède, García Loaysa y Girón, mort en 1599, permet de préciser une hiérarchie thématique⁹⁸. Hormis « *otro cuadro con otro retrato que tiene el hábito de Calatrava, con cortina colorada* »⁹⁹, il possède vingt-deux tableaux de dévotion couverts d'un rideau. Douze représentent la Vierge, couverte de taffetas souvent cramoisi lorsqu'elle est accompagnée de l'enfant Jésus, parfois violet, jaune ou vert¹⁰⁰ ; deux représentent le Christ¹⁰¹ ; six représentent des saints et deux autres le futur béat Isidro de Madrid et sa femme¹⁰². Il apparaît donc que les peintures parées d'un cadre à rideau sont avant tout des portraits de figures divines, méritant le culte de *latrîe* ou d'hyper-dulie, comme le Christ ou la Vierge. Viennent ensuite les figures saintes ou reconnues comme telles par le collectionneur, comme Isidore de Madrid, qui ne fut béatifié qu'en 1619, ou sa femme, qu'il convertit, la faisant entrer par là dans le récit hagiographique. Enfin, sans qu'en soit précisée l'iconographie, il possède aussi « *Un*

⁹⁵ Richard L. KAGAN, « Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco », *Studies in the History of Art*, p. 90-91.

⁹⁶ Voir, entre autres, les inventaires de Gaspar de Ledesma Merino (1618), Agustín de Villanueva (1620) ou Alonso Fernández de Córdoba, marquis de Celada (1622). Marcus B. BURKE et Peter CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Ann Arbor, The J. Paul Getty Trust, 1997, xiv+1693; 96 p.

⁹⁷ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II, op. cit.*; Francisco Javier SANCHEZ CANTON (éd.), *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956, xlv+353+486 p. L'*index nominum* des *Libros de entregas*, sv « *cortina* », renvoie à des rideaux de peintures ; les *Inventarios* édités par Sánchez Cantón peuvent être interrogés par CORDE.

⁹⁸ Nous sommes bien en peine de pouvoir pondérer cette hiérarchie relativement à l'ensemble de la collection de García de Loaysa y Girón : on ignore l'iconographie de nombreux items, dont une partie devait vraisemblablement comporter de la peinture dévotionnelle. Ainsi, dans l'*oratorio* y avait-il « *un retablo de altar pintado en açul con un paño blanco encima* » (AHPM, prot. 1811, f. 1640r) dont nous ignorons tout. Pour une évaluation des thématiques présentes dans les collections de peintures légèrement postérieures à Séville, voir Francisco Manuel MARTIN MORALES, « Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670) », *op. cit.*

⁹⁹ AHPM, prot. 1811, f. 1499v. Cet inventaire est partiellement transcrit, en ce qui concerne la décoration de la bibliothèque de García de Loaysa, dans : Juan Carlos RODRIGUEZ PEREZ, « Los caballeros andantes y el preceptor real. Libros de caballerías en la biblioteca de García de Loaysa Girón (1534-1599) », *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 43, n° 1, 19 Juin 2018, p. 143.

¹⁰⁰ AHPM, prot. 1811, f. 1496v, f. 1639r, f. 1640r, f. 1640v, f. 1647v (avec saint Joseph et saint Jean), f. 1648v (avec saint Jean Baptiste), f. 1649r (« *nra sa de monfarrate* »), f. 1651r.

¹⁰¹ AHPM, prot. 1811, f. 1640r et f. 1648r.

¹⁰² AHPM, prot. 1811, f. 1640r (saint Jean, Marie Madeleine), f. 1640v (saint Étienne), f. 1649r (saint Bernard, « *otra imagen de sct isidro de Madrid y otra de su mujer, guarnecidos de ébano y marfil, con cortinas de tafetán blanco* », saint François, saint Barthélemy).

retablo de altar pintado en azul, con un paño blanco encima »¹⁰³. Le rideau signale donc des peintures bénéficiant d'une dévotion particulière. À ce titre, la couleur du tissu peut avoir un sens liturgique¹⁰⁴. Le jaune, réservé d'après José de Sigüenza « *para las fiestas de Nuestro Señor* », orne « *Otra tabla en lienzo con un Cristo coronado de espinas que llevaba la cruz a cuestas, con cortina de tafetán amarillo* » ainsi qu'une Vierge à l'Enfant avec saint Jean¹⁰⁵; le rouge, qui célèbre la Passion, couvre des tableaux où le Christ enfant préfigure sa mort par son sommeil, ou bien des images de la Vierge ou de saint Jean, le disciple préféré, dont le voile rouge fait référence à l'amour divin¹⁰⁶. Le violet, identifié à la pourpre des rois et associé par là à « *la venida de su Rey al mundo* », couvre une nativité, « *una Nuestra Señora con un niño Jesús y san Juan con su cortina de tela de plata y morada* ». Pourtant, cette association des couleurs liturgiques et des rideaux des peintures de dévotion n'a rien de systématique et semble dépendre des choix du collectionneur, lequel peut couvrir un même sujet de couleurs différentes.

Parmi les peintures profanes, le cadre à rideau est majoritairement employé pour deux sortes de tableaux : les portraits ou les nus mythologiques. Nous avons cité le portrait d'un chevalier de l'ordre de Calatrava dans l'inventaire de García de Loaysa, ainsi que le portrait en pied du marquis de Pozas¹⁰⁷. Parmi les peintures répertoriées par le *guardajoyas* de Philippe II à sa mort, on trouve également un portrait de la reine Isabelle de Portugal, femme de Charles Quint et mère de Philippe II : « *Otro retrato, entero, al olio, sobre lienzo, de la reina doña Isabel nuestra señora, que está en gloria, vestida de negro, con una cortina de tafetán azul; tiene de largo dos varas y media y de ancho vara y media, con su marco de madera. Tasada en ochenta ducados* »¹⁰⁸. Les livraisons du roi à l'Escorial répertorient également des portraits de Charles Quint et de Philippe II par Juan Pantoja de la Cruz qui portaient des rideaux de soie bleue : je reporte pourtant leur commentaire à la partie sur le rideau royal, ci-dessous¹⁰⁹.

Les nus peuvent eux aussi porter des rideaux dans des collections particulièrement riches, celles d'amateurs de peintures mythologiques qui ont accès à des œuvres italiennes, comme Pompeo Leoni¹¹⁰ ou, avant lui, Antonio Pérez, le secrétaire d'État

¹⁰³ AHPM, prot. 1811, f. 1640r.

¹⁰⁴ Voir à ce propos : José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Madrid, Turner, 1986, p. 350-354.

¹⁰⁵ AHPM, prot. 1811, f. 1640r-v.

¹⁰⁶ AHPM, prot. 1811, f. 1640r, 1647v, 1648v, 1649r.

¹⁰⁷ AHPM, prot. 2176, f. 226r. Celui-ci est cité en tête des « *pinturas profanas y retratos* » dans son inventaire : « *Yten se ponen por ynventario un Retrato de el marques de Poza, mi señor, que santa gloria aya, el cuerpo entero y armado, con su marco dorado y negro y una cortina de tafetan carmesí, que se taso todo en cien ducados* ».

¹⁰⁸ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (éd.), *Inventarios reales, op. cit.*, vol.I, p. 229.

¹⁰⁹ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II, op. cit.*, p. 486. Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelone, Edicions Universitat Barcelona, 2002, p. 205-206.

¹¹⁰ Dans l'inventaire de 1609, à côté de plusieurs œuvres dévotes et d'un portrait, on trouve « *Una tabla de una Venus en pie desnuda con un cupido a la mano derecha con un pais y unas palomas a los pies con su marco y cornisa negra y dorada y ay cortina en trecientos reales* ». Voir Kelley HELMSTUTLER DI

déchu de Philippe II¹¹¹. Celui-ci possédait, d'après l'inventaire de ses biens saisis en 1585 par la justice, « *Un cuadro de un Cupido, en tabla, que está haciendo un arco y tiene dos niños a los pies, con su cortina de tafetán vareteado de colores* », soit le *Cupidon taillant son arc* du Parmesan (**Fig. 2**, Vienne, Kunsthistorisches Museum). Il avait également « *Otro cuadro del mismo tamaño*¹¹² *de la diosa Venus echada en la cama entre flores y una nube encima que llueve monedas de oro y una vieja, allí junto, que las recoge en una fuente, con una cortina de tafetán vareadillo de colores* », que l'éditrice de l'inventaire, Angela Delaforce, identifie avec une copie ou variante de la *Danaé* de Titien (Vienne, Kunsthistorisches Museum). Enfin, on trouve chez Antonio Pérez « *Otro cuadro de Lucrecia y Colatino su marido, con una cortina de tafetán carmesí* », un sujet peu commun d'histoire romaine, le dénouement sanglant du viol de Lucrèce, sans doute un nu féminin d'une tonalité tragique¹¹³. Il y a enfin « *Seis cuadros grandes, en dos piezas fijados a la pared, de todo el discurso de la batalla naval del señor don Joan de Austria* », et « *Un envoltorio de cordones de seda de colores que servían en las cortinas de la batalla naval* »¹¹⁴. Nous reviendrons plus avant sur ces peintures d'histoire couvertes de rideaux.

La pratique consistant à couvrir les nus d'un cadre à rideau n'est pas systématique : d'autres peintures de *Venus et Adonis*, de *Diane* ou de *Léda*, un thème illustré trois fois dans la collection du secrétaire d'État, sont apparemment exposées sans rideau dans les maisons de campagne d'Antonio Pérez. Dès lors, le cadre à rideau, auquel on pourrait attribuer un sens moral comme celui des voiles amovibles qui couvraient les *poesie* de Titien lorsque Philippe IV voulait en épargner la vue à la reine¹¹⁵, semble avoir également d'autres vertus, dont il ne faut pas exclure une véritable charge érotique. N'est-ce pas ainsi qu'il faut envisager ce rideau, souvent dû au Christ, qui couvre ici une peinture où Cupidon, de dos, se retourne pour fixer le spectateur, comme une véritable déité androgyne (**Fig. 2**) ? Cela frappe d'autant plus que la collection d'Antonio Pérez manque singulièrement d'œuvres de dévotion ; aussi, lorsqu'en 1601 ce tableau du Parmesan se retrouve dans la collection d'Íñigo López de Mendoza¹¹⁶, duc

DIO, « The chief and perhaps only antiquarian in Spain. Pompeo Leoni and his collection in Madrid », *Journal of the History of Collections*, vol. 18, n° 2, 1 Décembre 2006, pp. 137-167 Appendix II: The 1609 appraisal of Pompeo Leoni's house in Madrid, AHPM, 2662, fols. 1338-84.

¹¹¹ Le roi lui-même avait « *Otra pintura en tabla, al ollio, en que están dos figuras desnudas, Marte y Venus, de buena mano; con marco dorado y una cortina de tafetán verde; que tiene de alto una bara y de ancho bara y quarta. Tasado en ducientos reales* », que Sánchez Cantón attribue hypothétiquement à Mabuse. Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (éd.), *Inventarios reales, op. cit.*, vol.I, p. 237.

¹¹² De la même taille que la *Danaé* du Corrège (Rome, Villa Borghese).

¹¹³ Lucrèce apparaît à moitié dénudée dans une gravure au burin de Georg Pencz représentant *Lucrèce et Tarquin Collatin* (Paris, Musée du Louvre, Arts graphiques), elle gisante et lui à ses côtés. Par ailleurs, dans un inventaire où une *Danaé* est confondue avec une *Vénus*, il est possible que ce tableau représente *Lucrèce et Tarquin*, un sujet bien plus répandu, où il n'est pas rare que *Lucrèce* soit nue.

¹¹⁴ Angela DELAFORCE, « The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II », *The Burlington Magazine*, vol. 124, n° 957, 1982, p. 749-752.

¹¹⁵ Javier PORTÚS PÉREZ, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte española : 1554-1838*, Madrid, Museo del Prado, 1998, 350 p.

¹¹⁶ Le comte Khevenhüller avait acheté le tableau pour l'empereur Rodolphe II, mais il n'arrive à Prague qu'en 1603. Mario DI GIAMPAOLO et Carlo FADDA, *Parmigianino: catalogo completo dei dipinti*, Santarcangelo di Romagna, Idea Libri, 2003, p. 145.

de l'Infantado, le rideau en a été retiré : « *otro lienzo de un Cupido, que está haciendo un arco y al pie de él dos niños : uno llorando y otro riendo, con su marco dorado* ». À titre d'hypothèse, dès lors que la collection du duc compte au moins deux nus féminins couverts d'un rideau, on pourrait penser que l'accusation d'homosexualité portée contre Antonio Pérez par l'Inquisition en 1591 a pu peser dans cette épuration du dispositif d'exposition chez Íñigo López de Mendoza¹¹⁷. Quelques années plus tard, Lope de Vega attribuait au rideau une précipitation érotique qui rend, par hypallage, celle du spectateur épris de désir par la *Vénus* de Titien : « *No se viera más bella y peregrina / de divino pincel dibujo humano, / corrida al cuadro la veloz cortina, / la celebrada Venus del Ticiano* »¹¹⁸. Remarquons enfin que Marie Madeleine, personnage ambigu au croisement de la courtisane et de la sainte, souvent représentée à demi nue, est deux fois ornée de rideaux dans les collections de García Loaysa y Girón et de Pedro Salazar de Mendoza¹¹⁹.

Contrairement à ce que suggèrent les tableaux qui représentent notre dispositif d'exposition en Europe du nord, on n'observe pas en Espagne au tournant des XVI^e et XVII^e siècles de paysages ni de natures mortes exposés avec un rideau, comme dans la *Femme lisant une lettre* de Metsu, qui montre une marine couverte d'un rideau vert (**Fig. 3**, Dublin, National Gallery of Ireland), ou la *Nature morte avec un bouquet et un rideau* de van der Spelt et van Mieris (Chicago, Art Institute). La présence de peintures d'histoire ayant été couvertes de rideaux dans la collection d'Antonio Pérez suggère néanmoins qu'un autre type de peintures pouvait porter notre typologie de cadre. En effet, la mort de Lucrece avec Collatin, voire la peinture de Lépante, font écho à d'autres sujets sanglants, au croisement de la peinture de dévotion et de l'histoire biblique. De tels sujets sanglants étaient couverts de rideaux chez plusieurs collectionneurs¹²⁰. Pompeo Leoni, en 1609, comptait parmi ses tableaux : « *Un cuadro de la degollación de sant Juan Bautista con la Herodiana y un verdugo, que mete en un plato la cabeza de señor sant Juan, con su marco y moldura entallado y dorado, con su cortina de tafetán de la mano de Lubino, pintor, en setecientos reales* », qui est la *Salomé* de Bernardino Luini actuellement conservée au Museo del Prado (**Fig. 20**). En 1624, chez Juan Hurtado de Mendoza y Mendoza, duc de Mandas et de l'Infantado, on retrouve ce même sujet : « *iten una Degollación de san Juan en piedra en campo negro dos mujeres y dos hombres marco de oro bruñido, con su cortona [sic] de tafetán carmeti [sic] que era del dicho señor duque don Juan durante el matrimonio* ». La mise

¹¹⁷ Pour l'inventaire du duc de l'Infantado en 1601, Marcus B. BURKE et Peter CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755, op. cit.*, p. 200. Pour les accusations contre Antonio Pérez, voir Isabel MARTÍNEZ NAVAS, « Proceso inquisitorial de Antonio Pérez », *Revista de la Inquisición (intolerancia y derechos humanos)*, vol. 1, 1991, pp. 141-200.

¹¹⁸ Lope de VEGA CARPIO, *La vega del Parnaso*, éd. Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ et Pedro CONDE PARRADO, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, p. 697. Ces vers appartiennent à son *Égloga Amarilis* (v. 717-720) qui fut composée en 1633.

¹¹⁹ Sur l'ambiguïté de Marie Madeleine dans la représentation peinte, José Miguel MORAN TURINA et Javier PORTUS PÉREZ, *El arte de mirar, op. cit.* Voir aussi Odile DELEND, « Sainte Marie Madeleine et l'application du décret tridentin (1563) sur les saintes images », in Eve DUPERRAY (éd.), *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Paris, Beauchesne, 1989, pp. 191-210.

¹²⁰ D'après Fernando Bouza, de telles peintures d'histoire portaient probablement des rideaux dans les collections royales après le règne de Philippe II.

en place d'un rideau sur l'image du chef de saint Jean Baptiste peut rappeler le dispositif de conservation et d'exposition de véritables reliques de crânes¹²¹. Pourtant, ailleurs, c'est la décapitation de Goliath qui est couverte d'un rideau, comme chez Íñigo López de Mendoza, où l'inventaire de 1601 décrit : « *iten otro lienzo grande del Gigante tira[d]o con su marco dorado y azul, y una cortina carmesí* ». Il semble donc que la peinture d'histoire, lorsqu'elle est sanglante, se prête à une mise en scène sous les rideaux.

II. LES CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES ET LE STATUT DU RIDEAU

Une sélection thématique ou générique détermine donc quels tableaux sont exposés avec un cadre à rideau : les peintures de dévotion, les portraits, les nus et les histoires sanglantes se prêtent à ce mode de visibilité, contrairement aux paysages, aux cartes, aux natures mortes, aux emblèmes et allégories, à une partie des peintures d'histoire et aux scènes de genre. Dans ses conseils pour la bonne conservation des peintures, Mancini escamotait ce critère générique et conseillait le rideau aussi généralement que le cadre en bois. Il réduisait ainsi le dispositif à sa valeur pratique, même s'il mentionnait la réputation de l'œuvre qui se trouvait ainsi voilée. Mais peut-on vraiment réduire l'usage du cadre à rideau à sa fonction protectrice, et le dispositif au statut d'accessoire ?

Les cadres à rideau protègent effectivement les images qu'ils couvrent de la lumière, de la poussière, des mouches, de l'humidité, ou de la fumée des chandelles. En conséquence, même s'ils sont surtout employés sur des peintures à l'huile sur panneau ou sur toile, qui constituent l'essentiel des collections privées d'images, ils peuvent être apposés à des objets fragiles, qu'ils soient peints ou taillés en relief. Dans l'inventaire de García de Loaysa y Girón nous trouvons ainsi des cadres à rideau sur des images en ivoire, en cire ou en cristal¹²². Pour certains de ces objets, il n'est pas rare que le rideau soit ajouté à un cadre portant déjà une vitre (*viril, vidrio*). Les collections de Philippe II montrent leur richesse dans ces objets composés :

Un Cristo de plata blanca, de media vara de alto, con su paño, puesto en una cruz de ébano de cinco sesmas de alto, con título en la cruz tallado, en una chapa de plata abierta, puesta sobre un cuadro de terciopelo negro, con franjillas de oro en marco de madera, con cortina de tafetán verde; tasado en ciento y cincuenta ducados¹²³.

¹²¹ En 1572, Philippe II donne à l'Escorial « *Dos cabeças la una de los varones que padecieron martirio en compañía de las onze mil virgines [...] y la otra de san Julián [...] envueltas ambas en tafetanes amarillos* ». Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II, op. cit.*, p. 134. Montaigne décrit le dévoilement à Saint Jean de Latran, à Rome, des têtes de saint Pierre et de saint Paul, j'y reviendrai dans la troisième partie de la thèse. Cf. François RIGOLOT (éd.), *Journal de voyage de Michel de Montaigne*, ressource dématérialisée, Paris, P.U.F, 2015.

¹²² AHPM, prot. 1811 : « *Un retablo de nro s de piedra marfil en una caja de ebano con un tafetan azul, metido en otra caja de aya* » (f. 1648r), « *un s^o Frco de cera con su beril guarnecido de evano y una cortina de [sic] berde con colgaderos de plata arriba* » (f. 1649r), « *una ymagen de nra s^a de bidrio en una caja con cortina de tafetan carmesi* » (f. 1651r).

¹²³ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (éd.), *Inventarios reales, op. cit.* vol. I, p. 13.

Des images en argent comme celle-ci, mais aussi des peintures à l'huile sur cuivre (**Fig. 9**) – avec une vitre parfois¹²⁴, sur ardoise¹²⁵, voire sur parchemin¹²⁶ étaient couvertes de rideaux. Même des manuscrits à miniatures et des livres d'antiquités et de pharmacopée portaient des morceaux de taffetas pour protéger leurs pages les plus riches : dans la bibliothèque de Philippe II, un livre d'*Heures* et un livre de pierres vertueuses¹²⁷. Enfin, parmi les livraisons faites à l'Escorial, nous trouvons également un cadre à rideau sur une mosaïque représentant saint Jérôme¹²⁸. La fragilité du support de l'image coïncide donc avec l'emploi de rideaux, lorsque ceux-ci sont apposés à des peintures sur ardoise ou sur parchemin. Cependant, la superposition d'une vitre et d'un rideau, et l'emploi de ce dernier dans des livres qu'une reliure protège déjà, ou devant des mosaïques, indiquent que la fonction protectrice des rideaux n'épuise pas leur

¹²⁴ *Ibid.* vol. I, p. 25. « *Vna pintura al ollio, sobre hoja de cobre, de Christo nro. señor tomando la vestidura acabado de azotar, con la coluna; con vn beril delante; con marco de ébano y cortina de tafetán carmessí y vn garabato para colgarse de latón: tiene vna tercia y dos dedos de alto y de ancho vna tercia menos dedos: tasada en ciento y cinquenta reales* ». D'autres peintures sur cuivre, *laminas*, se trouvent exposées avec un rideau dans les collections d'Agustín de Villanueva, en 1620, du chanoine Gregorio Barreiro, en 1641, ou Nicolás Suárez de Herrera, juré de Tolède, en 1685. Voir Marcus B. BURKE et Peter CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755, op. cit.*, p. 221. Aussi Diego SUÁREZ QUEVEDO, « Prestigio de la obra de El Greco en colecciones toledanas del siglo XVII: reflexiones sobre inventarios y tasaciones de pinturas », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, n° 57, 1991, p. 383. Enfin Francisco José ARANDA PÉREZ, « Grecos domésticos. Presencia y fortuna de El Greco... », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 22, 2010, p. 143.

¹²⁵ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (éd.), *Inventarios reales, op. cit.* vol. I, p. 26. « *Vn quadro de pintura al holio, sobre piedra negra, de noche, de Christo nro. señor coronado, con vna caña en la mano, con cinco sayones; guarnecido con molduras de éuano, con vnos lazos y perfiles dorados; con sortijas y varillas de hierro dorado y cortina de tafetán carmessí, con vna randilla de oro a la redonda; tiene de alto bara y quarta y de ancho poquito menos; la piedra está endida y pegada: tassada en cinquenta ducados* » : il a été rapproché du *Couronnement d'épines* de Leandro Bassano (Madrid, Museo del Prado). Également, p. 27 : « *Vn quadro de pintura, al ollio, de piedra negra; cómo Christo nro. señor hechava del templo a los que comprauan y vendían; con molduras de éuano y con entremedios de palma; tiene de alto honze dozabos y de ancho tres quartas; tiene dos barillas plateadas y dos cortinas de tafetán negro con una randilla a la redonda de plata y argenteria: tasada en cien ducados* », « *Otro quadro de pintura, al ollio, sobre piedra negra, de Xpto. nro. señor con la cruz a cuestras; del tamaño mano y guarnición que el antes de éste; con las mismas barillas y cortinas. Presentólos a su magd. Ponpeo León escultor; tassado en cien ducados* ».

¹²⁶ « *Un evangelio de San Joan, escrito en pergamino, con un retrato suyo arrimado a una Y mayúscula de oro y un águila; pintado de yluminación, cubierto con una vidriera cristalina, en tabla, de madera negra, con moldura y cornixas de ébano, con una varilla de plata, en que está una cortina de tafetán verde con franja y cordones de seda verde; tiene de alto poco más de una tercia y de ancho una quarta. Tasado en tres ducados* », *Ibid.* vol. II, p. 399.

¹²⁷ « *Otras Horas, del mismo tamaño, escritas a mano, en pergamino, con illuminaçiones; encuadernadas en tabla cubiertas de terçiopele verde, y en las illuminaçiones tafetanes verdes. Tasadas en doçientos reales* », *Ibid.* vol. I, p. 139. La tradition des *Heures* à taffetas est étudiée par Kathryn Margaret RUDY et Barbara BAERT (éds.), *Weaving, veiling, and dressing, op. cit.*, p. 161-190. « *Un librico a manera de libro de memorias; que tiene siete hojas de tabla; encaxada en medio de cada tabla una piedra de diversas colores; y en las dos, antiguallas de plata, redondas, con carateres de diversas letras; en cada hoja tiene el título de la virtud que cada piedra tiene y, entre las hojas, unos tafetanes verdes; encuadernado en cuero negro, con una guarnición y un clavico de plata que la cierra. Tasado en 4 ducados, 1500* », Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (éd.), *Inventarios reales, op. cit.* vol. II, p. 338-339.

¹²⁸ « *Un quadro de musayco con San(ct) Hierónimo en la penitencia, arrodillado con un C(h)risto en la mano yzquierda y una piedra en la derecha con moldura de euano y una cortinilla de tafetan verde que tiene cinco sesmas de alto y tres quartas escas(s)as de ancho* », Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II, op. cit.*, p. 355.

apport. Plutôt que la fragilité des matériaux, c'est leur noblesse qui semble déterminer le choix de ce type de cadre où le rideau apparaît lui-même comme un véritable ornement.

En effet, si les supports ou la matière de l'image couverte sont précieux, les rideaux ne le sont souvent pas moins. Les inventaires citent essentiellement le taffetas (*tafetán*), qui était l'un des tissus de soie les plus légers, et dont la trame régulière annulait les différences entre l'endroit et l'envers, ce qui devait faire de l'ouverture des rideaux un spectacle fluide, chromatiquement uni¹²⁹. La plupart des rideaux cités dans les inventaires sont des pans de tissu monochrome coloré. Dans les exemples cités on trouve du vert (*verde*), du rouge (*carmesí*), du blanc (*blanco*), du jaune (*amarillo*), du noir (*negro*), ou du violet (*morado*), mais également des soies garnies d'argent ou d'or, avec des effets de transparence métallique¹³⁰. Parfois des rideaux sont décrits comme des tissus de damas (*damaselados, damasquinados*) jouant du brillant et du mat, parfois ils sont *vareteados*, empruntant au velours le contraste du lustre de l'endroit et du lisse du revers, ou mêlant des trames de différentes couleurs dans un même pan de tissu, *vareteados de colores*¹³¹. Certains rideaux portent un galon d'un tissu plus solide pour y passer les anneaux ou nouer les cordons qui sont accrochés à la tringle, notamment dans les collections royales, riches en rideaux composés¹³².

Les anneaux et la tringle, à leur tour, peuvent être en fer¹³³, en fer doré ou argenté¹³⁴, ou en argent¹³⁵. Les inventaires ne restituent pas la qualité ornementale du support du rideau, et pour la retrouver il faut se tourner vers les vestiges matériels de ces dispositifs. Les cadres étant souvent insuffisamment catalogués, si tant est qu'ils le sont,

¹²⁹ Miguel HERRERO GARCÍA, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, p. 13 et 114.

¹³⁰ *Ibid.*, ill. p. 92. Les fils d'or ou d'argent étaient disposés dans une trame régulière sur laquelle était brodée la soie, qui laissait transparaître des reflets de la trame sous-jacente. Cristina SIGÜENZA PELARDA, « Bordados calagurritanos del siglo XVI en la iglesia de San Bartolomé de Logroño: una nueva aportación al estudio del textil litúrgico en La Rioja », *Kalakorikos: Revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico, artístico y cultural de Calahorra y su entorno*, n° 21, 2016, p. 17.

¹³¹ Miguel HERRERO GARCÍA, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, op. cit., p. 74. Sur les *vareteados* comme une technique propre au velours, p. 54. Parfois cette technique semble impliquer, plutôt que le jeu des textures du velours, une superposition de trames de couleurs différentes, *varetear* pouvant signifier « *Formar listas de varios colores en los texidos* » (*Autoridades*). Ainsi, chez Antonio Pérez, le *Cupidon taillant son arc* du Parmesan était-il couvert « *con su cortina de tafetan vareteado de colores* », Angela DELAFORCE, « The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II », op. cit., p. 749.

¹³² C'est le cas par exemple pour le rideau qui couvrait la *Descente de la croix* copiée de Van der Weyden du maître-autel du palais du Pardo, « *Una cortina de toca de belo de París, de siete anchos, con sus listones de seda encarnada anchos y por lo alto con otro listón de seda para las sortijas: tasada en treynta reales* ». Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (éd.), *Inventarios reales*, op. cit., p. 124.

¹³³ Dans l'inventaire du *racionero* de la cathédrale de Tolède, Jorge de Santamaría (1617), on peut lire : « *Yten, tres barillas de hierro para cortinas de imajenes* ». Apud CORDE, sv « *barillas de hierro* ».

¹³⁴ Les peintures sur ardoise de Philippe II portent « *sortijas y varillas de hierro dorado y cortina de tafetán carmessí* », pour le *Couronnement d'épines*, et « *dos barillas plateadas y dos cortinas de tafetán negro con una randilla a la redonda de plata y argenteria* » pour l'*Expulsion des marchands du temple*. Francisco Javier SANCHEZ CANTON (éd.), *Inventarios reales*, op. cit., p. 25 et 27.

¹³⁵ Le portrait de saint Jean évangéliste sur parchemin ayant appartenu à Philippe II porte : « *una varilla de plata, en que está una cortina de tafetán verde* ». Francisco Javier SANCHEZ CANTON (éd.), *Inventarios reales*, op. cit., vol. II., p. 399.

dans l'immense majorité des musées, on se limitera à quelques exemples, conservés à Madrid au Museo del Prado et au monastère des Descalzas Reales. L'entreprise a été d'autant plus difficile que lorsque j'ai repéré des tableaux portant ce cadre, je n'ai pas toujours pu obtenir des reproductions satisfaisantes. Un tableau de la Vierge copié de Ribera, conservé dans la salle de peinture espagnole et italienne du circuit touristique du monastère madrilène, porte ainsi un cadre à rideau, mais les archives photographiques de Patrimonio Nacional ne permettent pas de l'apprécier, en l'absence de prises de vue latérales (**Fig. 9**) ; une *Présentation au temple* également conservée dans un cadre à rideau au sein du monastère, se trouve tout simplement sans cadre dans ces mêmes archives photographiques¹³⁶. Dans les cas restants, les pitons qui supportaient la tringle sont de simples anneaux de métal apposés aux coins supérieurs du cadre, comme dans le tableau d'Antonello de Messine du Prado (**Fig. 6**) ou dans un autre de Francisco de Mendieta y Retes (**Fig. 87**), dans le cloître haut du monastère. Cependant, dans le monastère royal, deux tableaux permettent d'envisager un travail plus soigné d'embellissement de ces supports. Dans le Salón de Reyes où il se trouve aujourd'hui, le portrait de l'infante Anne d'Autriche par Juan Pantoja de la Cruz porte des anneaux ouvragés, que l'on n'apprécie malheureusement pas dans la reproduction proposée par Patrimonio Nacional (**Fig. 8**). Une *Vierge à l'enfant* attribuée à Morales, conservée dans la salle de peinture espagnole et italienne, porte à son tour un support doré double, pour deux tringles parallèles, sur les coins supérieurs latéraux d'un cadre également doré (**Fig. 7**).

Exceptionnellement, on trouve des tringles en fil de fer (*hilo de hierro tirado*) dans une des remises de Philippe II à l'Escorial, destinée à préparer les cérémonies d'enterrement ou d'anniversaires de deuil¹³⁷. Les rideaux de cette remise, en coton et de facture épaisse (*bocacín berde*), sont encore doublés de coton d'une couleur différente (*fustán pardo*). Ces tissus, destinés à « *hacer cortinas para las imágenes de la cas(s)a* », correspondent bien à l'occultation éphémère des images propre au deuil¹³⁸. Leur doublure semble indiquer par contraste que le simple taffetas n'était pas parfaitement opaque, ou bien que la continuité chromatique entre l'endroit et l'envers de ce tissu particulièrement léger marquerait la disposition à l'ouverture, contrairement aux lourds rideaux verts dont l'envers est *pardo*, une couleur mal famée¹³⁹, pouvant dénoncer l'impair d'une ouverture intempestive par l'écart chromatique. L'éventuelle

¹³⁶ Anonyme flamand, *Présentation au Temple*, seconde moitié du XVII^e siècle, huile sur panneau 60 x 70 cm., Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, 00612302.

¹³⁷ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II, op. cit.*, p. 127. Il s'agit de la remise du 15 septembre 1571 dont le premier élément est un « *pañó de tumba* » destiné à couvrir le tombeau exposé « *quando se hizieren las honr(r)as y an(n)iversarios por los reyes en esta cas(s)a* ».

¹³⁸ José Miguel MORÁN TURINA et Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar, op. cit.*, p. 100, note 34. Il y est dit que l'on décrochait les images pendant le deuil, mais cela ne pouvait avoir lieu à l'Escorial pour nombre d'images ancrées dans des architectures construites *ad hoc*.

¹³⁹ Le voile de cette couleur, *pardo* ou *leonado*, associé au noir du deuil, est l'attribut du fantôme de Mandricardo qui apparaît à son fils Cardiloro au premier acte de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega : « *una visión vestida con saco de raso negro, cubierto el rostro con un velo leonado* ». Voir Lope de VEGA CARPIO, *Comedias. Parte XVI*, dir. Florence D'ARTOIS et Luigi GIULIANI, Madrid, Espagne, Editorial Gredos, 2017, vol. I, p. 92.

transparence de certains rideaux de peinture est également suggérée par des cadres portant plusieurs tringles et plusieurs tissus¹⁴⁰.

La richesse du dispositif en fait un spectacle avant même qu'il soit retiré sur un tableau, d'autant plus si le mat et le brillant, l'envers et l'endroit – paradoxalement unis – font jouer le tissu monochrome, ou si plusieurs rideaux s'ouvrent successivement sur une image que l'on devine peu à peu, accompagnés du tintement métallique des anneaux sur la tringle et du froissement d'un tissu qui resplendit (*luce de lejos*)¹⁴¹.

Les qualités plastiques, chromatiques et sonores du cadre à rideau montrent le soin apporté à la mise en place du dispositif, qui en devient un spectacle en lui-même. Les modalités d'ouverture du rideau ajoutent à celui-ci un enjeu géométrique, voire rythmique, concernant la forme de l'ouverture et sa durée, d'autant que le mouvement des rideaux est variable et dépend du dispositif. Il en existe des simples, à rabattre latéralement, ou des rideaux doubles (*en dos*), s'ouvrant du centre vers les côtés¹⁴². Des *cordones* sont mentionnés dans certains inventaires, sans que l'on sache s'ils servaient à tirer les rideaux ou à les attacher une fois ouverts, ou s'ils étaient employés successivement pour ces deux opérations. Les conséquences de cet usage des *cordones* sont spatiales et temporelles. Si l'ouverture du rideau est guidée par ces cordelettes, le geste n'implique pas un face à face avec l'image. Si les cordelettes servent à tenir le rideau ouvert, le spectateur est libre de ses mouvements et peut se retrouver aussi longtemps qu'il le souhaite devant l'image. Le choix du type d'ouverture et de l'usage ou non de cordons dépendait vraisemblablement de la taille, du lieu et de la fonction éventuelle des peintures, notamment pour les tableaux d'autel, dont on peut penser qu'ils avaient très souvent des cordons pour les dévoiler. Une source indirecte, la

¹⁴⁰ Par exemple : « *Vna ymagen de Nra. Señora de Loreto, de pincel, al ollio, sobre tabla, con el niño Jesus en los brazos, en cabello, con coronas y con vestidura blanca, sobre campo verde, con dos collares al cuello y dos ángeles a los lados, con candeleros y belas encendidas en las manos y dos lámparas; con marco de éuano y vna cortina de velo y otra de tafetán carmessí; tiene de alto vna bara, y de ancho tres quartas: tasada en cinquenta ducados* », dans Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (éd.), *Inventarios reales*, op. cit., vol., p. 28.

¹⁴¹ Plusieurs sources insistent sur la sonorité du taffetas : « *Tafetan: Tela de seda mui unida, que cruge, y hace ruido, ludiendo con ella. Covarr. dice se llamó assi del sonido que hace Tif. Taf. por la figura Onomatopéya* » (*Autoridades*). Manuel de Faria e Sousa, dans son commentaire des *Lusiades* de Camões, commente le vers suivant (*Lusiades*, chant II, est. 93) : « *TECIDA SEDA. En las mismas dos palabras de que usa el Poeta con industria, parece se está viendo lo tejido de la seda, que siempre es apretado y oyéndose el ruido que hacen las que son tales, cida se, que fue la propiedad con que en España se llamó tafetán: ta, fe, ta. Y también es propio de las sedas lucir de lejos* ». Voir Manuel de FARIA E SOUSA, *Lusiadas de Luis de Camões, Príncipe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, en Madrid, por Juan Sánchez, a costa de Pedro Coello, mercader de libros, 1639, vol., t. I, chant II, 93, col. 523, C.

¹⁴² Nous en trouvons un exemple dans l'église de *prestado* de l'Escorial, devant le maître-autel dont le retable portait le *Martyre de Saint Laurent* du Titien : « *Mas una cortina en dos de belo labrado en la Yndia colorado y blanco y berde y otras colores con franja ancha y angosta de seda de colores para el altar mayor de la yglesia de prestado con sus hebillas de hierro doradas* ». Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, op. cit., p. 127. Voir aussi Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *El Escorial como museo*, op. cit., p. 194.

Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile de fray Reginaldo Lizárraga (1605), parlant des cordes d'un pont tressé, évoque :

[...] dos sogas delgadas y recias como las que se ponen en las cortinas o en los velos de los retablos, que tiramos de una y recogemos la cortina, y tirando de la otra la extendemos¹⁴³.

Chez Antonio Pérez, les cordons ne servaient que pour les cadres à rideau des six tableaux de la *Bataille de Lépante*, série qui constitue la seule des peintures citées avec un rideau qui soit définie comme *grande*¹⁴⁴ dans cet inventaire. Pour les tableaux d'autel comme pour les peintures de grande taille, la difficulté de tirer les rideaux et les tenir ouverts à la main peut déterminer l'installation de rideaux doubles¹⁴⁵ ou la mise en place de cordons¹⁴⁶. Pour les peintures de dévotion, en outre, les cordons assuraient leur visibilité pendant toute la durée de la messe ou de la prière.

Considéré dans le détail de ses multiples registres, des qualités plastiques aux caractéristiques rythmiques, le rideau apposé à une peinture n'est pas seulement un accessoire destiné à conserver les images qu'il couvre. La protection du rideau est réelle, mais elle est fondamentalement liée à une riche qualité ornementale, elle-même associée à des images précieuses. À la limite, cette protection porterait même sur le sujet peint : dans un monastère où l'on trouve des sœurs âgées, et sachant que les enfants en bas âge sont particulièrement sujets au mauvais œil face au regard de vieilles femmes¹⁴⁷, il est tentant d'interpréter le rideau qui couvrait le portrait de l'infante Anne d'Autriche non seulement comme un ornement ajouté à la peinture, mais aussi comme une barrière pour des regards trop dangereux. Le fait que d'autres portraits du Salón de Reyes ne portent pas ce dispositif pourrait aller dans ce sens¹⁴⁸ ; l'infante âgée de

¹⁴³ *Apud* CORDE, sv « cortina ».

¹⁴⁴ Angela DELAFORCE, « The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II », *op. cit.*, p. 751.

¹⁴⁵ Dans la cinquième livraison de Philippe II à l'Escorial, on trouve : « *Un lienço de pinçel al ol(l)io con un retrato de medio cuerpo de fray Luis Beltran [...] con molduras de madera doradas de oro brunido y azul con dos cortinas que se abren en dos de damasco verde guarnecidas con un pasamano de oro y plata hilada de Milan a la r(r)edonda con argenteria de oro y plata. Tiene de alto vara y sesma y de ancho una vara* », Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, *op. cit.*, p. 355. Il s'agit du portrait que l'inventaire des peintures de l'Escorial de la bibliothèque d'Ajuda attribue à Luca Cambiaso (*Luqueto*). *Apud* Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *El Escorial como museo*, *op. cit.*, p. 306.

¹⁴⁶ Seule une enquête exhaustive sur un grand ensemble d'inventaires permettrait d'étudier dans quelle mesure le cadre à rideau est un dispositif privilégié pour certaines tailles de tableaux. Dans les inventaires de Philippe II où les tailles des peintures sont souvent précisées, le rideau est apposé à des tableaux divers. Le plus petit mesure environ 20 x 10 cm (« *Otra pintura al hollio, sobre oja de cobre, de Nra. Señora con Xpo. muerto al pie de la cruz; con marco de éuano; con cortinica de tela de oro y matices, barilla de plata para colgarse; tiene de alto vna quarta y de ancho vna sesma; tasada en seis ducados* »), le plus grand, la *Mise en tombeau* du Titien de la chapelle royale à Aranjuez (Madrid, Museo del Prado, n. P000441), mesure environ 130 x 168 cm (« *Un retablo de pintura de pinzel, al holio, en lienzo sobre tabla de Christo, nuestro señor, como le ponen en el sepulcro, de mano de Ticiano; con molduras doradas y negras con su cortina de tafetán azul y cordón de seda azul, sortijas y barilla de yerro dorado, que tiene de alto dos baras y escassas y de ancho dos baras y tercia; tasado en treynta ducados* »).

¹⁴⁷ Jean WIRTH, *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*, Genève, Droz, 2003, p. 71.

¹⁴⁸ C'est dans le Salón de reyes que résident les membres de la famille royale qui se retirent du monde, d'après Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 63.

quelques mois, est déjà couverte des talismans destinés à préserver sa santé dans le tableau de Juan Pantoja de la Cruz (**Fig. 8**). Face à un *hapax* comme celui-ci, l'hypothèse d'une visée prophylactique du rideau de cadre reste invérifiable et montre la difficulté d'interprétation des portraits *réels* qui portent ce dispositif. Ceux d'Isabelle de Portugal appartenant à son fils Philippe II, et du marquis de Pozas dans son propre inventaire post-mortem, portent tous deux une notation pieuse et mémorielle, car les sujets peints sont morts l'un comme l'autre : « *Otro retrato, entero, al olio, sobre lienzo, de la reina doña Isabel nuestra señora, que está en gloria, vestida de negro, con una cortina de tafetán azul* »¹⁴⁹, « *un retrato del marqués de Poza, mi señor, que santa gloria haya ; el cuerpo entero y armado, con su marco dorado y negro y una cortina de tafetán carmesí* »¹⁵⁰. Le rideau de cadre a-t-il pu être ajouté comme un accessoire du deuil chez le marquis de Pozas ? Jusqu'à la mort de Philippe II, près de soixante ans après celle d'Isabelle, le rideau devant son portrait a-t-il pu avoir un rôle d'activation mémorielle ? Entre la préservation du tableau et la préservation de la mémoire du défunt ou de la santé du vivant, la frontière pourrait être bel et bien poreuse.

Que ces hypothèses soient vraies ou non, la fonction protectrice du rideau n'épuise pas tous les registres d'emploi de ce dispositif, qui semble déterminé par d'autres considérations parfois tout aussi pragmatiques, mais dépendantes d'un rapport à l'image établi par le spectateur. Ainsi, le lieu d'exposition de ces tableaux, lorsqu'il est précisé, indique l'usage dévotionnel de bon nombre de ces peintures. Chez l'archevêque de Tolède, García de Loaysa Girón, la plupart des peintures couvertes de rideaux se trouvaient « *en otro aposento que es el oratorio secreto* » : on y trouve dix-neuf cadres à rideau¹⁵¹. Chez Pedro de Salazar de Mendoza, trois peintures de dévotion avec un cadre à rideau se trouvaient dans un « *apoyento bajo en que murió el dicho doctor Salazar* », le lieu sans doute de ses dernières prières¹⁵². Pourtant, d'autres peintures avec ce type de cadre se trouvaient chez Salazar de Mendoza dans l'*escritorio* (trois) et dans l'*estudio* (un seul). Cette typologie de cadre peut donc être exposée dans des lieux autant privés que publics, d'autant plus que des tableaux de même genre et de caractéristiques équivalentes semblent avoir été exposés côte à côte avec et sans rideau¹⁵³. Dès lors, ce qui détermine leur usage semble plutôt être une relation privilégiée, de type dévotionnel, esthétique, affectif ou érotique, entretenue par le

¹⁴⁹ « *Otro retrato, entero, al olio, sobre lienzo, de la reina doña Isabel nuestra señora, que está en gloria, vestida de negro, con una cortina de tafetán azul; tiene de largo dos varas y media y de ancho vara y media, con su marco de madera. Tasada en ochenta ducados* » : Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (éd.), *Inventarios reales, op. cit.*, vol.I, p. 229.

¹⁵⁰ AHPM, prot. 2176, f. 226r. Celui-ci est cité en tête des « *pinturas profanas y retratos* » dans son inventaire : « *Yten se ponen por ynventario un Retrato de el marques de poza mi señor que santa gloria aya el cuerpo entero y armado con su marco dorado y negro y una cortina de tafetan carmesi que se taso todo en cien ducados* ». Seul ce tableau et une image du Christ sont couverts de rideaux dans cet inventaire.

¹⁵¹ AHPM, prot. 1811, f. 1640r sq. L'oratoire privé est un privilège de l'archevêque, Juliet GLASS, *The royal chapel of the Alcázar, op. cit.*, p. 61 sq.

¹⁵² Richard L. KAGAN, « Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco », *op. cit.*, p. 90.

¹⁵³ C'est ce qui arrive avec les deux *Danaé* chez Antonio Pérez, listées l'une après l'autre – on en déduit un emplacement proche – et de taille équivalente. Angela DELAFORCE, « The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II », *op. cit.*, p. 750.

collectionneur avec l'image. Le rideau est un marqueur d'estime pour l'image¹⁵⁴ : dans les mots de Diego de la Vega, « *Cosa llana es que da a entender que este segundo retrato le estima en más, y que es de más excelencia y valor que no es otro primero* ».

III. LE PRIX ET LA VALEUR

L'évaluation par l'historien de cette valeur est problématique. Si certains inventaires ont des indications de prix estimés, ces données doivent être pondérées par une prise en compte de la taille des tableaux, dont on ne dispose pas toujours. Par ailleurs, l'expertise d'une collection de peinture n'est jamais menée par le collectionneur lui-même mais par des peintres, dont le regard avant tout économique classe les tableaux, souvent après la mort du collectionneur. La subjectivité de celui-ci échappe donc aux sources notariales, et le prix et la valeur d'un tableau ne sont pas nécessairement corrélés.

En conséquence, et malgré les images faites sur des supports ou avec des matériaux rares, les cadres à rideau ne coïncident pas toujours avec les peintures les plus chères, même si le cadre est également comptabilisé. Au début du XVII^e siècle, le taffetas coûtait en moyenne 10 réaux le mètre, l'équivalent de quatre jours de travail d'un ouvrier¹⁵⁵. Pourtant, lorsque le collectionneur est également un connaisseur, comme c'est le cas du sculpteur de Philippe II, Pompeo Leoni, la coïncidence est frappante entre les prix les plus élevés, les cadres à rideau et les attributions à certains des maîtres les plus renommés. Dans la *tasación* de ses biens, on trouve donc :

Un cuadrucito que está debajo de estas pinturas, del Parmesano, de Nuestra Señora con el niño Jesús que desposa Santa Catalina y San Joseph más abajo, con un marco entallado y su cortina de tafetán, en seiscientos y sesenta reales (660 reales).

Un cuadro de Nuestra Señora con el niño Jesús sobre una almohada, que está a la mano izquierda, con su marco entallado y dorado y su cortina de tafetán y es de Rafael de Urbino, en mil reales (1000 reales).

Un cuadro de cuando se desposa Nuestro Señor niño con santa Catalina y unos ángeles y san Jerónimo, con su marco de una cortina, en ciento y cincuenta reales (150 reales).

Una tabla de Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos, y el niño tiene su bracito derecho sobre los hombros de la Virgen, y un ángel que le da una haldada de flores y fruta, y un san Joseph detrás, que tiene las manos

¹⁵⁴ Alonso de Ledesma, dans ses *Conceptos espirituales*, donne un villancico « *En metáfora de un retrato con su cortina* », qui commence : « *Mucho os deben de estimar / bello retrato del cielo / pues os ponen ese velo / para poderos guardar* ». Le poème est dédié à Felipa de Jesús, nièce de Philippe II, alors qu'elle prend le voile. Voir Alonso de LEDESMA, *Conceptos espirituales y morales*, éd. Eduardo JULIÁ MARTÍNEZ, Madrid, CSIC, 1969, vol., pp. 354-355.

¹⁵⁵ Voir Miguel HERRERO GARCÍA, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, op. cit., p. 115-118. Le prix est donné pour une mesure d'une vara, équivalente à 0,835 m. environ. Cf. « *los jornales crecieron desde los 2,5 reales diarios de 1596 hasta los 4,5 de finales del siglo XVII* », José Ignacio Andrés UCENDO et Ramón Lanza GARCÍA, « *Impuestos municipales, precios y salarios reales en la Castilla del siglo XVII: el caso de Madrid* », *Hispania*, vol. 73, n° 243, 2013, p. 179. Voir encore : Anastasio ROJO VEGA, *El Siglo de Oro: inventario de una época*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de educación y cultura, 1996, 440 p.

sobre un báculo, del Parmesano, con su marco entallado y dorado y cortina, en doscientos ducados (2200 reales).

Un cuadro de la Degollación de San Juan Bautista con la Herodiana y un verdugo que mete en un plato la cabeza de señor san Juan, con su marco y moldura entallado y dorado, con su cortina de tafetán, de la mano de Lubino pintor en setecientos reales (700 reales).

Otra tabla de un Cristo en la cruz con Nuestra Señora y señor san Juan, iluminados en tafetán, con cortina y cordones, en seis ducados (66 reales).

Un retrato del príncipe don Diego, hermano del rey nuestro señor Felipe Tercero, de mano de Alonso Sánchez, y más debajo de él una Flora, con su moldura entallado y dorada, y cortina, en quinientos reales (500 reales).

Dos cuadritos chicos: el uno del Señor que lleva la cruz auestas y el otro de cuando le ataron a la columna, con sus marquitos negros y dorados y cortinas, en trescientos reales (300 reales).

Una tabla de una Venus en pie, desnuda, con un Cupido a la mano derecha, con un país y unas palomas a los pies, con su marco y cornisa negra y dorada, y hay cortina, en trescientos reales (300 reales).

Demás de esto, el dicho día tasaron un dibujo de Becerra, con su marco de pino y una cortina de tafetán colorado, cuatro ducados (44 reales)¹⁵⁶.

Parmi les tableaux montrés avec un cadre à rideau dans la collection de Pompeo Leoni, on trouve deux Parmesans, un Raphaël, un Sánchez Coello, un Luini, un Becerra : une copie dessinée du *Jugement* de Michel-Ange pour la Chapelle Sixtine¹⁵⁷. D'autres, sans attribution, comptent une miniature, la *Crucifixion* « *iluminad[a]* », et des tableaux de petite taille (*cuadritos chicos*) à des prix pourtant élevés. La disparité des prix, qui reflète des différences de taille et de technique, ne cache pas le fait que la *Sainte Famille* du Parmesan, aujourd'hui au Musée du Prado (**Fig. 19**), est le tableau le plus cher de la collection du sculpteur (2200 réaux, soit 200 ducats).

Quelques années plus tôt, lorsque la collection de douze peintures de Rodrigo Vázquez de Arce est évaluée, le seul tableau qui porte un rideau, « *otra imagen del Prendimiento, dos ducados, tiene una cortina de tafetán verde* »¹⁵⁸, est le moins cher, bien loin des cent ducats que coûte chez le même Vázquez de Arce une image « *de iluminación* ». Pourtant, si la pratique de couvrir de rideaux certaines peintures apparaît comme une réalité transversale au collectionnisme espagnol au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, et si l'on admet qu'elle est le signe d'une valeur particulière attribuée par le collectionneur à certaines peintures, il apparaît que le cadre à rideau est un révélateur d'une coïncidence et d'une divergence qui traversent l'histoire du collectionnisme pendant cette période : la coïncidence de pratiques rituelles et d'exposition comme le cadre à rideau, et la divergence entre un collectionnisme esthète, amateur des courants

¹⁵⁶ Kelley HELMSTUTLER DI DIO, « The chief and perhaps only antiquarian in Spain. Pompeo Leoni and his collection in Madrid », *op. cit.* Appendix II: The 1609 appraisal of Pompeo Leoni's house in Madrid, AHPM, 2662, fols. 1338–84.

¹⁵⁷ REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (éd.), *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009 *sv* « Pompeo Leoni ». URL : <http://dbe.rah.es/biografias/11976/pompeo-leoni>

¹⁵⁸ AHPM, prot. 932, f. 1173r-v, la citation se trouve au f. 1173v.

artistiques internationaux, et un collectionnisme d'imagiers anonymes, moins informé. Ces deux types de collectionnisme sont pourtant généralement cohérents dans les thématiques des images, avec une prépondérance des tableaux de dévotion comme étant ceux que l'on trouve le plus souvent couverts de rideaux chez nos collectionneurs.

En tant qu'élément de distinction, il arrive même que le rideau de cadre soit apposé à une peinture lorsqu'elle circule vers une collection plus élitaires, c'est-à-dire lorsqu'elle devient le bien d'une classe supérieure¹⁵⁹. Un inventaire transcrit par Antonio Rojo Vega au cours de ses recherches à Valladolid, permet d'approcher ce phénomène. Luis de Córdoba, chanoine à Valladolid, dresse son testament le 26 mars 1605. Connaissant Juan de Ribera, l'archevêque de Valence et fondateur du Real Colegio Seminario del Corpus Christi, il lui laisse en héritage un tableau dévot :

Item deixo al señor Patriarca de Valencia una imagen de Nuestra Señora con un niño Jesús dormido, de contemplación, con su marco de ébano. Y para entregársele se le haga una cortina con su baril y sortijas de plata y tafetán carmesí, con su guarnición y fleco de oro y plata, como pareciere al dicho señor doctor Juan Fernández Pinedo¹⁶⁰.

Le chanoine charge son exécutant testamentaire, chanoine comme lui, de parer le tableau d'un rideau de cadre, avec des anneaux en argent et un voile de taffetas rouge avec un rebord de fils d'or et d'argent. Cet embellissement doit être appliqué avant l'envoi à Juan de Ribera¹⁶¹. Luis de Córdoba connaissait-il le goût du patriarche pour les dévoilements ? Était-il informé des projets de construction du *retablo-tramoya* dans la chapelle de son séminaire¹⁶² ? Seule une plus large étude permettrait de savoir si ce

¹⁵⁹ En 1941, dans son discours d'entrée dans la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Julio Cavestany suggère la régulation de ce type de cadre par les lois somptuaires, dont on n'a pourtant pas retrouvé cet aspect si précis. L'académicien écrit, dans une page insuffisamment référencée : « *Y, por lo general, se cubrían estas pinturas con una rica tela de tafetán, cuyo color carmesí, verde o morado, se determina siempre, así como sus flecos de plata y sortijas (anillas) con las que se sujetaban a una barra dorada, colocada en la parte superior del marco. Aparte de estas ricas guarniciones, a las que más de una vez e dirigieron las leyes suntuarias [...]* ». Voir Julio CAVESTANY, *El marco en la pintura española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1941, p. 19.

¹⁶⁰ Le document se trouve dans la base de données consacrée aux recherches d'Anastasio Rojo, hébergées par le site de la Real Biblioteca appartenant à Patrimonio Nacional (<https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/node/8819>, consulté le 19 août 2019). Cette base de données est riche d'une très grande collection d'inventaires, dont on regrette qu'ils ne soient pas adéquatement référencés. Cela rend leur usage très délicat, puisque l'on ignore le fonds d'archive et le document précis d'où est tirée chaque transcription. Le potentiel de cette documentation est pourtant énorme, permettant de retrouver l'appartenance sociale de bon nombre de petits collectionneurs de peintures ayant des cadres à rideau dans leurs collections. Je me suis autorisé cette citation par l'aspect véritablement inédit de cette disposition testamentaire.

¹⁶¹ Dans ses collections celui-ci avait bien évidemment plusieurs tableaux correspondant à ce sujet. On en connaît plusieurs avec un cadre d'ébène, aucun d'entre eux n'ayant de rideaux, hormis un « *Nuestra Señora del Rosario con el niño Jesús en los brazos* », couvert d'un voile mais dont le cadre est fait de bois de pin, qui se trouvait dans le réfectoire de l'archevêché. Voir Teresa ALAPONT MILLET, *San Juan de Ribera « de puertas adentro »*. *Interiores domésticos - interiores litúrgicos. Una aproximación hacia su amueblamiento y ornato (1562-1615)*, Universitat de València, Valencia, 2017, p. 917, 924, 927, 951, 952, 953, 982, 986, 987.

¹⁶² D'après Anastasio Rojo Vega, il réclame de l'argent au séminaire de Juan de Ribera, en échange d'un texte qu'il lui aurait remis : « *iten mando al colegio seminario y capilla de la iglesia del dicho seminario*

geste fut déterminé par le goût personnel de l'archevêque ou par son statut. Il n'en demeure pas moins que les rideaux de cadre sont un élément de distinction reconnu comme tel à Valence comme à Valladolid, par un chanoine et pour un archevêque. Le phénomène est donc véritablement transversal : Pompeo Leoni et Rodrigo Vázquez de Arce, l'un face à une œuvre du Parmesan, l'autre face à une pauvre peinture cent fois moins précieuse, ont tous deux tiré des rideaux pour se trouver face à de semblables images.

de Corpus Christi de Valencia ducientos ducados [a cambio de una memoria...] ». Voir de nouveau <https://investigadoresb.patrimonionacional.es/node/8819>.

CHAPITRE 2. TOUCHER POUR VOIR

Le cadre à rideau impose au spectateur un geste de dévoilement. S'il faut ouvrir un rideau pour voir ce qu'il cache, et si le spectateur est celui qui tire le rideau, le regard qui en résulte est triplement déterminé : il est proche, frontal et statique, du moins au moment du dévoilement, dont nous aurons à souligner l'importance. En imposant pour certaines images une visibilité ainsi déterminée, le cadre à rideau touche à des enjeux de la réflexion artistique de l'époque, la distance du regard et la valeur des *borrones*, ces taches de peinture que l'on ne peut voir de près, mais qui vues de loin participent de la grandeur du style titianesque. Les inventaires permettent d'explorer ces enjeux du cadre à rideau par la description matérielle des images ainsi que par l'attribution de certaines d'entre elles, qui nous permet d'en identifier une partie dans les collections de plusieurs musées et de considérer leur style en même temps que leur dispositif d'exposition. Nous ne prétendons pas à l'exhaustivité sur un domaine encore pratiquement inexploré dans l'histoire du collectionnisme espagnol : nous voulons simplement suggérer ici quelques pistes sur les effets plastiques ou figuratifs du cadre à rideau pour les images qui s'en trouvent parées. Le rapprochement avec le théâtre, lorsque celui-ci représente le dévoilement d'un portrait, servira enfin à décrire le rideau comme un facteur clé de l'illusionnisme pictural.

I. VISION RAPPROCHÉE, FRONTALE, STATIQUE ET ÉPHÉMÈRE

Les caractéristiques matérielles de certaines des images évoquées plus haut suggèrent l'importance du cadre à rideau pour leur bonne visibilité, et nous permettent de reconstruire en partie le parcours du spectateur face à notre dispositif, lorsqu'il est employé dans des collections privées de peinture. Tout d'abord, le rideau pare très souvent des images qu'il faut voir de près. Les peintures sur cuivre, appelées *láminas*¹⁶³, ont un cadre à rideau chez plusieurs collectionneurs¹⁶⁴, comme cette planche de 20 x 10 cm appartenant à Philippe II¹⁶⁵. Habituellement de petite taille, ces images se prêtent à

¹⁶³ *Lámina* : « se llama también la pintura hecha sobre plancha de cobre » (*Autoridades*).

¹⁶⁴ Outre les exemples cités plus haut, on trouve six images de cette espèce dans l'inventaire du chanoine Gregorio Barreiro dressé à Tolède en 1641 : « *Adoracion de los Reyes con guarnicion Romana en mill rreales / San Joan bautista predicando con la misma guarnicion en mill y quinientos rreales / otra de la baxada de el espiritu sancto con la misma guarnicion en mill rreales / Otra de Sancta catalina en nuebeçientos Reales / Otra de la asuncion de nuestra sseñora en dos mill rreales / Otra de Sancta maria magdalena en mill rreales / y todas estas seis laminas tienen guarnicion de enbutido de plata rromana y cortinas y Son de Un mismo tamaño* ». Apud Diego SUÁREZ QUEVEDO, « Prestigio de la obra de El Greco en colecciones toledanas del siglo XVII », *op. cit.*, p. 383.

¹⁶⁵ « *Otra pintura al hollio, sobre oja de cobre, de Nra. Señora con Xpo. muerto al pie de la cruz; con marco de éuano; con cortinica de tela de oro y matices, barilla de plata para colgarse; tiene de alto vna quarta y de ancho vna sesma; tasada en seis ducados* », Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (éd.), *Inventarios reales, op. cit.*, p. 25.

une vision rapprochée, de même que les peintures sur parchemin, enluminures *de iluminación*, souvent garnies elles aussi de ce cadre. Par ailleurs, des tailles en ivoire ou des moulages en argent couverts d'un rideau indiquent que des images monochromes, dont le détail ne se découvre que de près, portaient parfois des cadres à rideau. La corrélation entre une vision rapprochée et l'usage de ce dispositif confirme un lieu commun : le rideau posé sur une image attire le spectateur. C'est ainsi que le trompe-l'œil du rideau de Parrhasios se joue d'Apelle : quiconque veut voir l'image s'en approche pour la dévoiler, jusqu'à ce qu'il se découvre dupé. C'est ce qui arrivait dans la sacristie du panthéon royal de l'Escorial, où le spectateur était attiré par des rideaux feints sur un tableau dont le genre rendait vraisemblable la mise en place d'un cadre à rideau :

A los lados hay dos imágenes de Nuestra Señora con el Niño dormido en los brazos y corridos unos velos delante, por donde se permite la vista de entrambas; y están de tan buena imitación los velos, que los llegan a tirar muchos, sin persuadirse a que son fingidos, hasta que los desengaña la experiencia¹⁶⁶.

Or, si ce trompe-l'œil met effectivement le spectateur en mouvement, c'est parce que celui-ci le prend pour un tissu véritable, indiquant par là que l'accessoire d'exposition n'en attirait pas moins le curieux. Ceci constitue une particularité de notre dispositif, lié au caractère non figuratif du tissu et à sa mobilité : les portes d'un polyptique étant majoritairement peintes, le spectateur n'a pas besoin de l'ouvrir pour voir des images. Ainsi, par son dépouillement même, le cadre à rideau est, parmi ses équivalents formels dotés d'une dynamique d'ouverture, celui qui attire peut-être le plus le spectateur.

Cette attraction exercée par le rideau d'encadrement est confirmée par des tableaux qui représentent le moment du dévoilement. Dans la *Femme lisant une lettre* de Metsu (**Fig. 3**, Dublin, National Gallery of Ireland), la bonne qui soulève le rideau sur une marine est au plus près de la peinture, son œil tout comme sa main étant exactement sur la ligne de l'horizon maritime qu'elle découvre. Dans un tableau de Zurbarán, *Saint Bonaventure dit à saint Thomas que le Christ en croix est la source de tous les savoirs*, perdu en 1945 mais connu par des estampes et des photographies (**Fig. 4**, 1629, Berlin, anciennement dans le Kaiser-Friedrich-Museum), Bonaventure dévoile un crucifix de sa main gauche en le pointant de la main droite. Dans un tableau anonyme représentant un homme qui dévoile le portrait d'une dame (**Fig. 5**, Londres, collection privée), celui-ci nous regarde en tenant de sa main gauche le rideau bleu sur le portrait qui nous fixe également¹⁶⁷. Ce portrait anonyme et le tableau de Zurbarán mettent donc en scène un dévoilement éphémère au moyen de personnages qui montrent une image aux yeux de quelqu'un d'autre : un groupe intérieur à la scène pour Zurbarán, un spectateur externe

¹⁶⁶ Francisco DE LOS SANTOS, *Descripcion breue del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial, vnica marauilla del mundo, fabrica del rey Philippo segundo : aora nueuamente coronada por el... rey Philippo quarto el Grande con la magestuosa obra de la Capilla... del Pantheon y traslacion à ella de los cuerpos reales*, Madrid, en la Imprenta Real, 1657, f. 142v.

¹⁶⁷ Reproduit dans Claudia BLÜMLE et Beat WISMER (éds.), *Hinter dem Vorhang*, op. cit.

dans le portrait anonyme. Cet intermédiaire, véritable admoniteur, met en abîme l'appel au spectateur propre au cadre à rideau, lequel est souligné à son tour chez Ribera par les gestes des spectateurs internes. Le désir de proximité est également soutenu dans les deux cas par les petites dimensions de l'image dévoilée. Un tableau célèbre, *Les ambassadeurs* de Holbein (Londres, National Gallery), pousse le trait : si le crâne en anamorphose force quiconque le regarde à s'abaisser, le tableau n'en appelle pas moins le spectateur au plus près de la toile, dans le coin supérieur gauche où l'on devine un *Christ en croix* dans une fente du rideau. Ce détail appelle une vision rapprochée¹⁶⁸, et il n'est pas anodin qu'il soit à moitié caché et à moitié dévoilé par le rideau.

Comme le montre la bonne dans le tableau de Metsu, le rideau favorise un face à face, un regard caractérisé par la frontalité qu'impose le geste d'ouverture du rideau. Cette frontalité est soulignée par deux types d'objets que l'on rencontre dans les inventaires : les miroirs et les tailles encadrées. Des miroirs portaient en effet parfois des cadres à rideau, jouant apparemment de la confusion avec un genre comme celui du portrait qui se prête si bien à la mise en place du dispositif¹⁶⁹. Par ailleurs, lorsqu'une image est taillée en relief et encadrée avec un cadre à rideau, elle est souvent fixée à un pan de tissu, symétrique au rideau et immobile, conçu comme un fond pour l'image, et limitant la vision de ces petites sculptures à un face à face. Le crucifix d'argent et d'ébène des collections royales, évoqué plus haut, se détachait sur un fond de velours, « *puesta sobre un cuadro de terciopelo negro* », et sous un rideau vert en soie, « *con cortina de tafetán verde* ».

Le face à face avec l'image est assuré au moyen de notre dispositif même lorsque d'éventuels reflets auraient pu gêner sa visibilité. C'est ce qui devait arriver pour des images couvertes d'une vitre, ou pour d'autres peintes sur cuivre ou sur ardoise. Dans ces cas précis, le cadre à rideau pouvait servir à contrôler l'éclairage. Les représentations de cabinets de peinture semblent confirmer cet usage du rideau y compris pour des peintures sur toile, comme on le voit dans *Le cabinet de peintures de Cornelis van der Geest pendant la visite des archiducs*, de Willem van Haecht (Anvers, Rubenshuis)¹⁷⁰. Dans ce cabinet, la *Bataille des amazones* de Rubens est exposé à côté d'une grande fenêtre qui l'illumine latéralement, par la gauche : le rideau sur le tableau est rabattu du côté de cette fenêtre. Un peu plus loin de celle-ci, un autre tableau porte le rideau rabattu vers la droite. Notons à titre d'hypothèse que les cadres à rideau à proximité des fenêtres pouvaient servir à protéger les couleurs de la lumière du soleil et de celle, également dangereuse, de la lune, dont les métamorphoses pouvaient

¹⁶⁸ Sur le détail et la vision rapprochée, voir Daniel ARASSE, *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, 383 p.

¹⁶⁹ C'est sur l'ambiguïté du portrait pourvu de rideau et du miroir exposé de même que joue Agustín de Rojas Villandrando en réécrivant une célèbre scène de la littérature courtoise et pastorale dans *El viaje entretenido*, lorsque Leonardo fait dévoiler à Camila un miroir où elle doit reconnaître « *el retrato de la que atormenta mi alma* ». Agustín de ROJAS VILLANDRANDO, *El viaje entretenido*, éd. Jacques JOSET, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, vol., p. 267. Sur le miroir voilé, voir aussi Paul HILLS, *Veiled Presence*, *op. cit.*, p. 169.

¹⁷⁰ Matías DÍAZ PADRÓN et Mercedes ROYO-VILLANOVA, *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, *op. cit.*, p. 202-211.

endommager les couleurs¹⁷¹. Outre cette protection, la mobilité du rideau devait lui permettre autant de tamiser la lumière que de la concentrer sur le tableau en la réfléchissant légèrement, notamment dans le cas d'un dévoilement à la lueur d'une chandelle, sachant que le taffetas est un tissu capable de « *lucir* »¹⁷². Rappelons l'exigence du Bernin préparant la mise en place de son buste de Louis XIV à Versailles le 4 octobre 1665 : « il y a fait placer un jeune homme pour voir l'effet de la lumière, qu'il a trouvée crue, a dit qu'il eût souhaité qu'on ait un rideau qui couvrît partie de cette lumière rasante »¹⁷³. Dans un langage artistique incompatible avec le cadre à rideau, celui du buste, c'est le rideau des fenêtres qui devient rideau d'exposition.

Enfin, au vu de l'absence très fréquente de cordons pour tirer les rideaux des peintures, le dévoilement était sans doute assuré par un spectateur statique devant l'image, immobile dans cette proximité frontale avec celle-ci. En un mot, le spectateur devait tenir le rideau à bout de bras afin de voir l'image. Des tableaux comme la *Femme lisant une lettre* de Metsu, le *Saint Bonaventure...* de Zurbarán ou l'anonyme *Portrait d'un homme dévoilant le portrait d'une dame*, montrent tous trois des dévoilements ainsi réalisés à la main, qui suggèrent l'exceptionnalité de la vision : le rideau, qu'il faut tenir pour voir, ne s'ouvre que de manière éphémère. Si des tableaux représentant des galeries de peintures démentent cette temporalité du dévoilement, en montrant des rideaux rabattus qui restent tirés sur le côté du cadre, cela semble une concession propre au genre, pour ne pas occulter dans le portrait d'ensemble de la galerie des tableaux bénéficiant d'une estime particulière du collectionneur. Le voyage du cavalier Bernin à Paris en 1665 nous en fournit la preuve, tout en documentant une pratique du regard cohérente à l'échelle européenne. Chez Chantelou, les tableaux de Poussin lui sont dévoilés un par un, et il en écarte le rideau à la main pour admirer les figures des marges, face au *Mariage*. De même, chez le négociant Cériseurs où « l'on ne les voyait [les tableaux] que les uns après les autres », le Bernin admire l'*Esther et Assuérus* de Poussin (Saint-Pétersbourg, Ermitage) « ayant levé le rideau qui le couvrait »¹⁷⁴. Dévoiler implique donc de voir avec attention, et de voiler par la suite.

La durée du dévoilement échappe aux sources, même si quelques témoignages insistent sur son aspect éphémère, à commencer par la longue contemplation des œuvres de Poussin par le Bernin, soulignée par un Chantelou qui s'en surprend. Éventuellement, une fois le tableau dévoilé, le rideau peut parfaitement être accroché derrière le cadre, entre celui-ci et la tringle, relevé ou rabattu sur un côté. Ainsi, la triple

¹⁷¹ Je remercie Anne Joyeux de m'avoir rapporté ce danger pour la stabilité chromatique des tableaux, dont parle Vicente Carducho (« La diferencia de las luces causa mudanza »), Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Ediciones Turner, 1979, p. 161. Et qu'explique Jean-Paul PARISOT, « La lune mange-t-elle les couleurs? », *Earth, Moon, and Planets*, vol. 34, n° 3, 1 Mars 1986, pp. 273-279.

¹⁷² « Y también es propio de las sedas lucir de lejos ». Voir Manuel de FARIA E SOUSA, *Lusiadas de Luis de Camões, Príncipe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real, op. cit.*, vol. I, chant II, 93, col. 523, C.

¹⁷³ Le buste sera remis le lendemain. Voir Paul Fréart de CHANTELOU, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France, op. cit.*, p. 243.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 74 et 103.

détermination du regard face à une peinture ornée d'un cadre à rideau est relative, même s'il est indéniable qu'elle opère de manière éphémère, au moins lors de l'ouverture et de la fermeture du rideau. Potentiellement vu de loin, quoique brièvement, et nécessairement vu de près dans des moments essentiels où est mise en scène sa visibilité, le tableau pourvu du cadre à rideau doit se prêter à ces modalités de réception particulières dans des collections privées de peinture.

II. LA QUESTION DU STYLE

Cette disposition des tableaux à une double distance de vue, proche lors du dévoilement, éventuellement lointaine ensuite, rejoint une préoccupation pour le style et la place du spectateur qui traverse le maniérisme. En parlant du style de maturité de Titien, Vasari écrit dans ses *Vies* :

Sa façon de peindre à cette époque est très différente de celle de sa jeunesse : ses premières œuvres sont réalisées avec une minutie et une application incroyables, destinées à être regardées de près comme de loin, les dernières sont peintes par touches apparentes, largement brossées dans un style de taches, si bien qu'on ne peut les regarder de près et qu'il faut s'éloigner pour les voir dans leur perfection¹⁷⁵.

Ces taches de peinture qui interdisent une vision rapprochée sont un marqueur de *sprezzatura*, l'apparente facilité du génie, en l'occurrence titianesque. Elles sont aussi le résultat d'un travail de la matière picturale qui privilégie la plasticité du coloris, donnant lieu à un style qui, de l'apanage du Titien, deviendra vite une spécificité de la peinture vénitienne, et de là se répandra dans le reste de l'Europe, dans les Flandres de Rubens, et l'Espagne du Greco ou de Velázquez. À ce style, Vasari oppose une tendance au dessin plus marquée dans l'art toscan et romain, sous l'égide de Michel-Ange autant que de Giulio Clovio, celui que Vasari appelle le « petit Michel-Ange »¹⁷⁶ pour son art de l'enluminure : de près comme de loin, en petit ou en grand, le dessin est égal à lui-même¹⁷⁷. La disponibilité à un regard proche autant que lointain trace donc la frontière théorique entre des techniques – couleur ou dessin – et des styles conçus géographiquement comme des cultures plutôt qu'en termes d'écoles.

Le cadre à rideau traverse cet important chapitre de l'histoire de l'art maniériste européen, à tel point que l'on est en droit de se demander si un critère stylistique a pu gouverner la mise en place du dispositif chez certains des collectionneurs les plus éclairés de leur temps. La réponse ne peut atteindre à une quelconque généralité, mais la

¹⁷⁵ Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, dir. André CHASTEL, Paris, Berger-Leuvrault, 1981, vol. X, p. 34.

¹⁷⁶ *Ibid.*, vol. X, p. 154.

¹⁷⁷ Sur cette polémique entre le dessin et la couleur, la bibliographie est riche. On pourra s'y orienter avec : Fernando CHECA CREMADES, *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994, 344 p; Daniel ARASSE et Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste*, traduit par Claudia SCHINKIEWICZ, Paris, Gallimard, 1997, 489 p; David ROSAND, *Peindre à Venise au XVI^e siècle : Titien, Véronèse, Tintoret*, traduit par Fabienne PASQUET et Daniel ARASSE, Paris, Flammarion, 1993, 287 p; Diane BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne, op. cit.*, p. 201-210.

question mérite d'être posée, ne serait-ce que pour ajouter un facteur explicatif à la mise en place du dispositif, qui ne saurait se réduire ni aux pratiques dévotionnelles, d'un côté, ni à l'érotisme des sujets peints, de l'autre, ni encore à la fragilité ou la noblesse des matériaux couverts. Si l'estime que l'on porte à l'image, dont le cadre à rideau est un marqueur, peut relever de ces différents enjeux, on peut croire que lorsque le cadre à rideau coïncide dans les inventaires avec des attributions à des maîtres, tels que Raphaël, le Parmesan, le Corrège, Titien ou de Vinci, Juan Pantoja de la Cruz, Sánchez Coello, ou le Becerra imitant Michel-Ange¹⁷⁸, le style des tableaux put également jouer dans l'adoption du dispositif, nous permettant par là d'entrevoir à quel point le cadre à rideau participe d'une réception active et informée des peintures qui en sont couvertes.

Prenons le cas de Titien dans les collections de Philippe II. Le roi possède de nombreux tableaux du peintre, dont très peu portent le cadre à rideau. Outre les tableaux d'autel dont les voiles ne sont pas mentionnés comme faisant partie du cadre, puisqu'ils étaient amovibles et dépendants du calendrier liturgique, nous trouvons donc une *Mise au tombeau* et une reformulation de *sacra conversazione*, représentant *La Vierge et l'Enfant avec sainte Dorothee et saint Georges* (**Fig. 10**, Madrid, Museo del Prado, P000434). Cette œuvre, datée aux alentours de 1515-1518, est livrée à l'Escorial avec un rideau vert :

Un cuadro de pintura al olio sobre tabla antigua, de mano de Ticiano, de Nuestra Señora con el niño Jesús y san Jorge armado, y una santa de Venecia que está dando unas rosas al niño Jesús. En su marco con guarnición de madera tallada dorada y barnizada, con varilla dorada y cortina de tafetán verde. Tiene de alto vara y cuarta y de ancho vara y dos tercias¹⁷⁹.

Le tableau était destiné au chapitre du prieur avant d'être déplacé dans la sacristie¹⁸⁰, où, en 1657, l'on discutait son attribution, d'après Francisco de los Santos. Celui-ci défend qu'il serait de Giorgione, mais d'autres l'attribuent au premier Titien (« *de mano de Iorjon de Castelfranco, aunque hay quien diga que es de la primera manera del Ticiano* »¹⁸¹). L'opinion de Francisco de los Santos confirme l'écart de ce tableau avec la manière du Titien *de senectute*, puisque Vasari décrit le maître de Cadore, à ses débuts, comme un imitateur de Giorgione¹⁸². Il s'agit pourtant bien d'un

¹⁷⁸ Toutes ces attributions, commentées plus haut, se trouvent chez Pompeo Leoni et son fils Michelangelo, ou dans les collections royales. Voir : Kelley HELMSTUTLER DI DIO, « The chief and perhaps only antiquarian in Spain. Pompeo Leoni and his collection in Madrid », *op. cit.*; Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (éd.), *Inventarios reales, op. cit.*; Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II, op. cit.*

¹⁷⁹ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II, op. cit.*, p. 398.

¹⁸⁰ Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *El Escorial como museo, op. cit.*, p. 127.

¹⁸¹ Francisco DE LOS SANTOS, *Descripcion breue del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial, vnica marauilla del mundo, fabrica del rey Philippo segundo : aora nueuamente coronada por el... rey Philippo quarto el Grande con la magestuosa obra de la Capilla... del Pantheon y traslacion a ella de los cuerpos reales, op. cit.*, f. 46v.

¹⁸² « Dès qu'il [Titien] connut la méthode et le style de Giorgione [...] Il adopta cette nouvelle manière et en peu de temps imita si bien Giorgione que ses propres peintures furent parfois confondues avec celles

tableau du Titien, et nous trouvons là un témoignage de sa première manière orné d'un rideau dont l'usage peut difficilement être réduit à une fonction liturgique.

À titre d'hypothèse, il semble au contraire peu probable que des tableaux du dernier Titien portent un cadre à rideau, sauf dans le cas de tableaux d'autel dévoilés face à une assistance pendant la messe, les spectateurs étant par là à une distance conséquente de la peinture. C'est ce qui arrive pour la *Mise au tombeau*, actuellement conservée au Prado (**Fig. 11**, P000441), qui date de 1572. En effet, s'il s'agit d'une œuvre tardive du maître, le rideau obéit sans aucun doute à une mise en scène liturgique, car le tableau appartient au « *servicio de la capilla real de Aranjuez* » :

Un retablo de pintura de pincel, al olio, en lienzo sobre tabla de Cristo, Nuestro Señor, como le ponen en el sepulcro, de mano de Ticiano; con molduras doradas y negras, con su cortina de tafetán azul y cordón de seda azul, sortijas y varilla de hierro dorado, que tiene de alto dos varas escasas y de ancho dos varas y tercia; tasado en treinta ducados¹⁸³.

Ces deux tableaux de Titien nous permettent ainsi de distinguer deux emplois du rideau d'exposition qui couvrait certaines peintures. Dans un domaine privé, comme dans le chapitre du prieur, le cadre à rideau orne un tableau visible de près comme de loin, un exemple de la manière du jeune Titien. Le tableau est ici bien en accord, de par son style, avec la visibilité contrainte imposée par le dispositif. Dans un cadre liturgique, au contraire, le rideau dévoile une peinture faite de taches, variante tardive d'un thème que Titien avait déjà traité en 1559 (Madrid, Prado, P000440). Avant d'orne la chapelle royale, le tableau appartenait à Antonio Pérez, qui l'exposait chez lui sans nul rideau¹⁸⁴, montrant par là que le cadre qui l'ornait à Aranjuez est plus déterminé par sa fonction liturgique que par d'éventuelles considérations stylistiques.

Cette corrélation entre le style pictural et le rideau d'encadrement ouvre une piste pour interroger le dispositif à l'échelle européenne, en fonction des styles régionaux toscan, vénitien ou flamand. Des représentants du style toscan comme Raphaël, Corrège ou le Parmesan, que l'on a trouvés à plusieurs reprises ornés de rideaux, pourraient illustrer une disponibilité stylistique accrue de cette école à la mise en place de notre dispositif. En Espagne, au vu de l'absence de rideaux devant les tableaux du Greco chez plusieurs collectionneurs¹⁸⁵, dont Pedro Salazar de Mendoza¹⁸⁶ ou le comte d'Arcos¹⁸⁷,

de ce dernier », Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, *op. cit.*, vol. X, p. 21.

¹⁸³ Francisco Javier SANCHEZ CANTON (éd.), *Inventarios reales*, *op. cit.*, p. 117, voir la citation précédente p. 108.

¹⁸⁴ Angela DELAFORCE, « The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II », *op. cit.*, p. 752, n. 70.

¹⁸⁵ Diego SUÁREZ QUEVEDO, « Prestigio de la obra de El Greco en colecciones toledanas del siglo XVII », *op. cit.*; Francisco José ARANDA PÉREZ, « Grecos domésticos. Presencia y fortuna de El Greco... », *op. cit.*

¹⁸⁶ Richard L. KAGAN, « Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco », *op. cit.*

¹⁸⁷ Richard L. KAGAN, « The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 4, n° 0, 3 Décembre 2015. On ne trouve pas de cadre à rideau dans cet inventaire.

l'on serait tenté de croire que les *borrones* et le rideau sont antinomiques¹⁸⁸, une hypothèse qu'il faudrait approfondir au moyen d'une enquête exhaustive sur les collectionneurs du peintre, ainsi que plus largement sur l'exposition des tableaux des grands maîtres vénitiens imitateurs du style de Titien. Enfin, le détail des œuvres flamandes, propice à une vision rapprochée, pourrait participer de l'engouement typiquement nord-européen pour la représentation sous forme de trompe-l'œil du dispositif du cadre à rideau. Bien sûr une enquête de cette espèce ne pourrait être menée sans une analyse des marchés de l'art et des modes qui y ont cours, dans la mesure où le cadre à rideau est déterminé par des logiques génériques (portrait plutôt que paysage) et fonctionnelles (tableau d'autel ou œuvre privée plutôt que décor nobiliaire) qui se superposent au seul critère stylistique.

Pourtant, si ce critère a pu participer de l'estime que marque le cadre à rideau pour les tableaux qui en sont ornés, cela implique que le rideau peut avoir un apport figuratif sur les peintures qu'il couvre, notamment au moment du dévoilement, lorsqu'opère la contrainte sur le spectateur. Si cette typologie de cadre suppose une réception active et stylistiquement informée de la part de certains collectionneurs, c'est au moment du dévoilement que l'apport figuratif du rideau est à son comble.

III. LE RIDEAU ILLUSIONNISTE

Nous l'avons vu, face à une peinture ornée d'un cadre à rideau, il faut toucher le tissu pour dévoiler l'image et la voir. Cela a des effets sur la perception de la peinture : la surprise du dévoilement, la synesthésie du toucher pour voir, l'influence du rideau sur l'éclairage, tous ces éléments contribuent à faire du cadre à rideau un véritable instrument de l'illusionnisme, d'autant plus s'il est associé à une facture picturale naturaliste.

La surprise et la synesthésie propres au dévoilement construisent en effet une expérience de vision qui implique le spectateur au plus près du lieu réel de la toile, en ce qui constitue une invitation imaginaire dans l'espace feint du tableau. Le spectateur qui touche le tissu participe physiquement d'une expérience de regard : son geste de dévoilement transforme le rideau en un véritable effet de réel apposé à la peinture. La surprise du dévoilement, par ailleurs, est celle d'un paradoxe. Ce qui est dévoilé, l'image peinte, est plus riche, figurativement parlant, qu'un pan monochrome de tissu, aussi noble et fin soit-il. Il y a là un déséquilibre entre les « degrés de réalité » de la couverture de l'image et de l'image dévoilée : le rideau est moins réel, dans sa figuration monochrome, que ce qu'il dévoile. En cela, il reprend une longue tradition

¹⁸⁸ Lorsque Pacheco évoque la compétition entre Zeuxis et Parrhasios, il érige ce dernier en modèle du style « *dulcemente colorido* », qui dans son système s'oppose aux *borrones*. Voir Francisco PACHECO, *Arte de la pintura*, éd. Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, Madrid, Cátedra, 2009, p. 413. De manière plus confuse, mais également remarquable, Manuel de Faria oppose le voile de Parrhasios, qu'il associe à l'art de Michel-Ange, aux *borrones* : « *Clavos pintan bien los pulidos de este tiempo, con que nos enclavan la paciencia, y toallas o nubes (no tan engañosas como la de Parrasio) con que pretenden disimular sus defectos* ». Voir Manuel de FARIA E SOUSA, *Lusiadas de Luis de Camões, Príncipe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real, op. cit.*, vol. I, Tomo I, Juicio del poema, col. 81.

fondée sur l'écart existant entre l'extérieur et l'intérieur des polyptiques, dans un déséquilibre favorable à l'ouverture de ceux-ci¹⁸⁹. Paradoxalement, donc, le tissu réel, que l'on saisit de la main, est conçu comme moins réel – figurativement parlant – que l'image feinte qu'il découvre, et qui bénéficie dès lors d'un effet de présence accru par cette synesthésie paradoxale du dévoilement : ce que je vois serait plus vrai que ce que je touche.

La participation du dévoilement à l'illusionnisme de la peinture s'appuie souvent sur une continuité chromatique entre le rideau et l'image, qui renforce la qualité d'effet de réel du dispositif en vertu d'un *raccord* avec l'image. C'est ainsi que la *Madonna della tenda* de Raphaël (Fig. 12, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), dont le fond est constitué du rideau vert qui donne son titre au tableau, est à son tour couverte d'un rideau semblable, dans la chambre du prieur de l'Escorial, où il se trouvait en position privilégiée sur le montant de la porte¹⁹⁰. Lorsque Philippe II donne la toile à l'Escorial, elle est inventoriée comme il suit :

Otra tabla en que está pintada Nuestra Señora con el niño en los brazos y san Juan Baptista de mano de Rafael de Urbina. Tiene tres pies de alto y dos y medio de ancho, con una cortina de tafetán verde¹⁹¹.

Le rideau fait donc saillie dans l'espace du spectateur, auquel il appartient, et dans lequel il intègre l'espace feint de la peinture comme un effet de réel construit sur la toile par identité chromatique. Un effet de présence est construit par là, souligné par le rideau, mais dépendant également d'autres paramètres proprement picturaux. Lorsqu'il décrit la toile, fray José de Sigüenza insiste ainsi sur son format, et précisément sur la taille *naturelle* des figures.

Dicen que una imagen de Nuestra Señora que está en la alcoba de la celda del Prior es labor e invención suya [de Raphaël], también del tamaño del natural con los dos niños Juan y Jesús¹⁹².

Cette notation sur la taille des figures pointe un expédient qui participe d'un effet pictural particulièrement recherché, que l'on peut appeler à la suite de Diane Bodart « effet *sur le vif* »¹⁹³. Le format naturaliste, le *non finito* ou encore l'indéfinition des contours participent également de cette construction picturale qui cherche à recréer une illusion de présence par des ressources naturalistes, dont ces *maccature* dont parlera Rubens, comme des taches ou des ombres qui animent les carnations et font vibrer les drapés. Il est curieux de constater que l'un des modèles antiques de cet effet est le même Parrhasios qui peignit, d'après Pline, le rideau capable d'abuser Apelle. Il n'est pas anodin dès lors que le rideau, non plus feint mais réel, soit associé à des œuvres d'un naturalisme extrême, dans un geste de collectionneur qu'il faut considérer comme

¹⁸⁹ Paul PHILIPPOT, « Les grisailles et les “degrés de réalité” de l'image dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin du Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique*, XV, 1966, pp. 225-242.

¹⁹⁰ Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *El Escorial como museo*, op. cit., p. 307-308.

¹⁹¹ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, op. cit., p. 216.

¹⁹² José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, op. cit., p. 370.

¹⁹³ Diane BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, op. cit., p. 162.

particulièrement informé¹⁹⁴. En effet, le cadre à rideau, associé à un format naturaliste, peut conférer une impression de présence à l'image en soulignant un effet *sur le vif* d'origine proprement picturale.

Une scène de dévoilement théâtral, qui prend précisément le portrait voilé pour référent, nous informe de cet effet *sur le vif* que le rideau contribue à rehausser. Dans la *Comedia famosa de la infanta desesperada*, de Lope de Vega, le prince phénicien Doristán, amoureux de la reine arabe Lavinia, son ennemie, quitte le camp de son père, le roi Castoreo, pour pénétrer dans la capitale que ses armées assiègent, déguisé en pèlerin. Il promet à la reine de lui montrer un portrait du prince phénicien, après lui avoir dit que celui-ci l'aimait. Elle, désirant vérifier de ses yeux la renommée du prince, demande à voir ce portrait, et Doristán apparaît, sans le déguisement, derrière un rideau que lève son homme de main. Ce rideau (*antepuerta*), celui d'une porte, dévoile un visage qui est présenté comme un portrait d'un naturalisme extrême et d'une nature indécidable, entre la pierre et la chair.

LAVINIA

Veamos el retrato de ese príncipe,
que le deseo ver notablemente.

NICEDIO (*Alza la antepuerta*)

Este es, señora, pues de verle gustas,
de Doristán el natural retrato
y el que sacarse más propio pudo.
Aqueste es tu enemigo y es el hombre
que más amor te tiene en esta vida,
este por ti la perderá mil veces

LAVINIA

¡Santos cielos! ¿Qué engaño ha sido aqueste,
traidor, qué es esto, cómo me engañaste,
cómo este hombre en mi casa me has metido?

NICEDIO

Que no es hombre, señora, que es de piedra.

LAVINIA

¿De piedra? Pues mayor es su delito
que si él por mí su vida aventurara
debiérame yo estar agradecida.

NICEDIO

Pues ya no es piedra, que en verdad es hombre.

PRINCIPE

Hombre, señora, soy¹⁹⁵. (...)

Le visage du prince est dévoilé dans une scène qui mime les effets du cadre à rideau pour la visibilité d'une peinture. Il faut prendre au sérieux la scène, aussi humoristique

¹⁹⁴ Malgré l'aspect administratif des inventaires de biens, le cadre à rideau peut être associé à ce style naturaliste de la peinture, comme chez Agustín de Villanueva où l'on trouve à sa mort en 1620 : « *Un rostro de nuestra s.^{ra} del natural pintada en una lamina de cobre del grandor de un pliego de papel ordinario con una moldura de nogal y una cortina de tafetan colorado vale diez ducados 110R.^s* ». Marcus B. BURKE et Peter CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, op. cit., p. 221.

¹⁹⁵ Lope de Vega, *Comedia famosa de la infanta desesperada*, f. 144v.

soit-elle, dans la mesure où le tremblé d'un acteur figé dans sa pose correspond précisément à l'effet *sur le vif* que l'on peut présumer sur une image peinte¹⁹⁶. L'accumulation des questions indignées de Lavinia souligne sa surprise, celle-là même que peut provoquer dans une galerie de peintures le dévoilement d'un cadre à rideau. Pourtant, la reformulation de cette même scène dans un traité de peinture plus tardif, les *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez (ca. 1673), précise encore en quoi le rideau accroît l'efficacité de l'effet *sur le vif*. L'anecdote raconte comment le peintre sévillan Luis de Vargas, mort en 1567, réussit à convaincre un duc de la qualité d'un portrait en pied qu'on lui avait fait, dont il mettait en doute la ressemblance.

Cogió Luis de Vargas el retrato y lo puso un paso adentro de una pieza. Hizo cerrar las ventanas de ella, corrida algo la cortina de la parte de afuera de la puerta, y dijo: «Señor, agora mande vuestra excelencia llamar a toda prisa un lacayo que suba, y vuestra excelencia y yo nos estaremos tras del retrato y entonces se verá el desengaño». Hízose así como lo dispuso Vargas. Subió el lacayo con la misma prisa que fue llamado. La pieza era muy capaz y, a seis pasos que dio, viendo que el retrato no hablaba, dijo el lacayo con toda sencillez: «¿Qué me manda su excelencia?». Visto esto por el señor duque, dijo: «Esto es hecho. Yo quedo muy satisfecho de esta obra y a vuestra merced muy agradecido, que no es menos gran filósofo que gran pintor»¹⁹⁷.

Comme dans la pièce de Lope, le rideau de la porte fait office de rideau de peinture : il sert ici à réduire l'éclairage, de même que les fenêtres closes (« *Hizo cerrar las ventanas de ella, corrida algo la cortina de la parte de afuera de la puerta* »). Ceci, ajouté à la précipitation du laquais, rend le portrait parfaitement illusionniste et égal à son modèle, alors même que c'était sur sa ressemblance au duc que portaient les critiques et les doutes de celui-ci. L'œil expert du peintre, présenté comme un *doctus pictor*, philosophe autant qu'artiste, reconnaît dans ce portrait si critiqué la qualité picturale d'un effet *sur le vif*, propice à une illusion de présence. L'ayant reconnu, il parvient à le souligner aux yeux des profanes, duc et laquais, en le rehaussant par des conditions particulières de visibilité, auxquelles participe le rideau au titre d'élément d'éclairage.

Qu'il joue sur l'effet de surprise comme chez Lope ou sur l'éclairage comme chez Jusepe Martínez, le cadre à rideau détermine une visibilité propice à l'effet de présence des images, lequel se fonde par ailleurs sur des ressources proprement picturales. Nous voici de nouveau face à un critère stylistique ayant pu influencer la mise en place de ce type de cadre : le rideau est le rehaut d'un effet *sur le vif* dans des peintures de style naturaliste, identifiées comme telles par le format, la facture ou le rendu pictural des images. Le caractère antiquaire de ce mode de visibilité ne devait pas échapper aux plus

¹⁹⁶ Ici le personnage se présente comme une sculpture peinte, puisqu'aucun maquillage n'est prévu pour cacher les couleurs de la chair et des costumes.

¹⁹⁷ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, éd. María Elena MANRIQUE ARA, Zaragoza / Huesca / Teruel, Prensas Universitarias de Zaragoza / Instituto de Estudios Altoaragoneses / Instituto de Estudios Turolenses, 2008, p. 133-134.

avisés des collectionneurs. Dans l'histoire plinienne des peintres antiques, Parrhasios est ainsi un modèle de vénusté et de subtilité, dont l'œuvre phare est le rideau qui trompa Apelle¹⁹⁸. Si l'on reprend les termes de ce récit et que l'on en respecte l'économie, où le rideau feint fonctionne en référence à un véritable voile dont il est le trompe-l'œil, on peut décrire le rideau, entendu comme accessoire d'exposition, comme un instrument de dynamisation stylistique : un véritable opérateur de vénusté.

¹⁹⁸ PLINIE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XXXV, op. cit.*, p. 65-66.

CHAPITRE 3. LA PEINTURE DÉVOILÉE

Le dévoilement est une mise en scène de la peinture : il implique une entrée progressive dans la visibilité des images couvertes par le rideau. Le temps du dévoilement, aussi rapide soit-il, le regard est guidé depuis les marges du tableau, d'où l'on tire le tissu, vers la vision d'ensemble, dans un geste qui théâtralise la peinture comme une scène se découvrant dans le temps. Il faut bien mesurer la portée de ce geste : le collectionneur qui pose un cadre à rideau sur une peinture en détermine la visibilité sous la forme de l'apparition. Les rapports du rideau à l'image peuvent être conçus dans une dynamique visionnaire, attentive aux formes, à la construction et aux couleurs des peintures, que le rideau anticipe ou rappelle, qu'il laisse transparaître ou qu'il cache. Jouant de l'imagination autant que de la mémoire, le rideau construit l'expérience de la vision dans le temps, également dans l'instant où l'image est découverte et dans la durée où le rideau la cache aux regards.

Cette qualité visionnaire du dévoilement se fonde sur les rapports entre le rideau et la peinture. À quoi sont attentifs les collectionneurs lorsqu'ils posent un rideau sur un tableau ? Nous savons que des critères génériques, matériels, fonctionnels et stylistiques interviennent dans la mise en place de ce type de cadre. Pourtant, dans certains choix et notamment dans celui de la couleur des rideaux, d'autres considérations sont à l'œuvre, que l'on peut décrire comme un dialogue entre le tissu et la toile, orchestré par une réception active chez certains collectionneurs. Cela peut aller jusqu'à l'interaction narrative entre la *storia* peinte et le dévoilement lui-même.

I. LE RIDEAU COMME SUPPLÉMENT DE LA PEINTURE

Cette ingérence du cadre dans la peinture est tout sauf une rareté¹⁹⁹. La particularité liée au cadre à rideau réside dans le rôle actif du spectateur lors de la réception de la peinture, qui se rejoue à chaque dévoilement. Un exemple nous en est donné par la *Femme lisant une lettre* de Metsu (**Fig. 3**). Le tableau représente une jeune femme lisant un papier que sa bonne lui a donné : un mot d'amour, si l'on en croit le réseau métaphorique qui y fait référence, à commencer par le tableau d'une marine que la bonne découvre sous un rideau vert. On a voulu voir dans ce *tableau dans le tableau* « l'emblème amoureux d'un navire en déroute »²⁰⁰, mais l'on ne sait s'il représente une

¹⁹⁹ Voir à ce sujet les considérations de Louis MARIN, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », in Daniel ARASSE, Alain CANTILLON et Giovanni CARERI (éds.), *De la représentation*, Paris, EHESS / Gallimard / le Seuil, 1994, pp. 342-363. Dans le cas où un rideau, chez Vermeer, se présente comme l'envers d'une tapisserie, Stoichita en commente le rapport métaphorique et antithétique au tableau, voir Victor Ieronim STOICHITA, *L'instauration du tableau*, op. cit., p. 349.

²⁰⁰ Victor Ieronim STOICHITA, *L'instauration du tableau*, op. cit., p. 233.

tempête de mauvais augure ou au contraire un port battu par la houle²⁰¹. Dans cette allégorie que l'on ne sait interpréter, le dénouement de la scène galante qui se joue dans la *Femme lisant une lettre* est laissé en suspens : comme le dit Victor Stoichita, « c'est au spectateur d'en décider »²⁰². Or, c'est plus précisément la spectatrice de cette marine qui semble être en mesure de trancher, si l'on en croit l'intrigue du tableau cadre, la scène de genre où une jeune femme lit cette lettre galante. La bonne y fait en effet office de messagère, puisqu'elle tient l'enveloppe que Metsu a pris la peine de souligner en y apposant sa signature, comme s'il était lui-même l'amant. Par là, c'est dans un rôle d'entremetteuse que la bonne est donc placée. Il n'est pas anodin, dès lors, que par son geste de dévoilement elle tienne le rideau vert sur la marine dans l'exacte continuité du fil de l'eau, tenant par là les espoirs des amants entre ses mains, ou plus précisément ceux du jeune homme qui a écrit la lettre²⁰³. Par la correspondance des plis et du sens métaphorique de la couleur du rideau avec la peinture qu'il couvre, Metsu souligne le rôle protagoniste de cette entremetteuse qui est au centre de son tableau²⁰⁴ : il n'en active pas moins, dans un suspense véritablement narratif, cet assemblage d'un rideau couleur d'espoir et d'une marine où un navire semble en quête d'un port où accoster.

La toile de Metsu thématise donc un rapport du rideau à la peinture qui, à partir d'analogies formelles et de métaphores chromatiques, a trait directement à la narration de celle-ci, comme un véritable *parergon*, un ornement qui complète l'œuvre de peinture²⁰⁵. Dans des cas où les rideaux ne sont pas strictement monochromes, leur participation à la construction de l'image peut apparaître comme une évidence. C'est le cas pour les deux peintures sur bois d'Adam et Ève dans le reliquaire de l'Escorial, qui sont parées à partir de 1572 de rideaux à fleurs :

Mas seis varas y tres cuartas de tela de seda blanca, listadas de verde y blanco, y en medio flores de diferentes colores, para dos cortinas de los tableros de Adam y Eva que están junto al relicario, cada una de ancho y medio; de dos varas y cuarta en largo²⁰⁶.

Les rideaux représentent ici un voile qui renvoie par métonymie au jardin d'Eden, sous lequel l'on découvre les portraits en pied du premier couple humain²⁰⁷. Si l'on considère que le modèle du double portrait en pied d'Adam et Ève, d'origine flamande, présente souvent un fond sombre et épuré, à l'image des niches du *Retable de l'Agneau*

²⁰¹ C'est ce que représente *Un port en orient* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 6269), de Bonaventura Peeters I (†1652), où l'on voit un navire dans une mer agitée du côté gauche, et un port qui en accueille l'équipage à droite.

²⁰² Victor Ieronim STOICHITA, *L'instauration du tableau*, op. cit., p. 234.

²⁰³ La bonne se livre à un véritable « troncage narratif » de la marine qu'elle ne dévoile qu'à moitié. Sur ce concept, que Maurice Brock a justement placé sous le signe de Parrhasios, voir la thèse de Maurice BROCK, *Le secret de la peinture ou la postérité de Parrhasios : recherches sur l'art italien du moyen-âge tardif et de la renaissance*, Paris, EHESS, 1996, vol.I.

²⁰⁴ Sur ce tableau, et son pendant où un jeune homme écrit une lettre, voir les analyses de Victor Ieronim STOICHITA, *L'instauration du tableau*, op. cit., p. 226-234.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 44 sq.

²⁰⁶ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, op. cit., p. 132.

²⁰⁷ D'après l'inventaire de remise, chaque rideau mesurait environ 1,90 m en hauteur (« de dos varas y cuarta en largo »).

mystique de Jan van Eyck à Gand, ou de nombre d'interprétations du thème par Cranach l'Ancien ou Dürer (Madrid, Museo del Prado), le rideau à fleurs devient plus qu'un ornement, un véritable supplément à la peinture, jusqu'à compléter en quelque sorte son *invention*.

II. UN JEU D'ANALOGIES FORMELLES ET CHROMATIQUES

Il faut prendre au sérieux le mot de Poussin à son ami et collectionneur Paul Fréard de Chantelou : la mise en place d'un cadre à rideau est une « invention » du collectionneur²⁰⁸. Celle-ci entre en résonance avec celle du peintre, dans une logique que l'on ne peut retracer qu'au cas par cas, en étudiant les rapports du rideau à quelques tableaux dont on sait qu'ils en étaient couverts. Ces rapports sont souvent des analogies ou des antithèses de type formel et chromatique, chargées à leur tour éventuellement d'une valeur métaphorique, mettant en jeu l'imagination, la mémoire et le regard des spectateurs.

Nous avons déjà évoqué la continuité chromatique entre le fond vert de la *Madonna della tenda* de Raphaël (**Fig. 12**, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) et le rideau vert qui couvrait le tableau dans la chambre du prieur de l'Escorial (« *Otra tabla en que está pintada Nuestra Señora con el niño en los brazos y san Juan Baptista, de mano de Rafael de Urbina (...) con una cortina de tafetán verde*²⁰⁹ »). Cette continuité chromatique est soulignée par une symétrie formelle entre le rideau réel et le rideau feint. Celui-ci se trouve légèrement tiré vers la gauche. Or, c'est vraisemblablement de ce côté que le spectateur devait tirer le rideau réel : autrement, le visage de saint Jean Baptiste risquait d'être couvert par le rideau, une fois tiré, ce personnage étant bien plus près de la marge droite du tableau que la Vierge du côté gauche. Face à une autre peinture, Chantelou rapporte le geste du Bernin « rangeant le rideau qui couvrait une partie d'une figure qui est derrière une colonne » sur l'une des marges du *Mariage* de Poussin : le rideau tiré restait souvent sur le côté de la peinture, et il devait être tiré là où les personnages risquaient le moins d'être recouverts²¹⁰. Dans le cas de la *Madonna de la tenda*, le rideau devait donc être tiré vers la gauche : symétriques par rapport au plan de la toile, le rideau feint et le rideau réel se répondent ainsi en un parallèle saisissant, le temps d'un dévoilement.

La mise en place du rideau participe dès lors d'une redéfinition de la scène, faite pour introduire le spectateur dans un rôle précis d'humilité dévote. Encadrée par des rideaux verts, le premier feint au fond de la toile, l'autre symétriquement relevé au-

²⁰⁸ Le peintre écrit : « L'invention de couvrir vos tableaux est excellente, et les faire voir un à un fera que l'on s'en lassera moins, car les voyant tous ensemble remplirait le sens trop à un coup ». Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, op. cit., p. 142.

²⁰⁹ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, op. cit., p. 216.

²¹⁰ Chantelou lui montrait ce tableau sous un rideau, et le sculpteur l'écartait ainsi de la main afin de dévoiler tous les personnages de la scène, dont il a finalement « admiré la noblesse et l'attention de ces filles et femmes qu'il [Poussin] a introduites à la cérémonie, et, entre les autres, celle qui est à moitié d'une colonne », sur les marges de la peinture. Voir Paul Fréard de CHANTELOU, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, op. cit., p. 74.

devant de celle-ci, la Vierge apparaît dans ce tableau comme entourée d'un baldaquin vert, telle *La Madone au baldaquin* du même Raphaël (**Fig. 13**, Florence, Palais Pitti, Galleria Palatina). Même sans un cadre à rideau, la *Madonna della tenda* portait in nuce cette similitude à un baldaquin, son rideau se présentant en quelque sorte comme un drap d'honneur, et rappelant précisément celui qui entoure le trône de la *Vierge au poisson* (**Fig. 14**, Madrid, Museo del Prado), également de Raphaël et daté des mêmes années que la Madone. Dans ce tableau, Tobie est introduit par l'archange Raphaël à une expérience de regard semblable à celle qui s'offre au spectateur de la *Madonna della tenda* : il voit de profil la Vierge à l'enfant, sur fond d'un rideau vert à moitié tiré vers la gauche, découvrant un ciel bleu. Imaginairement, le prier se retrouve donc dans la position de Tobie, autorisé à voir la Vierge de profil dans son baldaquin mi-réel, mi-feint : le rideau d'exposition représente le privilège de cette vision exceptionnelle, et il complète la mise en scène d'un baldaquin par symétrie formelle et chromatique avec le fond du tableau. Sachant que celui-ci se trouvait au-dessus du montant de la porte de l'alcôve du prier de l'Escorial, le point de vue du spectateur le situe dans une infériorité respectueuse vis-à-vis de l'image. En tirant le rideau pour la dévoiler, il devient l'un des acteurs d'un drame visionnaire qui prend la forme d'une *sacra conversazione* : le prier de l'Escorial est aux pieds de la Vierge comme Tobie dans la *Vierge au poisson*, ou comme le patron de l'Escorial, saint Laurent, qu'une gravure de Sadeler (**Fig. 15**) présente à genoux devant la Vierge, sur le côté de son trône à baldaquin²¹¹. La mise en place d'un cadre à rideau est ici la mise en scène d'une expérience de regard qui se représente comme une vision par référence au modèle de la *sacra conversazione*²¹².

Dans les collections royales nous trouvons une autre peinture de dévotion ornée d'un rideau qui cette fois n'entretient pas de telles relations d'identité formelle ou chromatique avec l'image. Il s'agit du *Couronnement d'épines* de Leandro Bassano²¹³ (**Fig. 16**, Madrid, Museo del Prado, P000041) :

Un cuadro de pintura al olio, sobre piedra negra, de noche, de Cristo Nuestro Señor coronado, con una caña en la mano, con cinco sayones; guarnecido con molduras de ébano, con unos lazos y perfiles dorados; con sortijas y varillas de hierro dorado y cortina de tafetán carmesí, con una randilla de oro a la redonda; tiene de alto vara y cuarta y de ancho poquito menos; la piedra está hendida y pegada: tasada en cincuenta ducados²¹⁴.

Ici, le rideau est rouge avec un filigrane, la tringle et les anneaux dorés, et le tableau est un nocturne sur ardoise d'une scène de la Passion. La couleur cramoisie du tissu

²¹¹ Cette gravure de 1590 est tirée d'un dessin de Pieter de Witte (Pietro Candido) conservé aux Beaux-Arts de Paris où saint Laurent apparaît à gauche de la Vierge, face à son profil droit – celui qu'offre aux regards la *Madonna della tenda*. Voir Emmanuelle BRUGEROLLES (éd.), *Albrecht Dürer et son temps : dessins et gravures*, Paris, France, Beaux-arts de Paris, 2015, p. 184 et 196.

²¹² Sur la *sacra conversazione*, voir Guillaume CASSEGRAIN, *Représenter la vision*, op. cit., p. 96-112.

²¹³ L'attribution, suggérée par Sánchez Cantón, est confirmée par Fernando CHECA CREMADES, *Tiziano y la monarquía hispánica*, op. cit., p. 303, n. 149.

²¹⁴ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (éd.), *Inventarios reales*, op. cit., p. 25.

rappelle la diagonale aux différents tons de rouge qui traverse le tableau, dans les tuniques et les couvre-chefs des bourreaux et dans la pourpre que porte le Christ. L'or mêlé au rideau et la dorure de son support rappellent de leur côté l'ocre qui domine dans l'angle inférieur gauche, les joncs du Christ, qu'il porte comme un sceptre et, dans l'axe de ceux-ci, les deux flambeaux de la torche et des braises, qui dessinent une diagonale opposée à celle des tons rouges et plus discrète dans son rendu. Le coin supérieur droit, quant à lui, est fait de verts, avec un pan de tissu qui représente éventuellement un grand rideau relevé. L'ensemble est somme toute marqué par la noirceur de l'ardoise qui représente la nuit et laisse voir le support de la peinture.

Si un rideau vert apparaît bien dans le tableau, il est d'une couleur différente à celle choisie pour le rideau d'exposition. Celui-ci, plutôt que d'obéir à une symétrie à l'image, semble répondre à une logique d'emphase, comme s'il grossissait chromatiquement un détail : le rouge, qui n'est pas la couleur dominante du tableau, est souligné par le rappel du tissu, ou éventuellement par sa transparence, voire par la réflexion lumineuse du tissu vers la peinture. Le rideau focalise donc le regard sur cette pourpre royale dont les bourreaux habillent le Christ par moquerie, de même qu'ils le couronnent avec des épines. Pour comble d'infamie, Bassano souligne la continuité de cette couleur aux habits des bourreaux, à moins que cela ne figure les éclaboussures du sang du Christ lors de la flagellation²¹⁵. Dans la variété des couleurs qui participe de l'action de la peinture, le rideau fixe un choix qui, une fois l'image voilée, le rappelle à la mémoire du spectateur. Dans un tout autre contexte, notons que la *Mise au tombeau* de Titien (**Fig. 11**) dans la chapelle royale d'Aranjuez porte un rideau bleu, de la couleur du manteau de la Vierge en déploration, ainsi soulignée par ce dispositif d'exposition. Dans ce tableau comme dans le *Couronnement d'épines*, un chiasme chromatique entre le rideau et l'image est à l'œuvre : le dévoilement est un amoindrissement du rouge ou du bleu, la fermeture du rideau une restauration de ces couleurs. Cela accroît encore la variété et l'abondance chromatique de la peinture, participant de sa théâtralisation²¹⁶. Ces chiasmes chromatiques pouvaient également être orchestrés par la superposition de plusieurs rideaux sur une même peinture.

Dans les exemples que nous venons d'évoquer, le cadre à rideau semble avoir été pensé à partir d'analogies du rideau avec la peinture qu'il ornaît. La possibilité de jouer des symétries formelles et des identités chromatiques autant que des écarts et des

²¹⁵ « *A pequeño espacio que se comenzó este cruel espectáculo, era de ver embermejecerse y rosarse todo el cuerpo del Redentor. Comenzó de a poco a correr la sangre y fue en tanta abundancia que su cuerpo, el suelo y los mismos verdugos estaban de ella teñidos* », Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum y Historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo... conforme Breuiario Romano, reformado por decreto del santo Concilio Tridentino, junto con las vidas de los santos propios de España, y de otros Extrauagantes: quitadas algunas cosas apocrifas è inciertas, y añadidas muchas figuras y autoridades de la Sagrada Escritura...: y muchas anotaciones curiosas, y consideradas prouechosas...*, En Madrid, por Pedro Madrigal, 1588, f. 42v.

²¹⁶ Sur la *copia* et la *varietas* des couleurs comme éléments de théâtralisation de la peinture, voir Hans BELTING, *Giovanni Bellini, La Pietà*, Modène, Franco Cosimo Panini, 1996, p. 61. Voir aussi les citations albertiennes commentées à un autre propos par Michael BAXANDALL, *Giotto et les Humanistes : la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, traduit par Maurice BROCK, Paris, Editions du Seuil, 2013, p. 94-95.

chiasmes fait du dévoilement un jeu de combinaisons que le collectionneur peut ajuster aux images qu'il souhaite. Lorsqu'il est fermé sur l'image, le rideau excite l'imagination et la mémoire du spectateur, se posant comme un filtre dont la transparence, imaginaire ou réelle, teinte la vision du tableau, grossissant des détails ou soulignant des mises en scène. Mis en mouvement lors du dévoilement, le rideau dynamise les couleurs et les formes du tableau, qu'il active par une variété de tons et de textures en écho de celles de la toile, dont il fait vibrer les drapés²¹⁷. Des peintures qui représentent un rideau feint offrent un modèle de cette logique combinatoire, comme la *Madone Sixtine* de Raphaël (**Fig. 1**). Dans ce tableau, le pli du rideau vert sur le coin supérieur droit se répète dans les plis parallèles du manteau bleu de la Vierge et de la dalmatique dorée et rouge de saint Sixte, retenue par un amas de nuées à côté du pied de la Vierge, dans un écho formel qui joue des variations du vert, du bleu, du rouge et de l'or. Le dialogue entre le rideau et l'image qu'il dévoile se noue donc dans l'analogie formelle et chromatique activée par le mouvement du tissu.

III. VOIR DANS LE TEMPS, OU LE DRAME AU BORD DE LA TOILE

L'invention du collectionneur consistant à mettre en place un cadre à rideau sur une peinture semble correspondre à une lecture raffinée de l'image. Saisissant une couleur, un détail, un parallélisme ou une symétrie éventuels, le collectionneur qui appose un rideau sur son tableau l'anime, le théâtralise. Or, par les mouvements du tissu, à l'ouverture comme à la fermeture, cette théâtralisation de la peinture implique une temporalité particulière, et une tension entre un début, le dévoilement, et une fin. Cette tension peut être superposée à une métaphore eschatologique²¹⁸. Dans la *Madonna della tenda*, la couleur verte, métaphore d'espoir²¹⁹, orne l'image de la Vierge en tant qu'avocate du genre humain. Cette tension vers le dénouement, celui de la vision comme celui de la vie humaine, est là à l'œuvre, que le *Couronnement d'épines* (**Fig. 16**) ancre dans une structure narrative.

En effet, le rideau rouge du *Couronnement d'épines* de Bassano est porteur d'un sens métaphorique au moyen duquel le spectateur est introduit dans la narration de la Passion. Étant donné que le tableau appartenait à la chapelle privée de Philippe II à l'Alcazar²²⁰, il ne devait pas échapper au monarque que la couleur du rideau renvoyait autant à la pourpre royale qu'au sang du Christ. C'est ainsi que fray José de Sigüenza explique le sens des ornements liturgiques cramoisis dans la chapelle de l'Escorial²²¹. Or dans la Passion, le Christ auquel on retire ses habits est flagellé, puis habillé de

²¹⁷ Sur le drapé comme morceau de bravoure de la peinture, voir Daniel ARASSE, *Le Détail*, op. cit., p. 271-275. Voir aussi Paul HILLS, *Veiled Presence*, op. cit.

²¹⁸ Sur la portée eschatologique du dévoilement, voir les belles analyses de Victor M. SCHMIDT, « Curtains, Revelatio, and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy », in Kathryn Margaret RUDY et Barbara BAERT (éds.), *Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 191-213. Je renvoie également au chapitre 7 de cette thèse.

²¹⁹ José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, op. cit., p. 352-353.

²²⁰ Miguel FALOMIR FAUS, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, p. 112-113.

²²¹ José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, op. cit., p. 351-352.

pourpre et couronné par les bourreaux avant d'être montré par Pilate au peuple juif. Manipuler le tissu pourpre est donc un geste de bourreau, et tirer les rideaux sur cette image suppose d'anticiper la scène de l'*Ecce homo*, voire la mort du Christ, le cramoisi étant figure de « *la cruz rociada de la roja sangre del Cordero* »²²². En tirant ou en ordonnant tirer le rideau rouge, le roi se place donc au plus près de la scène représentée et de ce qu'elle annonce : il devient le reflet de ce bourreau, derrière le Christ, qui semble ajuster la tunique pourpre sur son dos. De même, le roi devait ajuster ou faire ajuster le rideau rouge sur un des côtés du cadre, ou au dos de celui-ci, pour voir la peinture. Inversement, en voilant la scène après sa contemplation, il lui substitue cette figure de la mort du Christ qu'est le pan de tissu rouge. Ainsi, le moment où le tableau est visible, se trouve précisément dans l'entre-deux de l'imposition de la tunique pourpre au Christ, celle-ci étant éventuellement figurée par le rideau durant le dévoilement, et de sa mort sur la croix, figurée par le rideau lors de sa clôture. La fermeture du rideau est le moment d'une tension vers le dénouement : elle constitue donc une fin pour la contemplation autant qu'un explicit pour la scène.

Dans l'entre-deux narratif construit par le dispositif d'exposition, le moment de visibilité est quasiment assimilable à la scène qui suit le couronnement d'épines, soit l'*Ecce homo*, lorsque, dans le Nouveau Testament, les Juifs demandèrent la Crucifixion : le dévoilement donne corps au déictique *ecce*, « voici » (Fig. 17). L'image se prête à cette interprétation, le Christ ayant déjà sa couronne, son sceptre et sa tunique, pleurant de honte avec une larme visible sur son œil droit, prêt pour la scène de monstration ; il ne lui manque que le lien qui attache ses mains, qu'un bourreau tient ostensiblement au centre de la scène²²³. Le fait même de voir l'image derrière un rideau participe de cette redéfinition : la scène de Bassano, vue à travers les implications narratives du dévoilement, devient une véritable séquence, un *Couronnement d'épines* sur le point de basculer en *Ecce homo*. Grâce à ce dispositif de visibilité et à ses effets sur la *storia* de cette peinture, le roi, et tout spectateur par extension, se trouve placé dans une position identifiée à celle des bourreaux, par la manipulation de la pourpre sur l'image – ou le corps – du Christ, et plus largement à celle du peuple juif, ou tout du moins à celle de Ponce Pilate. Une position de culpabilisation extrême du spectateur conçu comme pécheur, construite dans le temps par référence à la narration de la Passion au moyen du cadre à rideau, selon la progression indéfiniment renouvelable du dévoilement, de la vision, et de la fermeture du rideau.

Ce type de cadre est donc un instrument de dramatisation de la peinture. La séquence à trois temps du dévoilement, de la vision et de la fermeture du rideau constitue une structure temporelle qui peut servir à mettre en tension l'action des

²²² *Ibid.*, p. 351.

²²³ « *Estaba pues el Salvador a vista de todos, avergonzado con aquella vestidura de escarnio, sus manos atadas y en una de ellas puesta la caña como cetro de rey, la corona de espinas en su cabeza; y aunque tiene vestidura de grana, no le encubre todo el cuerpo, antes por diversas partes se parece, quebrantado y molido de los azotes* », Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Iesu Christo*, op. cit., f. 43r.

tableaux²²⁴. En donnant au regard un incipit par le dévoilement et un explicite par la clôture, le rideau participe d'un véritable spectacle de peinture dont la scène idéale est celle d'une apparition visionnaire. En effet, le dévoilement, s'il représente un incipit, manifeste avant tout la scène du dévoilement elle-même : une épiphanie, une entrée dans la visibilité caractérisée par une temporalité éphémère et un surgissement du visible. C'est dans la poétique du regard propre à la vision que les effets d'analogie formelle et chromatique prennent toute leur ampleur. Le dévoilement constitue dans cette logique la traduction séquentielle du processus d'imagination visionnaire :

Reconnaître dans un motif abstrait de tapisserie, dans un pli de tissu, une image particulière (un visage, une bataille...) met en jeu un tout autre aspect du regard que celui mis en œuvre dans la contemplation d'un paysage ou même d'une peinture. L'activité du regard ne se révèle plus simplement passive et neutre ; elle informe l'image perçue. La tâche en elle-même ne *représente* rien ; c'est le regard, la *vision* qui donne à voir une image dans des masses informes²²⁵.

Au lieu de cette transformation visionnaire de l'informe en représentation, le rideau met en scène un passage du monochrome à la peinture, en deux temps, lors du dévoilement. Cette forme d'incipit visionnaire a pour effet de motiver les scènes que le rideau découvre, en les justifiant d'un point de vue dramatique. Nous en avons vu une forme extrême dans la *Madonna della tenda*, où le rideau d'exposition justifie et complète la figuration donnée par Raphaël dans une structure dramatique inspirée de la *sacra conversazione*.

Cette motivation des peintures par le dévoilement est particulièrement efficace sur des tableaux qui eux-mêmes présentent des personnages dans un « premier plan dramatique ». L'expression, forgée par Sixten Ringbom dans un ouvrage célèbre²²⁶, caractérise des peintures qui reprennent à l'icône le dépouillement de l'histoire représentée, tout en répondant à l'exigence d'une théâtralisation qui se joue précisément au premier plan, au plus près de l'espace des spectateurs, par un jeu de gestes, de couleurs et de regards²²⁷. La *Madonna della tenda* appartient à ce type d'images, qui semblent avoir été prisées des collectionneurs voulant parer des peintures de rideaux. Le *Christ mort soutenu par un ange* d'Antonello de Messine (**Fig. 18**, Madrid, Museo del Prado) porte des pitons dans le cadre qui sont le vestige d'une tringle à rideaux, tout

²²⁴ Dans un autre contexte, Hans Belting souligne le rôle que jouent dans la construction temporelle de l'action les rideaux feints de *l'Adoration des bergers* de Hugo van der Goes (Berlin, Gemäldegalerie), au moyen desquels : « Le temps de l'histoire se confond avec le temps de sa représentation », Hans BELTING, *Miroir du monde : l'invention du tableau dans les Pays-Bas*, traduit par Jean Bernard TORRENT, Paris, Hazan, 2014, p. 206.

²²⁵ Guillaume CASSEGRAIN, *Représenter la vision*, *op. cit.*, p. 29. Sur la poétique de la vision, voir p. 267, et sur le surgissement et le temps de la lecture des apparitions, p. 178 sq.

²²⁶ Sixten RINGBOM, *De l'icône à la scène narrative*, traduit par Patrick JOLY et Laurent MILESI, Paris, G. Monfort, 1997, 268 ; 48 p. Le titre original en anglais est : *Icon to Narrative : the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting* (1965).

²²⁷ Pour un bilan sur la fortune critique des thèses de Ringbom voir Alessandro NOVA, « Icona, racconto e dramatic close-up nei dipinti devozionali di Giovanni Bellini », in Mauro LUCCO et Giovanni Carlo Federico VILLA (éds.), *Giovanni Bellini*, Cinisello Balsamo (Milan), Silvana ed., 2008, pp. 105-115. Un approfondissement sur le genre de la *pietà* dans Hans BELTING, *Giovanni Bellini, La Pietà*, *op. cit.*

comme la *Vierge à l'enfant* de Morales (**Fig. 7**), l'infante *Anne d'Autriche* de Pantoja de la Cruz (**Fig. 8**) ou la *Vierge copiée* de Ribera (**Fig. 9**, Madrid, Descalzas Reales²²⁸) ; la *Sainte famille avec des anges* du Parmesan²²⁹ (**Fig. 19**, Madrid, Museo del Prado) portait un rideau dont on ignore la couleur chez Pompeo Leoni²³⁰, de même que la *Salomé* de Luini²³¹ (**Fig. 20**, Museo del Prado) ; chez Antonio Pérez, le *Cupidon taillant son arc* (**Fig. 2**, Vienne, Kunsthistorisches Museum) du Parmesan portait un rideau « *vareteado de colores* »²³² ; enfin au-dessus du siège du prieur de l'Escorial, dans le chœur, se trouvait un *Portement de croix* sur ardoise de Sebastiano del Piombo²³³ (**Fig. 21**, Saint Pétersbourg, Ermitage), couvert d'un rideau vert. Tous ces tableaux présentent des figures accolées au premier plan sans nulle distance ni obstacle, si ce n'est le léger écart du *Cupidon*, représenté par un bout de pavement.

Face à des peintures où l'action se déroule au plus près du bord de l'image, le dévoilement d'un rideau accolé au cadre apparaît comme un véritable événement. Il faut se souvenir de la sonorité du dispositif, celle du taffetas et des anneaux sur la tringle, pour saisir comment le cadre à rideau semble motiver un jeu de regards sur lequel il s'appuie. Un drame se construit ainsi où sont protagonistes des figures qui fixent le spectateur depuis les marges de la peinture, là où commence le geste du dévoilement. C'est là le rôle de Cupidon dans le *Cupidon taillant son arc* du Parmesan, celui de Joseph dans la *Sainte famille avec des anges* du même peintre, et de l'ange en pleurs du *Christ mort* d'Antonello de Messine. Ce regard depuis les marges, associé à un geste de dévoilement venant du bord de la peinture, semble indiquer une surprise des personnages qui se voient découverts : le *contrapposto* du Cupidon s'en trouve ainsi

²²⁸ Le miracle de *Nuestra Señora de Begoña* de Francisco de Mendieta et la *Présentation au temple*, un anonyme flamand, qui portent également des pitons sur leurs cadres dans cette institution, ne correspondent pas à la typologie du premier plan dramatique. L'image de Mendieta est commentée dans la partie sur la liturgie du dévoilement ; quant à l'image de la *Présentation*, montrant le Christ et le Temple, elle correspond par son sujet et par ce motif à la monstration par dévoilement. Voir à ce propos le chapitre 7, ci-dessous.

²²⁹ Il existe un dessin préparatoire dans les collections du département d'arts graphiques du Louvre, *La Sainte Famille avec deux anges et un vieil homme* (INV 6417, Recto).

²³⁰ Voir *supra*. L'inventaire répertorie le tableau comme : « *Una tabla de Nuestra Señora con el Niño Jesús en brazos y el niño tiene su brazo derecho sobre los hombros de la Virgen y un ángel que le da una aldada de flores y fruta y un San Joseph detras que tiene las manos sobre un baculo del Parmesano con su marco entallado y dorado y cortina en docientos ducados ^2200 reales* ». Kelley HELMSTUTLER DI DIO, « The chief and perhaps only antiquarian in Spain. Pompeo Leoni and his collection in Madrid », *op. cit.* Appendix II: The 1609 appraisal of Pompeo Leoni's house in Madrid, AHPM, 2662, f. 1344r.

²³¹ « *Un quadro de la Degollacion de Sant Juan Bautista con la Herodiana y un verdugo que mete en un plato la cabeza de señor sant Juan con su marco y moldura entallado y dorado con su cortina de tafetan de la mano de Lubino pintor en setecientos reales* », *Ibid.* Appendix II: The 1609 appraisal of Pompeo Leoni's house in Madrid, AHPM, 2662, f. 1344v.

²³² « *Un quadro de Un cupido en tabla q esta haciendo Un arco y tiene dos niños a los pies con su cortina de tafetan vareteado de colores* », Angela DELAFORCE, « The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II », *op. cit.*, p. 749.

²³³ « *Una pintura en piedra de la figura de Christo nuestro Señor, de medio cuerpo arriba, con la cruz acuestas, de mano de fray Sebastián, con marco pintado de oro y negro, y en la trasera, por guarda, un barrote de tablas con una barilla de hierro y una cortina de tafetán verde para delante de la pintura y dos aldabones a los lados; tiene de alto quatro pies y un quarto y de ancho tres pies y medio* », Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, *op. cit.* Pour l'identification et la localisation de cette peinture, voir Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *El Escorial como museo*, *op. cit.*, p. 364-365.

justifié. Dans les trois tableaux, par ailleurs, ce regard qui fixe le spectateur depuis le côté gauche est souligné par contraste, le reste des personnages à droite ne regardant plus vers nous. À titre d'hypothèse, nous pouvons imaginer que le dévoilement de gauche à droite, orienté comme une lecture, a pu parfois être une ressource des collectionneurs pour souligner l'action des peintures couvertes de rideaux : le détail du crâne au coin inférieur gauche du *Christ mort* d'Antonello de Messine semble le suggérer, ironiquement, par ses yeux vides rivés à droite. La mise en scène par un cadre à rideau permet en effet de mettre l'accent sur ces « figures de bord de scène » si utiles à la dramatisation d'un tableau²³⁴. Le rideau constituerait alors un facteur externe de théâtralisation de l'action déjà contenue dans les peintures. Par son mouvement, son bruit et sa proximité à la toile, le dévoilement semble motiver des mouvements et des regards dans la scène feinte. Animés par cet accessoire, la *Vierge à l'enfant* de Morales et celle copiée de Ribera fixent le spectateur : par le rideau, la peinture ne se rend pas seulement présente, elle semble vivre, au rythme du dévoilement.

De même que le rideau semble susciter des regards vers le spectateur, il souligne inversement le drame des regards absents. Dans la *Salomé*, le rideau que l'on doit imaginer dévoilant le visage de saint Jean Baptiste, au plus près de celui-ci, souligne par contraste l'immobilité de sa tête coupée. Dans le tableau d'Antonello de Messine, ce contraste entre le mouvement du tissu sur la toile et le Christ dans le tableau est appuyé par la figure de l'ange. On peut en effet imaginer qu'il nous fixe, interrompu dans ses pleurs par le dévoilement du tableau ; le rideau qui s'ouvre souligne par opposition l'immobilité du Christ, son visage émacié, ses yeux clos par la mort. Enfin, dans le *Portement de croix* de Sebastiano del Piombo, il faut considérer l'écart entre un rideau vert couleur d'espoir et un Christ qui ne regarde pas le spectateur²³⁵. Pour les prêtres en qui s'occupent du chœur, chargés des images et d'ouvrir et fermer les rideaux, ce tableau apparaît dans un spectacle dévoilé²³⁶. Pour eux, comme pour le prieur face à la *Madonna della tenda*, une tension eschatologique est à l'œuvre qui met à profit, sur un mode déceptif, l'effet théâtralisant du rideau sur la peinture.

Le dénouement prend ici toute son importance, la fermeture du rideau étant aussi essentielle à la scène de la vision que son ouverture, et aussi riche de sens. Comment ne pas se souvenir, face à ces images se prêtant à un dévoilement déceptif, d'un autre

²³⁴ Louis MARIN, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *op. cit.*, p. 350.

²³⁵ D'autant plus que c'est surtout quand le prieur est absent que ce tableau est la cible des regards de la communauté hiéronymite réunie dans le chœur : « *Hecha la inclinación tornan a levantar los cirios y volviendo el rostros hacia el facistor proceden y van delante del preste hasta en par de las escaleras de las sillas bajas, y allí esperan a que llegue el preste a estar en medio de ellos, y todos juntos hacen la inclinación al prelado o imagen que está encima de la silla del prior* » AGP, Patronatos de la Corona, Fondo San Lorenzo legajo 1792, « *Quaderno de las costumbres de este Real Monasterio de S. Lorenzo, que no se sabe si son las que aprobó el Señor Phelipo 2* », f. 94v-95r.

²³⁶ AGP, Patronatos de la Corona, Fondo San Lorenzo legajo 1792, « *Quaderno de las costumbres de este Real Monasterio de S. Lorenzo, que no se sabe si son las que aprobó el Señor Phelipo 2* », f. 102r: « *[el chorista] Terná así mismo cargo de cerrar y abrir las cortinas a sus tiempos* »; f. 102v, « *Terná cargo de las imágenes y tablas de pintura que habrá diversas para poner encima del facistor en su lugar en los días precipuos y de quitar los y poner la ordinaria que suele estar y de que delante de ella se ponga el libro de las vísperas y de la misa para que esté el oficio y la imagen delante el coro* ».

modèle antique du voile : celui que Timanthe transforma en figure du deuil, en le peignant sur le visage d'Agamemnon affligé du sacrifice de sa fille Iphigénie ? Le tissu se refermant sur les visages impassibles du Christ mort ou de saint Jean, devient ainsi, comme dans l'invention de Timanthe, un nouveau « mode d'expression de la douleur »²³⁷. Cette connotation pathétique du voile qui cache l'image renvoie également, dans un autre univers métaphorique, au geste d'un spectateur posant un tissu sur un visage, tel Véronique émue de pitié à la vue du Christ dans sa Passion. Le rideau se charge alors d'une transparence imaginaire, dans l'attente d'une mystérieuse apparition sur la trame du rideau de l'image qu'il cache²³⁸. À défaut de convoquer ce miracle, la fermeture du rideau rejoue alors le désir de voir, qui relancera la vision au prochain dévoilement. Par référence au voile de Véronique autant qu'à celui de Timanthe, par métaphore chromatique ou par articulation à l'histoire peinte, la fermeture du rideau sur l'image propose une superposition de connotations opérantes dans ce geste qui donne un explicit pour la vision.

²³⁷ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XXXV, op. cit.*, p. 68.

²³⁸ Sur la Véronique, Hans BELTING, *La vraie image : croire aux images ?*, traduit par Jean Bernard TORRENT, Paris, Gallimard, 2007, 281; xvi p.

CONCLUSION.

L'INVENTION DES COLLECTIONNEURS : UNE ESTHÉTIQUE DU DÉVOILEMENT

La peinture est un bien de consommation autant qu'un art capable de recréer la présence et de raconter des histoires. Ce simple constat traverse l'analyse du rideau de cadre, accessoire de protection et parergon des peintures elles-mêmes. Retrouver ce dispositif permet de reconstruire, hypothétiquement, les rapports qu'entretenaient avec leurs peintures bon nombre de collectionneurs pendant le Siècle d'or espagnol, selon ces deux points de vue. Les peintures qu'ils protègent ont, de manière différentielle, une valeur plus importante dans leurs collections, ce qui ouvre à l'analyse une approche qualitative des goûts espagnols pour la peinture, à commencer par ceux de Philippe II et des collectionneurs de la cour.

À partir de l'analyse exhaustive des inventaires royaux sous Philippe II, et de quelques autres inventaires contemporains, publiés et inédits, on a pu reconstruire certains des critères de la mise en place du rideau de cadre, dont la généralité ne vaut que pour le corpus étudié. Le rideau est un ajout du collectionneur à ses peintures : s'il protège des peintures fragiles, il pare aussi, entre le XVI^e et le XVII^e siècle, des sujets particuliers, relevant de genres comme la peinture de dévotion, le portrait, les *poesie* mythologiques et les peintures sanglantes. Par leurs caractéristiques matérielles et plastiques, les rideaux fonctionnent comme de véritables dynamiseurs stylistiques, capables de relever les qualités d'une peinture : filtre chromatique, accessoire lumineux – capable de réfléchir ou de couvrir une lumière –, élément de théâtralisation, effet de réel, le rideau permet de manifester dans une scène scopique particulière les caractéristiques stylistiques et le potentiel illusionniste de chacune des peintures qui s'en trouvent parées. Cette scène scopique correspond, par son aspect éphémère, à l'*apariencia* : on a vu que le théâtre s'emparait de ce mode de visibilité de peintures dans un dévoilement au sein d'une pièce de Lope de Vega. Covarrubias n'avait donc pas tort lorsqu'il dressait une analogie entre le mode de visibilité des tableaux et les *apariencias* dramatiques. Par ailleurs, cette scène scopique contraint le regard du spectateur : le geste du dévoilement détermine une vision rapprochée, frontale et statique. Si la détermination d'un point de regard dans la construction légitime de la perspective, ainsi que d'autres ressources picturales, peuvent assigner une place particulière au spectateur²³⁹, ici c'est le spectateur lui-même qui s'impose un mode de visibilité pour ses tableaux les plus précieux.

²³⁹ John SHEARMAN, *Only Connect. Art and the Spectator in Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1992, XVII-281 p; Baltrušaitis JURGIS, *Les perspectives dépravées, 2. Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1996.

L'identification, à partir d'inventaires mais aussi de vestiges matériels, de quelques peintures ayant été couvertes de rideaux, permet de suggérer quelques pistes concernant l'articulation entre le voile et la peinture dévoilée. Le choix des couleurs du rideau montre une attention des collectionneurs aux qualités chromatiques de la peinture couverte. En outre, la mise en scène du tableau au moyen d'un dévoilement infléchit légèrement l'*invention*, au sens rhétorique, des peintures représentées, introduisant au bord de la toile un motif absent du tableau d'origine, le rideau, dont la symbolique liée au dévoilement est ainsi superposée à celle de la toile. Par ce mode de visibilité, la *Madonna della tenda* de Raphaël se trouve transformée en une *sacra conversazione* qui intègre le spectateur ; le *Couronnement d'épines* de Leandro Bassano en une mise en scène d'*Ecce Homo*. Enfin, on observe une abondance de rideaux de cadre face à des peintures qui correspondent à la forme du premier plan dramatique. Si depuis Florence on considérait en 1599 que « *In Spagna piacciono le pitture di devozione con attitudine quiete, senza svolgimenti* »²⁴⁰, les rideaux de cadre montrent bien, par leur mouvement, comment ces peintures pouvaient être animées depuis le bord de la toile, théâtralisées par l'accessoire d'exposition.

Mais les pistes ouvertes soulèvent autant de nouvelles questions. Les sources employées dans cette recherche ne permettent pas de dater la mise en place de ce type de cadre. Le nombre restreint de portraits réels couverts de rideaux rend également incertaine la réflexion sur leur usage, que l'on peut éventuellement conjecturer comme prophylactique. En outre, la vision induite par le rideau a des conséquences stylistiques qui suggèrent la disposition de certaines écoles picturales à ce mode de visibilité, à une échelle européenne. Le rapport éventuel de ce dispositif d'exposition au marché de l'art reste cependant à étudier : tant sur le plan des commandes des grands collectionneurs, que sur celui des achats des petits amateurs de peinture, ainsi que sur celui des intermédiaires, tels que les marchands d'art, les menuisiers ou les peintres eux-mêmes s'occupant des cadres. Renata Ago ayant montré que souvent le cadre vaut plus que la peinture dans des collections populaires à Rome au XVII^e siècle²⁴¹, la spécialisation éventuelle d'autres types de cadres, et leur rôle pour distinguer des images au sein d'une collection, mériterai également de plus amples recherches. Enfin, les modes changeant dans l'espace et le temps, la définition des genres les plus souvent voilés par un cadre à rideau est sujette à d'importantes variations que l'on ne peut guère retracer dans l'état actuel de la recherche. Seule une enquête comparatiste et diachronique permettrait d'évaluer ces différents enjeux à une large échelle.

En Espagne, ou du moins dans les collections royales, l'histoire de ce phénomène en diachronie reste à faire. Un jalon est marqué par la prise en charge en 1656 des peintures de l'Escorial par Vélazquez. Chargé de changer la décoration meuble d'une partie du monastère, il fit faire des cadres dorés pour unifier la présentation des

²⁴⁰ « Memoria delle due pitture per Spagna », *apud* Felipe PEREDA, « Luis de Morales, pintor divino », in Leticia RUIZ GÓMEZ (éd.), *El divino Morales*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, p. 45.

²⁴¹ Renata AGO, *Il gusto delle cose: una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Rome, Donzelli, 2006, p. 138-139.

peintures²⁴². Cela ne signifie pas la fin du phénomène : la *Mater Dolorosa* copiée de Ribera et portant un cadre à rideau dans le monastère des Descalzas Reales date en effet de la seconde moitié du XVII^e siècle. Ce type de cadre semble donc bien vivant, partout en Europe, entre 1558, quand Titien peint son *Portrait du cardinal Filippo Archinto*, et 1640, quand Rembrandt produit sa *Sainte famille avec un rideau*, et au-delà. Ces deux tableaux de maître, qui représentent en trompe-l'œil un rideau de cadre au sein de la peinture, sont deux remarquables exemples d'une mode dont on compte bon nombre d'exemples. Aux connotations religieuses, politiques, ou économiques – la curiosité comme objet de collection²⁴³ – que l'on a voulu trouver aux rideaux feints qui couvrent ces peintures, il faut ajouter la volonté de la part des peintres de produire des œuvres méritant précisément ce mode d'exposition, l'incorporant comme un élément de distinction à la peinture elle-même, ou l'appelant, dans le dialogue espéré du rideau feint et du rideau de cadre. Ces analogies entre des rideaux de cadre et des rideaux peints, que l'on a décelées dans les collections de Philippe II, suggèrent comment l'invention du collectionneur résonne avec celle du peintre. Car la principale originalité du dossier documentaire que l'on a traité est de renvoyer au niveau de la culture matérielle des collectionneurs certaines connotations symboliques que l'on n'étudiait auparavant que sous les pinceaux des artistes²⁴⁴.

Enfin, si le dévoilement est avant tout une mise en scène efficace, il documente une pratique du pouvoir des images chez les collectionneurs de peintures. L'animation des tableaux par cette mise en scène est surtout observable pour des sujets en eux-mêmes dotés d'une puissance imaginaire évidente, telles les personnes divines, les images sanglantes ou les nus érotiques. Les chefs-d'œuvre capables d'éclipser toute une collection par leur beauté sans pareille sont aussi couverts chez les collectionneurs avisés ; comme chez Chantelou, dont Poussin loue l'idée de couvrir ses tableaux : « les faire voir un à un fera que l'on s'en lassera moins, car les voyant tous ensemble remplirait le sens trop à un coup »²⁴⁵. Une copie de l'impressionnante *Tête de Méduse* peinte par Rubens en 1617-1618 (Vienne, Kunsthistorisches Museum) était ainsi couverte d'un rideau chez Nicola Sohler, d'après Constantijn Huygens²⁴⁶... afin de protéger ses spectateurs du regard pétrifiant de la gorgone²⁴⁷ ? Pour mettre à l'épreuve le stoïcisme de ceux-ci dans de véritables jeux sur le pouvoir des images, comme le suggère Roland Krischel²⁴⁸ ? La protection par le rideau du tableau de l'infante Anne d'Autriche, parée de ses talismans contre le mauvais-œil, ou la fermeture du voile sur un *Ecce Homo* par Philippe II mourant – que l'on commente dans la dernière partie de cette

²⁴² Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *El Escorial como museo*, *op. cit.*, p. 39.

²⁴³ Wolfgang KEMP, *Rembrandt*, *op. cit.*, p. 30.

²⁴⁴ Paul HILLS, *Veiled Presence*, *op. cit.* Cf. Renata AGO, *Il gusto delle cose*, *op. cit.*

²⁴⁵ Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, *op. cit.*, p. 142.

²⁴⁶ Roland KRISCHEL, « Cloths in and on paintings: from curtain to shutter and back again », *op. cit.*, p. 6.

²⁴⁷ Sur ce vaste sujet, voir surtout Jean-Pierre VERNANT, *La mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998, 116 ; 8 p ; Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 2012, 339 p ; Louis MARIN, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, 211 ; 12 p.

²⁴⁸ « One might speculate whether with such a painting the owner put his guests to a proof in stoicism », Roland KRISCHEL, « Cloths in and on paintings: from curtain to shutter and back again », *op. cit.*, p. 7.

thèse – suggèrent que le rideau peut également protéger le sujet peint d'une vision désagréable ou dangereuse. Enfin, si le voile sur des tableaux érotiques peut sembler un accessoire pudibond, il peut également documenter un usage et une mise en scène ludiques et jouissives de l'imagerie érotique²⁴⁹. En fin de compte, le rideau de cadre sert autant à protéger le spectateur, le tableau dans sa matérialité, le sujet peint, et les images qui l'entourent, dans la mesure où elles sont peut-être moins efficaces ou de moins bonne facture que le tableau voilé, qui risquerait donc par comparaison de les rendre « impuissantes ». Au sein des collections de peintures, le rideau de cadre place donc les tableaux qui en sont parés dans une position d'exceptionnalité qui n'est pas celle de toutes les images, et qui souligne de manière graduée le pouvoir spécifique – ou l'impuissance – de l'ensemble d'une collection. L'étude des rideaux de cadre rejoint dès lors le questionnement systématique que réclame Michele Bacci sur les « *meccanismi che portano alla selezione di determinati oggetti figurativi e all'attribuzione di uno status di eccezionalità* »²⁵⁰. Le rideau que l'on appose de manière durable à un cadre est donc un élément de distinction sur un bien de consommation comme la peinture, qui permet d'étudier le pouvoir des images dans leur mode de visibilité différenciée.

²⁴⁹ On renvoie également à la dernière partie de cette thèse, ainsi qu'aux belles analyses de *Ibid.*, p. 7-8.

²⁵⁰ Michele BACCI, « Agency ed esperienza religiosa: alcune riflessioni », *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n° 29, 2013, p. 18.

DEUXIÈME PARTIE.
LE DÉVOILEMENT ROYAL

LE DÉVOILEMENT ROYAL

Corrió el Aurora la cortina a Febo,
y salió de su puerta al teatro humano,
Y dándole la tierra aplauso nuevo,
representole un acto soberano.
Lope de Vega, *Jerusalén Conquistada*, 1608²⁵¹.

Quelques générations avant que le soleil ne soit associé au nom de Louis XIV, Phébus et le roi d'Espagne partageaient, sous la plume panégyrique de Lope de Vega, un même cérémonial. Divinité associée à l'Apollon solaire, l'Aurore aux doigts de roses fait office de sommelier : elle tire le rideau et dévoile littéralement le soleil-roi au monde.

Ce motif se retrouve sous d'autres plumes dans une même métaphore panégyrique appliquée à l'astre solaire, dans un parallèle saisissant avec la figure du roi²⁵². Pedro de Oña décrit dans son *Arauco domado* (1596) le lever du soleil comme l'ouverture du rideau nocturne (« *El cielo con la noche escurecido / iba cogiendo el velo y la cortina / para mostrar su lumbre matutina* »²⁵³). Autour de 1635, Calderón écrit dans *Bien vengas mal si vienes solo* :

¡Qué hermosa te has levantado!
Esta vez sola, señora,
no hiciera falta la Aurora,
cuando en su cristal nevado
dormida hubiera quedado,
pues tu luz correr pudiera
la cortina lisonjera
al Sol, siendo sumiller

²⁵¹ Lope de VEGA CARPIO, *Jerusalén conquistada: epopeya trágica. Tomo II*, éd. Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1951, p. 232. *Apud* CORDE sv « *cortina* ».

²⁵² Il faut mesurer l'originalité de la métaphore à la lumière du catalogue des lieux communs des poètes sur le lever du soleil, « *Descriptio ortus diei* », f. 209v-211r dans Jean TIXIER DE RAVISI, *Io. Ravisij Textoris Niuernensis Officina partim historiis partim poeticis referta disciplinis.*, [Paris], prostat vaenalis in taberna libraria Reginaldi Chauldiere honestissimi bibliopolae manentis in vico Iacobaeo, sub insigni hominis syluestris; absolutum est hoc opus typis Antonij Aussurdi fidelissimi chalcographi, & impensa Reginaldi Chalderini honestissimi bibliopolae, 1520. Sur l'association du roi espagnol avec le soleil, voir Victor MINGUEZ, *Los reyes solares: Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2001, 345 p.

²⁵³ *Apud* CORDE, sv « *el velo y la cortina* ».

de uno y otro rosicler,
deidad de una y otra esfera²⁵⁴.

Il reformule peut-être ainsi les vers gongorins « *cuando el que ministrar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida* »²⁵⁵, l'Aurore remplaçant Ganymède, sommelier échanson devenu *de cortina*, le Soleil prenant la place souveraine de Jupiter, et doña Ana renouvelant le *peregrino* des *Soledades*. Pour Baptista Remiro de Navarra, dans ses *Peligros de Madrid* (1646), la nuit est également « *sumiller y cortina del día* »²⁵⁶, voilant le jour plutôt que dévoilant le roi. L'étiquette qui gouverne la visibilité du monarque, sa sortie dans le *théâtre humain* dans les termes de Lope, est directement pointée avec un terme technique renvoyant au cérémonial. Pourtant, si le geste du dévoilement est associé à ce titre de *sumiller*, on ne sait encore de quel sommelier il est question. L'Aurore serait volontiers ce *sumiller de corps* appartenant à la *Cámara*, chargé d'ouvrir, tous les matins, les rideaux du lit royal, que Philippe II tenait scrupuleusement fermés, aimant dormir dans le noir²⁵⁷. Mais la chambre royale est un espace privé, éloigné par une série d'interdits des espaces publics que sont la chapelle royale ou la salle d'audiences, où le roi se montre dans son palais. Dans le premier de ces espaces, lorsque le roi assiste publiquement à la messe, un oratoire est disposé pour l'accueillir du côté de l'Évangile. Cet oratoire a la forme d'un large dais rectangulaire, semblable à un lit d'honneur, assez spacieux pour abriter un siège et un prie-Dieu, voire plusieurs lorsque le roi est accompagné de sa famille. L'oratoire en question est entouré de rideaux sur tous les côtés, si bien qu'on le nomme, par métonymie, *cortina* : il est décrit par les sources comme *la cortina del rey* (**Fig**). Ce dispositif liturgique et cérémonial est gouverné par un religieux fort honorable, dont la charge est importante dans le *cursus honorum* de la chapelle royale²⁵⁸ : c'est le *sumiller de cortina* ou *sumiller de oratorio*. Les sources françaises emploient ces mêmes termes (sommelier de courtine, sommelier de rideau, ou sommelier d'oratoire) : en effet, l'antécédent le plus direct de cette étiquette des Habsbourg d'Espagne est d'origine bourguignonne²⁵⁹. La spécialisation autour du rideau de ce sommelier permet de lui attribuer abusivement tout

²⁵⁴ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Bien vengas mal, si vienes solo. Comedia famosa de don Pedro Calderón*, En Sevilla, en la Imprenta de la Viuda de Francisco de Leefdael, en la Casa del Correo Viejo, [s.a.], p. 3.

²⁵⁵ Luis de GÓNGORA, *Poesía. Góngora 1580/1625*, éd. Antonio CARREIRA, Paris, Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2016, URL : http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica. *Soledad primera*, v. 7-8. L'hyperbate caldéronienne « *correr pudiera* » rappelle éventuellement l'hyperbate gongorine « *ministrar podía* ».

²⁵⁶ Baptista REMIRO DE NAVARRA, *Los peligros de Madrid*, éd. María Soledad ARREDONDO, Madrid, Castalia / Comunidad de Madrid, 1996, p. 65.

²⁵⁷ Je sais gré à Bernardo García García de m'avoir fait part de cette notation biographique.

²⁵⁸ La deuxième acception de *cortina* dans le *Diccionario de Autoridades* le précise : « *En la Etiqueta y Ceremonial de la Capilla Real se entiende por el dosel en que está la silla o sitial del Rey: el cual en lo antiguo era en forma de una colgadura de cama, compuesta de cielo y cuatro cortinas, que las dos siempre estaban tendidas: la que miraba al altar abierta, y la que miraba al lado opuesto de donde se colocaba, se abría o cerraba, conforme lo pedía la ocasión: cuyo ejercicio le hacía uno de los Sumilleres, llamados de cortina por este encargo, que es muy honorífico, y servido de personas eclesiásticas de la primera calidad y distinción. El lugar en que regularmente se pone, es en el lado del Evangelio, cerca del presbiterio; aunque en las funciones de juramentos de Reyes o Principes, se pone al de la Epistola. Latín. Umbella pensilis regii solii.* ».

²⁵⁹ Jehan Lhermite utilise également le terme de *pavillon*, Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 2 publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890-1896*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 318.

geste de dévoilement, et il n'est pas rare que des poètes s'emparent du terme pour en orner leurs métaphores²⁶⁰. L'Aurore pourrait bien être *sumiller de cortina* de Phébus.

Loin des plumes panégyriques de Lope et de Pedro de Oña, dans le feu de la guerre cérémoniale qui oppose la monarchie française à l'espagnole²⁶¹, un lieu commun s'impose, nourri par la légende noire : le roi espagnol est un roi caché²⁶². Sous Philippe V, premier Bourbon d'Espagne, des voix s'élèvent contre l'oratoire à rideaux, la dynastie française des Bourbons imposant alors un cérémonial sensiblement différent à celui de ses prédécesseurs, qui met l'accent sur le panache du jeune roi en spectacle dans sa chapelle²⁶³. L'opposition entre les deux étiquettes les plus importantes du XVII^e siècle est patente bien avant, et le « style Philippe IV », si éloigné de celui de la cour voisine, apparaît véritablement comme un caractère dynastique qui peut être décrit comme un style « Habsbourg d'Espagne »²⁶⁴. Déjà dans ses *Avisos que dio el rey Filipe a la infanta doña Ana su hija, Reina Cristianísima de Francia*, Philippe III condamne les mœurs du royaume de France, et il donne à sa fille un patron de conduite espagnol, celui de la *gravitas* : « *En vuestra Casa procuraréis haya toda modestia, sin género de liviandad ni profanidad, aunque sea uso de la tierra [...] Disimulad cuanto pudiéreis los afectos del corazón, que es muy propio de reyes. Hablad lo menos que pudiéreis y sean muy pensadas y pesadas vuestras palabras, que deben de ser dignas de la prudencia y grandeza que Dios os ha dado* »²⁶⁵. Mais la différence des étiquettes n'est pas simplement une affaire vestimentaire, de mise ou de jeu, comme on parlerait du jeu d'un acteur. Il s'agit d'une véritable différence cérémoniale, créatrice d'écarts entre la visibilité accrue du roi français et la dissimulation soigneusement orchestrée du roi espagnol. Un des effets de cette différence a été vécu par Anne d'Autriche qui, formée à

²⁶⁰ Luis Vélez de Guevara, « *Ella, amor ostentando, / aunque de honestidad indicios dando / a la nieve divina, / de púrpura corriendo otra cortina, / que de tales mujeres / siempre son los recatos sumilleres* », Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *Reinar después de morir*, éd. C. George PEALE, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, coll. « Colección Teatro clásico español. Canon 60, TC/12 », 2014, acte I, v. 195-200. Antonio Enríquez Gómez sacrifie à la rime le terme de *sumiller de corps*, attendu pour l'ouverture de rideaux de lit, lorsqu'il écrit dans son *Siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña* (1644) : « *Un día que arrobado / se quedó, de cansado, / en una cama hipócrita, pues era / de jerga por de fuera, / de Holanda por de dentro, / saliéndole al encuentro mi cándida doctrina, / sumiller de cortina, / le dije, sin ninguna hipocresía, / ésta a mi parecer filosofía* », apud CORDE, sv « cortina ».

²⁶¹ Voir à ce propos le chapitre III de Maria Antonietta VISCEGLIA, *Guerra, diplomacia y etiqueta en la corte de los papas: siglos XVI y XVII*, Madrid, Polifemo, 2010, 227 p. Voir également Jean-Frédéric SCHAUB, *La France espagnole : les racines hispaniques de l'absolutisme français*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, 352 p.

²⁶² Gérard SABATIER, « Le roi caché et le roi soleil : de la monarchie en Espagne et en France au milieu du XVII^e siècle », in Charles MAZOUER (éd.), *L'âge d'or de l'influence espagnole : la France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Interuniversitaires, 1991, pp. 113-124. Voir aussi Gérard SABATIER, *Le prince et les arts : stratégies figuratives de la monarchie française, de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, 459 p. Chapitre 15, « Comment peut-on être espagnol ? », p. 407-412.

²⁶³ Jorge FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, « *Ostensio regis* », *op. cit.*

²⁶⁴ Gérard SABATIER, « Le roi caché et le roi soleil : de la monarchie en Espagne et en France au milieu du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 113-115.

²⁶⁵ Gil GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España*, En Madrid, por Thomas Iunti, 1623, p. 108.

des usages espagnols où l'on cachait la reine au travail²⁶⁶, dut prendre ses dispositions pour ne pas accoucher à la française. Richelieu écrit à ce propos : « Si la reyne n'eust pris la résolution qu'elle a prise pour ses couches, elle eust eu autant de monde que si elle eust accouché dans la halle »²⁶⁷. Dans un autre registre, Antoine Brunel, auteur d'un *Voyage d'Espagne, curieux, historique, et politique, fait en l'année 1655*, s'étonnait de la « Coutume surprenante pratiquée dans le cours [lors de la fête de Saint Isidro, à Madrid] de tirer les rideaux des carrosses et de se cacher quand le roi passe »²⁶⁸ : Brunel ne s'en explique pas, mais c'est peut-être une manière d'éviter de dévisager le roi²⁶⁹.

L'écart de visibilité entre les deux cours, extensible à des domaines aussi différents que l'accouchement d'une reine ou le comportement des nobles dans le *paseo* en présence du roi, est dû au maintien et à la redéfinition par les Habsbourg d'Espagne du cérémonial bourguignon, abandonné à la cour française²⁷⁰. Imposé par Charles Quint à son fils en 1548, connu par plusieurs mémoires des étiquettes de la maison de Bourgogne²⁷¹, et par d'autres documents indirects, ce cérémonial impose à la cour espagnole des rituels spécifiques, différents de cours voisines comme celles de France ou d'Angleterre. De là naît un défaut de visibilité, par comparaison, par exemple lorsque le roi d'Espagne se lève dans l'intimité de ses appartements, ou quand il mange, rarement en public, toujours en silence et avec gravité : pour les Habsbourg d'Espagne, comme le dit José Luis Colomer, *less is more*²⁷². Mais le défaut de visibilité n'est pas total. Hors du palais, le roi est protagoniste d'entrées dans des villes, de processions, notamment pour la fête du Corpus Christi, et il participe occasionnellement à des fêtes

²⁶⁶ D'après Baltasar Porreño (1569-1639), lorsque l'impératrice Isabelle de Portugal accoucha de Philippe II, « *en el conflicto del parto hizo matar las luces, porque si la fuerza del dolor la hicise torcer o mudar el rostro no fuese notada, ni vista* ». Baltasar PORREÑO, *Dichos, y hechos de el señor Rey Don Phelipe Segundo... Monarca de las Españas, y de las Indias*, Aora nuevamente corregida esta impression., En Madrid, en la Imprenta del Convento de la Merced, 1748, p. 2. Voir aussi María Cruz de CARLOS VARONA, *Nacer en palacio: el ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, 295 p.

²⁶⁷ Sur la naissance de Louis XIV, voir Pascale MORMICHE, « De la grossesse à la naissance : le calendrier et le cérémonial (1638-1789) », in Pascale MORMICHE et Stanis PEREZ (éds.), *Naissance et petite enfance à la cour de France (Moyen Âge-XIX^e siècle)*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 64-65. Le bon mot de Richelieu, cité p. 64, est extrait d'une lettre à Chavigny datée du 3 septembre 1638.

²⁶⁸ Antoine de BRUNEL, *Voyage d'Espagne, curieux, historique, et politique: fait en l'année 1655 dédié a son altesse royale Mademoiselle*, A Paris, chez Charles de Sercy, 1665, p. 77.

²⁶⁹ Sur l'impertinence de regarder le roi face à face, Fernando BOUZA, *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada editores, 2003, p. 85.

²⁷⁰ À ce propos, voir Krista DE JONGE, Bernardo José GARCÍA GARCÍA et Alicia ESTEBAN ESTRÍNGANA (éds.), *El legado de Borgoña: fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes / Marcial Pons, 2010, 709 p.

²⁷¹ Pour ce qui suit, voir en plus des références citées Antonio RODRIGUEZ VILA (éd.), *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, Estab. y Tip. de Jaime Ratés, 1913.

²⁷² Sur ce défaut de visibilité, notamment au lever et au coucher du roi, voir John Huxtable ELLIOTT, « La corte de los Habsburgos españoles: ¿una institución singular? », in *España y su mundo: 1500-1700*, Madrid, Alianza, 1990, p. 186 sq. Sur le repas selon le protocole bourguignon, voir Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, « Introducción », in José MARTÍNEZ MILLÁN (éd.), *La corte de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 7-17. José Luis COLOMER, « El negro y la imagen real », in José Luis COLOMER et Amalia DESCALZO (éds.), *Vestir a la española en las cortes europeas, siglos XVI y XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, p. 101-105.

où il danse, il joute (il joue aux *cañas*), et il démontre ainsi ses capacités athlétiques²⁷³. En dehors de ces moments d'exhibition planifiée, il se déplace avec une relative discrétion, dans un coche aux rideaux tirés²⁷⁴. Dans le palais, il ne se manifeste publiquement que dans trois sphères : aux fenêtres, pour assister à des fêtes qui lui sont données ; dans la salle d'audiences et dans la chapelle royale. Chacun de ces trois lieux implique une visibilité particulière. Qu'il soit dans le Real Alcázar ou ailleurs, le roi peut apparaître au balcon, sous un dais, ou bien derrière des fenêtres closes, souvent couvertes de jalousies. Dans la salle d'audiences, il apparaît sous le dais, dans une immobilité et une gravité largement commentée par les ambassadeurs en Espagne²⁷⁵. Dans la chapelle royale, au cœur du palais, après une procession qui compte un nombre croissant de courtisans au fil du passage des portes depuis la chambre royale, le roi est visible dans son rideau d'oratoire, lorsqu'il est dévoilé par son sommelier. La reine et les infants prennent place dans le *cancel*, une loge protégée d'une jalousie, en dehors de certaines cérémonies, notamment de baptême ou de *juras*, où ils sont appelés à occuper également le rideau royal. C'est dans ce cadre, dans la chapelle du Real Alcázar ou dans d'autres églises où il fait installer son rideau d'oratoire, que le roi d'Espagne met en scène, « derrière le rideau, son spectacle princier »²⁷⁶, celui de la *pietas austriaca*.

Dans la compétition entre le roi Très-Chrétien et le roi Catholique, le rideau d'oratoire qui appartient au style « Habsbourg d'Espagne » est au centre des attaques, ou du moins de la stupeur française face à ce roi qui se dérobe aux yeux de ses sujets, et surtout des plus dignes parmi eux, les nobles et grands d'Espagne admis à siéger dans la chapelle au cœur de son palais. L'écart de visibilité entre les deux rois est maximal dans cette sphère religieuse qui est par ailleurs un sujet de rivalité entre les deux cours. Cette différence, appuyée par le lieu commun qui décrit Philippe II comme un « roi casanier » enfermé dans l'Escorial²⁷⁷, favorisa l'image du roi d'Espagne comme « roi caché ». Pourtant, l'écart est grand entre un roi caché et un Phébus souverain dévoilé au théâtre des hommes, tel que le décrit Lope de Vega, éternel courtisan en quête de patronage²⁷⁸. Cet écart est dynamique : le roi espagnol était véritablement plus distant aux yeux de ses sujets que ses homologues français, mais il n'en demeurait pas moins visible, et conscient du pouvoir symbolique que son spectacle lui assurait²⁷⁹. « Le roi invisible est

²⁷³ Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, « Introducción », *op. cit.*, p. 26 sq.

²⁷⁴ Jehan Lhermite signale bien l'écart de l'entrée de Philippe II à Simancas en 1592, « y entrant à coche ouvert de tout costez, afin d'en donner tant plus de satisfaction au peuple ». Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 1 publié d'après le ms. original par Ch. Ruelens, 1890-1896*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 143.

²⁷⁵ José Luis COLOMER, « El negro y la imagen real », *op. cit.*, p. 99-100.

²⁷⁶ Je reprends cette expression à Juliet Glass, que je remercie de m'avoir généreusement fourni son manuscrit. Juliet GLASS, *The royal chapel of the Alcázar*, *op. cit.* Le chapitre 4 porte pour titre « Behind the Curtain : Princely Spectacle in the Royal Chapel of the Alcázar ».

²⁷⁷ Fernando BOUZA, « La majestad de Felipe II: Construcción del mito Real », in José MARTÍNEZ MILLÁN (éd.), *La corte de Felipe II*, Alianza, 1994, p. 49-50.

²⁷⁸ Elizabeth R. WRIGHT, *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg / Londres, Bucknell University Press / Associated University Presses, 2001, 184 p.

²⁷⁹ La déconstruction du lieu commun du roi caché, et la critique de la posture historiographique inverse louant par excès la théâtralité des rois d'Espagne, a été entamée par Maria José del RIO BARREDO, *Madrid, urbs regia: la capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000, 258 p. C'est ce que souligne la préface de Peter Burke, p. 2-3, décrivant le parti-pris de l'auteur d'étudier

un roi qui voit tout »²⁸⁰ : derrière toute jalousie, derrière tous les rideaux de chacun des carrosses vus par Antoine Brunet à Madrid, mêlé à la foule lors des entrées des reines dans les villes de Castille²⁸¹, ou dans le secret de son palais, l'absence royale n'est qu'une présence latente, « *y así en todo tiempo los consejos están en vela, presumiendo cada uno que la presencia de su rey los oye* »²⁸². Mais en deçà de ce paradoxe, dans les subtiles nuances d'une visibilité non pas inexistante, ni phantasmée, mais réglée dans le détail par l'usage du rideau, le roi d'Espagne se met en scène dans sa chapelle, où il ne se cache que pour être mieux dévoilé.

« *paradójicamente, la imagen pública del “rey oculto”* ». Par ailleurs, le soin apporté par Philippe II à la construction de son image a été largement démontré par Fernando BOUZA, *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, 261 p.

²⁸⁰ Gérard SABATIER, « Le roi caché et le roi soleil : de la monarchie en Espagne et en France au milieu du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 122.

²⁸¹ Maria José del RÍO BARREDO, *Madrid, urbs regia*, *op. cit.* Voir particulièrement le chapitre II.

²⁸² Gil GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España*, *op. cit.*, p. 186.

CHAPITRE 4.

LA CORTINA REAL, PROTOCOLE ET REPRÉSENTATION

Les archives concernant la chapelle royale, conservées dans l'Archivo General de Palacio, contiennent de nombreux mémoires, des rapports et des descriptions, des documents normatifs, quelques croquis et de nombreuses *resoluciones dubiorum*, entre autres documents. Elles permettent de reconstruire le dévoilement royal dans la chapelle du palais, mais plus difficilement la sédimentation des pratiques cérémoniales entre 1548 et le règne de Philippe IV. Par ailleurs, des historiens comme Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas ou Juliet Glass ont fait avec ces sources l'histoire de la chapelle selon trois aspects. D'une part les redéfinitions du lieu dans le palais, d'autre part la structuration de cette section du personnel courtois avec l'introduction des charges typiquement bourguignonnes, comme celles du sommelier d'oratoire, à partir de 1548, et enfin l'établissement d'une liturgie et d'un cérémonial en accord avec l'étiquette royale et courtoisane en vogue. Je m'attacherai à décrire, pour ma part, la mise en scène du dévoilement royal, du début à la fin de la messe.

I. DES MANIÈRES DE DÉVOILER UN ROI

Les jours où le roi assiste publiquement à la messe ou aux vêpres sont des jours *de cortina*²⁸³. Le lit d'honneur est un oratoire portatif, à charge du tapissier, qui n'est d'usage que lors des cérémonies *ad publicum*²⁸⁴ : le *sumiller de cortina*, qui doit connaître la date et l'heure à laquelle le roi assiste à la chapelle, veille à ce qu'il soit préparé avant son arrivée. Il est composé de quatre rideaux, dont deux sont tirés à différents moments de la messe : celui du côté de l'autel et celui du côté de la nef. Dans les lignes qui suivent, on parlera du « rideau du roi » pour faire référence à cette « cortina real », qui n'est autre que l'oratoire à quatre rideaux du roi. La couleur de ces rideaux est la même que celle des ornements liturgiques, à moins que le roi ne porte le deuil :

La cortina de su Majestad, a la parte del Evangelio armada; y será de la color conforme con la del altar, excepto sendo viudo, que será de color

²⁸³ D'après les constitutions de la chapelle royale sous Philippe II (1584), la messe a lieu à neuf heures du matin du premier octobre au carême, et le reste de l'année à huit heures ; les vêpres ont lieu respectivement à quinze et seize heures. AGP, Real Capilla, caja 76, exp. 1.

²⁸⁴ En effet, dans l'oratoire privé du roi, il n'y en a guère. Voir AGP, Real Capilla, caja 95, expediente 1, « Órdenes, memoriales e informes sobre las ceremonias que se celebran en la Real Capilla (1610-1642) », document titré « Orden q se debe obseruar con las missas priuadas q se dizen delante de su Alteza en su oratorio ».

negro siempre. Dentro de ella: la silla real, con sitial delante, cubierto con un gran terliz de tafetán de la misma color de la cortina²⁸⁵.

L'oratoire est installé du côté de l'Évangile, à droite de l'autel lorsque l'on s'y trouve face à la nef, soit dans le côté le plus honorable de l'Église²⁸⁶. L'oratoire du roi se trouve ainsi à proximité de l'autel de la chapelle royale, au devant des bancs des grands d'Espagne et face aux sièges des ambassadeurs et des cardinaux, le cas échéant. Les descriptions de la chapelle prennent ainsi deux références : l'autel et le rideau, autour duquel sont disposés les sièges des plus titrés des assistants. La proximité chromatique et spatiale du roi à l'autel crée « un parallèle fort entre le roi et l'Eucharistie »²⁸⁷ : un véritable partage de sacralité, ou une légitimation réciproque. Une illustration tardive, de 1731, copiée d'un dessin de Juan Gómez de Mora daté aux alentours de 1650, montre la disposition des places dans la chapelle royale²⁸⁸ (**Fig. 23**). Des documents antérieurs montrent la *cortina* séparée du mur, parfois orientée comme un carré aux côtés parallèles aux murs de l'église (**Fig. 22, Fig. 24, Fig. 25**), parfois orientée de biais, avec le rideau *de delante* placé dans l'axe de l'autel²⁸⁹.

Après la procession depuis ses appartements, le roi entre dans la chapelle. Il reçoit à l'entrée l'eau bénite du *capellán mayor*, puis :

El rey, cuando pasa por el cancel de la reina, le hace cortesía, la reina y infantas se levantan; lo mismo al salir. Si la reina no está en el cancel, no hace el rey cortesía. El capellán mor luego acude a quitar del sitial el tafetán o goardapolvo con la debida cortesía, lo (sic) cual tafetán toma un mozo del oratorio y lo recoje; el somelher abre la cortina con la debida urbanidad y policia. El Rey, después de hacer al altar la cortesía, entra en la cortina, ciérrala el somelher y él hace oracion. El capellán mayor se retira a su lugar, que es una silla, de terciopelo raso, puesta arriba de la cortina. En quanto el rey hace oracion, todo los que le acompañaron están de rodillas, los demás están en pie. Adviértase que la cortina del rey siempre queda abierta por la parte de arriba correspondiente al altar. [*Ajouté à la marge:*] Parece que estando el santísimo en el altar no será decente cerrar la cortina por la parte de arriba. [*Le texte suit:*] Cuando hay predicación, el somelher la cierra por la dicha parte, después que el predicante pidió la gracia [*Une correction est ajoutée sur la ligne:*] Está abierta por la parte que queda frontera al púlpito en quanto se predica. [*Le texte poursuit:*] Esta cortina ordinariamente es de damasco carmesino. El paño y almohada del sitial

²⁸⁵ AGP, Real Capilla, caja 72, exp. 5, f. 1v, *apud* Juliet GLASS, *The royal chapel of the Alcázar*, *op. cit.*, p. 174.

²⁸⁶ Jean-Baptiste THIERS, *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels, la clôture du chœur et les jubés des églises*, Paris, Chez Antoine Dezallier, rue S. Jacques, à la Couronne d'Or, 1688, f. *1r.

²⁸⁷ Juliet GLASS, *The royal chapel of the Alcázar*, *op. cit.*, p. 176. « It also created a compelling visual connection between the cortina and the altar as well as actual liturgical objects, and by extension, a strong parallel between the king and the Eucharist ».

²⁸⁸ « Etiquetas de Palacio y otros documentos históricos », BNE, MSS/9147, f. 287r. Cf. Jorge FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, « Ostensio regis », *op. cit.* Particulièrement p. 190-192.

²⁸⁹ Pour les illustrations, voir le riche dossier iconographique de Jorge FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, « Ostensio regis », *op. cit.* Juliet Glass apporte également une iconographie abondante dans son étude : Juliet GLASS, *The royal chapel of the Alcázar*, *op. cit.*

son de terciopelo de la misma color con el tafetán que le cubre en las fiestas mayores. Es la cortina, paño y almohada de tela carmesina; en la cuaresma y adviento, la cortina y lo demás son de morado. En verano está el suelo de la cortina esterado [*Au-dessus de la ligne un ajout.*] con estera fina [*Le texte poursuit.*] en invierno con alhombra²⁹⁰.

L'arrivée jusqu'au rideau est ponctuée de gestes réglés du roi ou de ses serviteurs de la chapelle. Après que le roi a salué la reine et les infants dans leur *cancel*, la tribune placée face à l'autel au fond de la nef, il avance jusqu'à son oratoire à rideaux. Le sumiller dévoile la chaise royale qui est dûment placée dans la *cortina*. Le *capellán mayor* la découvre et donne le taffetas qui la couvrait à un garçon d'oratoire : le terme de *mozo de oratorio* indique que ce cérémonial est d'usage avant 1626, lorsque s'impose le terme d'*ayuda de oratorio*²⁹¹. Manuel Rivero, maître de cérémonies de Philippe IV, donne des précisions sur la marche du roi jusque son rideau, accompagné de musique de flûtes et salué par l'assistance :

Como empezaran a entrar en capilla los mayordomos, se abre la tribuna de la reina cuando ha de estar en ella. Levantase el capellán mayor y capellanes y el semanero, que están revestidos, todos descubiertos. Tócanse en el coro las chirimías, que no cesan de tañer hasta el rey entrar en la cortina; y nótase que no se tocan sino en las fiestas mayores²⁹². [...] Cuando el rey entra en capilla, al pasar delante el cancel o tribuna en que está la reina nuestra señora, le hace cortesía, la cual le hacen también los serenísimos señores infantes y todos los demás que van pasando. Y cuando su Majestad va pasando por los grandes y capellanes de honor, todos se humillan profundamente. Llegando el rey ya cerca de la cortina, el sumiller la corre con la debida cortesía y el capellán mayor quita el terliz del sitial. Antes del rey entrar en la cortina hace cortesía al altar²⁹³.

Arrivé près de sa *cortina* et une fois celle-ci préparée à l'accueillir, le roi s'incline devant l'autel, il entre dans l'oratoire, puis le sommelier ferme le rideau latéral qui le couvre aux yeux des assistants assis dans la chapelle, et le *capellán mayor* s'installe à sa place, à gauche du roi, plus avant dans la nef, de sorte qu'il est vu par le roi à travers le rideau qui fait face à l'autel. La décence, et particulièrement le respect pour l'autel, ordonne l'ouverture du rideau frontal de la *cortina*, pour ne pas empêcher le contact visuel entre le roi terrestre et le roi céleste. Dans son plan de l'église de Saint Jérôme lors des obsèques de Philippe II, Jehan Lhermite trace entre la *cortina* de Philippe III et le maître-autel une ligne de pointillés : « la courtine du roy estoit au costé droict [vu depuis l'autel] de la grande chapelle, signalée †, et la ligne faulse des petits pointelets

²⁹⁰ AGP, Real Capilla, caja 95, expediente 1, « Órdenes, memoriales e informes sobre las ceremonias que se celebran en la Real Capilla (1610-1642) ».

²⁹¹ AGP, AG, Casa y Patrimonio, Real Capilla, leg. 1128 : « 1626: Comunicación fechada 27 de Mayo dirigida al contralor diciéndole que en atención a que entre los mozos de oratorio hay sacerdotes, Su Majestad les ha hecho merced de mudarles el nombre de mozos por el de ayudas de oratorio ».

²⁹² AGP, Real Capilla, caja 72, expediente 5, f. 6r, *apud* Juliet GLASS, *The royal chapel of the Alcázar*, *op. cit.*, p. 166.

²⁹³ AGP, Real Capilla, caja 72, expediente 5, f. 7r-v, *apud Ibid.*, p. 167.

denote la veüe ou rayon visuel depuis là jusques au grand autel »²⁹⁴. L'emploi d'une croix potencée pour légènder la *courtine du roy* évoque immédiatement les croix qui signalent, dans le dessin, les autels latéraux et le maître-autel ; dans le plan de Lhermite les pointillés représentent aussi les grilles de fer, retirées pour l'occasion, qui reliaient les piliers de la chapelle : le rayon visuel qui unit le roi à l'autel n'en est que plus solidement affirmé (**Fig. 24**). Pourtant la décence n'est pas le seul critère qui détermine l'ouverture du rideau qui fait face à l'autel dans la chapelle royale :

Y porque ya más su majestad puede caer en discuido de observar las acciones debidas, el capellán mayor, saliendo un poco fuera de su lugar, hará señal a su majestad, con profunda humillación y cortesía, para señarse [sic: signarse], levantarse o arrodillarse, que aunque su majestad en todo está muy pronta, con todo algunas veces se podrá discuidar, y en tal caso le podrá el capellán mayor hacer la señal²⁹⁵.

Le protocole prévoit la surveillance des faits et gestes du monarque par son *capellán mayor* pour éviter toute inadvertance, afin que le spectacle du roi dévoilé soit en tout point parfait. Dans un autre contexte, celui des *jurats* faites à San Jerónimo el Real, une porte était prévue à proximité de la *cortina*, placée dans ce rituel constitutionnel du côté de l'Épître, pour ne pas risquer que le jeune âge du prince (Philippe II fut juré à l'âge d'un an et quatre mois : 16 mois et 20 jours²⁹⁶) ne mette à mal la *gravité* des personnes royales dans la *cortina* :

Como este acto consta de tantas ceremonias y lo más ordinario es jurar los príncipes en edad muy tierna, suele reservarse cerca de la cortina una puerta por donde retirarle a descansar mientras se dice la misa y se hace [hora para] el juramento²⁹⁷.

²⁹⁴ Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 2 publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890-1896, op. cit.*, p. 161. Par ailleurs, dans cette cérémonie d'obsèques, la ligne de pointillés indique le chemin de Philippe III lorsqu'il se dirige vers l'autel pour faire l'offrande, *Ibid.*, p. 165. À la p. 162, Lhermite note : « et là tout près se tenoient debout, tout joignant de la courtine, le grand aulmosnier et premier chapellain du roi, don Álvaro de Carvajal, et Juan de Guzmán, sommelier de sa courtine ».

²⁹⁵ AGP, Real Capilla, Caja 93, expediente 3, « Breve copia de las ceremonias q con la Real persona de su Magd (dios le gde) y serenissimos sennores infantes, se deuen obseruar en su Real capilla, o qualquiera otra iglesia en q assistiere a los officios divinos ».

²⁹⁶ Gil GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, op. cit.*, p. 187. À l'occasion de la cérémonie de *jura* du prince Philippe, fils de Philippe III, le 13 janvier 1608, le chroniqueur Luis Cabrera de Córdoba rapporte l'anecdote suivante : « *El conde de Oropesa se puso cerca de la cortina de Su Majestad con el estoque desnudo levantado en alto, y los reyes de armas y maceros en las gradas, por donde se subía al tablado; y estando el cardenal de Toledo revestido, se comenzó la misa cantada, de Pontifical, con mucha música y solemnidad, como se requeria en semejante acto; y entretanto que se decía bajaron al Príncipe por la puerta de la sacristía, que estaba detrás de la cortina, para dalle de comer, porque había de ser grande el espacio que la deternian en el juramento; y antes de acabarse la misa le volvieron a su silla, y como se acabó, el Cardenal fue a confirmar a su Alteza y a la Serenísima Infanta; el cual viendo las vendas en la fuente para administrar este sacramento, comenzó a llorar, temiendo que le querían sangrar, hasta que le aseguraron de lo que era, con que se sosegó. Confirmados entrambos pusieron a su Alteza en su silla pequeña un poco delante de sus padres, y todos los señores, títulos y caballeros y procuradores que habían estado en pie en la misa se sentaron y cubrieron* », apud CORDE, sv « *cortina* ».

²⁹⁷ Sebastián GUTIÉRREZ DE PÁRRAGA, « Etiquetas de Palacio, firmadas por Sebastián Gutiérrez de Párraga, Madrid, 1651 », BNE, MSS/9334, f. 162v. Cf. José MARTÍNEZ MILLÁN et Santiago FERNÁNDEZ

Visible à tout moment par son *capellán mayor* et par les prélats ou les prêtres qui officient la messe dans la chapelle royale, le roi est par ailleurs caché aux yeux de tous sauf lorsqu'il doit interagir avec les ministres de la messe. La cérémonie commence après un temps de prière, pendant lequel le roi est agenouillé dans son oratoire, le rideau latéral fermé. Lorsqu'il a fini sa prière, il fait sonner une petite cloche et le chœur commence à chanter – s'il est jour de grand-messe – tandis que le *capellán semanero*, avec ses assistants, entame la lecture des Psaumes et le *confiteor*²⁹⁸. Celui-ci est structuré autour des deux pôles de l'autel et de la *cortina* :

En este tiempo, el receptor de la capilla llama el perlado más antiguo para que venga a decirle la confesión a su Majestad, y ansí mismo dos capellanes de honor, con sus sobrepellices, que, hincados de rodillas a sus lados, estando el perlado en pie, le responden. Su Majestad está de rodillas y muchas vezes responde al perlado. Esta confesión se le dice a su Majestad mientras el preste en el altar la dice, y si acaba antes que el perlado la diga a su Majestad, inciensa el altar sin aguardar nada. En acabando el perlado la confesión, hecha su humillación, se vuelbe a su asiento y los capellanes al suyo [...] El sumiller de cortina la cierre. Comienza la misa el preste y dice el introito²⁹⁹.

Outre son entrée et sa sortie du rideau, le roi est donc visible lorsque le prêtre de plus haut rang s'en approche pour lui réciter le *confiteor*. Il en va de même lorsque le roi est encensé, lorsqu'on lui apporte la Paix ou les Évangiles qu'il embrasse, ou la communion³⁰⁰. L'ensemble de ces événements « *constituían todos ellos actos "públicos" en los que el rey quedaba plenamente visible a la asistencia* »³⁰¹. Outre la connexion spatiale et chromatique entre la *cortina* et l'autel, la double polarité de l'église manifeste le partage de sacralité entre l'autel et la *cortina*, où des officiants reproduisent à l'intention du roi les paroles du prêtre devant l'autel. Lorsque se retrouvent le sommelier et les trois officiants autour de la *cortina*, le premier ne porte pas de *sobrepelliciz*, contrairement aux seconds. Les constitutions de la chapelle sous Philippe IV (1623) soulignent bien ce point : « *16. Item que haya dos sumilleres de oratorio que nos consultará el capellán mayor que nos sirva por semanas, cuyo oficio es asistir para abrir y cerrar la cortina del oratorio cuando saliéremos en público a la capilla, y han de servir sin sobrepelliciz* »³⁰². Les rôles de chacun restent ainsi manifestes, et les gestes des officiants autour de la *cortina* suivent un protocole dûment réglé :

Los ministros que llevaren a la cortina el aspersorio, incensario o portapaz³⁰³, cuando ministraren estas cosas a los prelados que sirven al

CONTI (éds.), *La monarquía de Felipe II: la casa del rey*, Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2005, p. 925.

²⁹⁸ Juliet GLASS, *The royal chapel of the Alcázar*, op. cit., p. 178-180.

²⁹⁹ Instituto Valencia Don Juan, Envío 7, II, f. 88r-v, apud *Ibid.*, p. 180-181.

³⁰⁰ Sur le déroulement de la messe, voir Philippe MARTIN, *Histoire de la messe. Le théâtre divin, XVI^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 37-39.

³⁰¹ Jorge FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, « Ostensio regis », op. cit., p. 193.

³⁰² AGP, Real Capilla, caja 72, exp. 1. Les autres *capellanes* portent ce vêtement.

³⁰³ « *La lámina de plata, oro u otro metal, con que en las iglesias se da la paz a los fieles* » (Aut.). De même, ce dictionnaire définit la Paix comme ceci : « *En la misa se llama la ceremonia en que el celebrante besa la patena, y luego abraza al diácono, y este al subdiácono: y en las catedrales se da a*

rey, no deben besar la mano del prelado, ni lo que le dan, respeto de la real presencia, aunque con un poco de inclinación sí. [...] Los ministros de prelados abajo, que pasaren delante de su Majestad cuando está en la cortina, deben hacer genuflexión, aunque estén en paramentos sacros, esto tanto en vísperas como en misa³⁰⁴.

La présence royale, même cachée, impose aux religieux, de grade équivalent ou inférieur aux évêques, de s'agenouiller devant le rideau du roi. Les gestes accoutumés de révérence à la hiérarchie ecclésiastique sont réduits à la part congrue par respect pour l'autorité supérieure du monarque. La dignité royale est par ailleurs soulignée par l'encensement de la *cortina*, seulement secondaire à celui de l'Eucharistie : « *Después de la incensación de la oblata y altar, se ha de incensar al rey y serenísimos infantes, como se hace en vísperas, por cuant esta incensación tiene mucho misterio* »³⁰⁵. Après le *confiteor*, le roi est encensé, et c'est le thuriféraire à droite de l'autel qui apporte l'encens au roi :

El asistente a dextris tomará el thuribulo y lo llevará a la cortina para lo dar al prelado que ha de incensar al rey. El someller antes de abrir la cortina, haze al altar cortesía, luego al rey y besa la mano con que ha de correr la cortina; lo mismo haze para cerrarla³⁰⁶.

Une fois encensé, le roi est de nouveau caché aux regards par les rideaux, qui devaient sans doute retenir dans l'oratoire un peu de la fumée sous le ciel de la *cortina*. L'ouverture du rideau signifiait donc la mise en mouvement de nuages d'encens, la libération de leur odeur, voire le spectacle d'une apparition royale non seulement découverte par le rideau, mais également pas les nuées sacrées de l'encens. Les gestes du sommelier d'oratoire soulignent encore la sacralité de cet oratoire royal. Un manuscrit destiné à être exposé dans la sacristie, contenant des ordres et des sanctions, sous forme d'amendes, pour les prêtres qui ne les respecteraient pas, détaille comment doit procéder le sommelier pour dévoiler le roi. Le sixième point relatif aux *capellanes de honor* précise :

Que el semeller debe besar siempre la mano antes y después de la poner en la cortina, la cual antes de correr o abrir haga al altar primero cortesía. Y para la pax, hará genuflexión respecto del santísimo. Y habiendo predicación, no debe ponerse de espaldas al altar antes de cerrarla por arriba³⁰⁷, mas quedando un poco arriba de ella, la cerrará después de la salutación³⁰⁸.

besar al coro una imagen o reliquia, y a los que hacen cabeza del pueblo. Llámase también Paz la misma reliquia o imagen » (Aut.).

³⁰⁴ AGP, Real Capilla, Caja 93, expediente 3, « Breve copia de las ceremonias q con la Real persona de su Magd (dios le gde) y serenísimos sennores infantes, se deuen obseruar en su Real capilla, o qualquiera otra iglesia en q assistiere a los officios divinos ».

³⁰⁵ AGP, Real Capilla, Caja 93, exp. 3, « de la ceremonia de la misa ».

³⁰⁶ AGP, Real Capilla, caja 95, expediente 1.

³⁰⁷ C'est-à-dire plus près du chevet de l'Église, selon un axe vertical hiérarchique qui ne va pas du sol vers la toiture mais du narthex de la chapelle jusqu'au chevet.

³⁰⁸ AGP, Real Capilla, caja 95, expediente 1, « Esta tabla con las cosas nella contenidas (las quales todas se enderecan y encaminan al buen seruicio de la Real capilla de su Magd) se colgará en la sacristia para

La manipulation des rideaux suit donc un protocole strict. Le sommelier doit s'incliner vers l'autel, puis embrasser sa main droite – les sources ne le disent pas, mais cela ne fait pas de doute –, avant d'ouvrir ou de fermer le rideau, suite à quoi il répète la *deosculatio*. Il s'agit du baiser liturgique, donné par le fidèle sur sa propre main, qui souligne le caractère sacré de ce qu'il touche : la *deosculatio* est réglée par le cérémonial romain, mais la sacralité de la *cortina* dépend en l'occurrence autant du contexte liturgique que du corps royal qu'elle couvre³⁰⁹. Le sommelier doit manifester constamment par son respect et ses gestes de révérence la double polarité de la chapelle : sans tourner le dos à l'autel, il est l'instrument du spectacle du roi, et doit toujours se placer derrière lui par rapport à l'axe de son regard, que ce soit du côté de l'autel ou du côté de la chaire au moment du prêche.

Ce protocole est de mise dans toutes les églises où le roi assiste publiquement à la messe dans son oratoire, la *cortina*, qui pouvait ainsi être déplacé d'église en église. À titre exceptionnel, lorsqu'un cardinal assistait à la messe, le roi lui faisait l'honneur de se rendre visible à lui, soit en gardant légèrement ouvert le rideau latéral, du côté de la nef, soit en ouvrant complètement la *cortina*, transformée alors en dais. C'est ce qui advint en 1608, lors du serment prêté au prince Philippe, futur Philippe IV :

Y aunque es solito poner la cortina real cerrada para oír misa, tuvo por bien su Majestad, por hacer más honra al dicho señor Cardenal Legado, que se retirase la cortina de afuera y quedase en forma de dosel, debajo del cual se sentaron su Majestad y sus hermanos, ocupando el lado derecho el señor infante don Carlos como mayor de edad, y el lado izquierdo el señor cardenal infante don Fernando, estando sus sillas con algún reconocimiento a la de su Majestad, y así este día no se hizo el ministerio de sumiller de la cortina³¹⁰.

Quand le roi veut faire une faveur à un invité de marque, il se rend ainsi visible, sans pour autant l'admettre à siéger à l'intérieur de la *cortina*³¹¹. Comme le suggère

uenir a la noticia de todas personas q toca, y se cumplirá muy exactamente sob pena de las multas infra nombradas ».

³⁰⁹ Sur la *deosculatio* voir *Caeremoniale episcoporum jussu Clementis VIII. pont. max. novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, praecipue autem metropolitanis, cathedralibus, et collegiatis, perutile ac necessarium*, Romae, Ex Typographia linguarum externarum, 1600. En particulier : livre 1, chap. XVIII, p. 92 sq. Les accessoires du roi étaient également embrassés lors des repas publics, jusque les assiettes dans lesquelles mangeait Charles Quint : Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARINO, « Introducción », *op. cit.*, p. 12. La sacralité du roi d'Espagne a longtemps fait débat : voir Teofilo Fabian RUIZ, « Une royauté sans sacre : la monarchie castillane du bas Moyen Âge », *Annales*, vol. 39, n° 3, 1984, pp. 429-453. Cf. Carmelo LISÓN TOLOSANA, *La imagen del rey: monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Espasa Calpe, coll. « Colección austral Pensamiento », n° 249, 1991, 219 p. Voir également Maria José del RÍO BARREDO, *Madrid, urbs regia, op. cit.*, p. 19 sq.

³¹⁰ Juan Bautista Valenzuela, *Fiestas de corpus y toros...*, 1626, *apud* CORDE, sv « sumiller de la cortina ».

³¹¹ Dans ses *Relaciones de las cosas sucedidas, principalmente en la Corte de España, desde el año de 1599 hasta el de 1614*, Luis Cabrera de Córdoba écrit en effet, le 22 septembre 1612 : « El día de San Luis á los 25 del pasado [mes de agosto] a la tarde, que Su Majestad salió con el duque de Umena a su lado hasta el monasterio de los Capuchinos, a la vuelta se despidió en Palacio, y se atribuyó el favor de esta salida, que había sido en lugar de haber pretendido el de Umena que Su Majestad le honrase aquel día de San Luis, admitiéndolo debajo de la cortina en la Capilla, y se le dió a entender lo que antes se le

Antonio Álvarez-Ossorio, la « *contraposición entre lo cubierto y lo descubierto* »³¹² qui permet la distinction visible des *grandes* autorisés à garder le chapeau devant le roi, est également un signe de déférence signifié par les tentures, les dais et les rideaux lors des cérémonies liturgiques. Ici, c'est bien pour faire honneur au légat papal, que le roi renonce à l'usage de la *cortina* : il y a donc une étiquette du dévoilement, qui permet de mettre en scène la majesté royale face aux ambassadeurs des royaumes catholiques et de la papauté³¹³.

La citation relative au serment de 1608 introduit également d'autres personnes royales dans l'oratoire normalement réservé au roi. Les infants, dont la place est déterminée par l'aînesse, s'assoient derrière lui. Leurs gestes sont réglés par le protocole :

Adviértase que los serenísimos infantes, cuando entran o salen de la cortina, deben hacer uno al otro un poco de cortesía. A saber: el que hobiere de entrar primero al que hobiere de entrar después de él; al salir el que primero saliere al que después de él hobiere de salir³¹⁴.

Lorsque la reine participe également des messes hors du *cancel*, elle accompagne le roi dans la *cortina*. À cette occasion :

Los señores reyes acostumbran dar la mano derecha a las reynas dentro de la cortina y, fuera de ella, la sinistra; pero lo cierto es que siempre el rey pone la reina a su sinistra³¹⁵.

La reine marche dans l'église à gauche du roi, et celui-ci est ensuite censé lui céder la place à sa droite dans l'oratoire, à moins qu'il ne garde pour lui cette place privilégiée par l'étiquette. Cette entorse à la coutume, si ce n'est à la galanterie, prouve l'importance que le roi accorde à sa visibilité dévoilée dans la chapelle. En effet, la *cortina* étant située du côté de l'Évangile, à gauche de la chapelle quand on fait face à l'autel, la place privilégiée, à droite, est adéquatement située du côté de la nef, disponible pour les regards lors de l'ouverture des rideaux. C'est le spectacle royal qui se joue dans l'oratoire, et que le protocole soigne dans ses moindres détails.

Le protocole du dévoilement règle donc les gestes du roi, des infants, de la reine, du sommelier d'oratoire, des autres ministres de la messe, afin de composer un spectacle

había dicho, que escogiese del banco de grandes o embajadores, el que quisiese, porque lo otro solo se prometía al sobrino de Su Majestad; y así no entró en la Capilla nunca », apud CORDE, sv « *cortina* ».

³¹² Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, « Ceremonial de la majestad y protesta aristocrática: La Capilla Real en la corte de Carlos II », in *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 351.

³¹³ Sur les enjeux politiques de l'assistance à la chapelle, voir avant tout Juliet GLASS, *The royal chapel of the Alcázar*, op. cit. Cf. le chapitre IV de Maria José del RÍO BARREDO, *Madrid, urbs regia*, op. cit. Antonio Álvarez-Ossorio a également insisté sur la « *protesta aristocrática* » dans la chapelle, particulièrement sous Charles II. Voir Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, « Ceremonial de la majestad y protesta aristocrática », op. cit.

³¹⁴ AGP, Real Capilla, Caja 93, expediente 3, « Breve copia de las ceremonias q con la Real persona de su Magd (dios le gde) y serenísimos señores infantes, se deuen observar en su Real capilla, o qualquiera otra iglesia en q assistiere a los officios divinos ».

³¹⁵ AGP, Real Capilla, Caja 93, expediente 3, « Informes y memoriales sobre ceremonial de la Real Capilla (1er cuarto s. XVII) ».

du monarque montré par intervalles à la cour et aux représentants des cours voisines. Ce spectacle souligne la sacralité du roi Catholique, par sa prééminence sur les représentants de l'Église, par la manière dont sont manipulées les tentures du rideau, et par la hiérarchie que les gestes des officiants et du sommelier manifestent entre l'autel, lieu du roi céleste, et la *cortina*, lieu du roi terrestre, ce dernier étant directement – et uniquement – secondaire au premier. L'ouverture des rideaux est en outre une mise en scène de la messe pour le roi : depuis la place royale dans l'oratoire, l'autel est visible constamment, par l'ouverture du rideau *de delante* ou *de arriba*, sauf lorsqu'un sermon est prononcé, le rideau latéral étant alors tiré pour permettre au roi de suivre le prêche. Par ailleurs, dans la mesure où cette mise en scène *pour le roi* se fait à vue du public courtisan, le spectacle du roi s'impose dans la chapelle comme une mise en scène *du roi* en prière. Les mouvements des officiants, leurs révérences, celles du sommelier, sa *deosculatio*, tout annonce le dévoilement, pour exciter le désir de voir le roi, apparaissant dans la perfection de ses gestes mesurés, que contrôle le *capellán mayor*, et que l'on dévoile dans des nuages d'encens. C'est une véritable épiphanie royale qui est montrée, qui est attendue ou désirée, comme un privilège que goûte avant tout le *sumiller*, ainsi que le suggère Lope de Vega :

Los divinos misterios soberanos,
que acechabas con vista peregrina,
que ciega más que el sol, linceos humanos,
ya como sumiller de su cortina
habrás mirado, y la real grandeza
de su esencia santísima y divina³¹⁶.

Au regard des dispositions cérémoniales, la confusion entre les mystères du roi céleste et le protocole du roi terrestre ne semble pas seulement voulue par le poète : elle est justifiée par la double polarité de la chapelle autour de l'autel et de l'oratoire du roi. Comme le dit Juliet Glass, « la *cortina* fonctionnait d'une certaine manière comme un second autel »³¹⁷. Ce n'est donc pas seulement dans ses images, mais aussi dans sa propre image performée lorsqu'il est *actor de sí mismo*, que le roi Catholique montrait qu'il était à la droite du Père³¹⁸.

³¹⁶ Lope de VEGA CARPIO, *Obras poéticas I. Rimas. Rimas sacras. La Filomena. La Circe. Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, José Manuel BLECUA TEJEIRO, Barcelone, Planeta, 1969, p. 518.

³¹⁷ Juliet GLASS, *The royal chapel of the Alcázar*, op. cit., p. 181. « In a sens, the cortina functioned like a second altar ».

³¹⁸ Fernando BOUZA, *Imagen y propaganda*, op. cit., p. 139.

II. DU RIDEAU AU DAIS ET RETOUR : LE DÉVOILEMENT ET SES REPRÉSENTATIONS

Les sources que nous venons de citer ont toutes été produites entre 1600 et 1640, ou plus probablement avant 1639 lorsque la chapelle royale reçoit le droit de réserve de l'eucharistie à titre permanent³¹⁹, et en tout cas avant la réforme de l'étiquette du palais en 1647³²⁰. Il est risqué de remonter le temps et d'imaginer Philippe II dévoilé exactement selon le même cérémonial, même si les dispositions établies sous Philippe III et Philippe IV tirent leur légitimité d'une continuité avec l'étiquette de la maison d'Autriche depuis Charles Quint. Les archives que j'ai pu consulter ne permettent pas de reconstruire le détail des protocoles en diachronie. Plutôt que de documenter les variations éventuelles de règne à règne, les sources construisent plutôt, dans des textes difficiles à dater, une sorte de canon, autorisé par tradition, et justiciable des mêmes commentaires que méritent le reste des archives de la couronne : « il paraît plus assuré d'interpréter la monumentalité de ces réservoirs de mémoire, outre leur fonction jurisprudentielle et pratique, comme une contribution à la construction de la majesté »³²¹, et dans ce cas la majesté d'un style dynastique. Cela étant dit, le mémorial qui rapporte, sous la plume de Jean de Sigonney, le cérémonial de la maison de Bourgogne, inclut bien les sommeliers d'oratoire : « *habían de estar junto al oratorio de su Majestad para abrir y cerrar las cortinas cuando se traía el Evangelio o la paz a su Majestad* ». Ce manuscrit de Jean de Sigonney, produit pour Philippe II, rapporte l'étiquette bourguignonne suivie par la maison de Charles Quint en 1545 (« *Relación de la forma de servir que se tenía en la casa del Emperador don Carlos nuestro señor que haya gloria el año de 1545 y se había tenido algunos años antes* »), et il se fonde sur la tradition et sur un écrit antérieur d'Olivier de la Marche sur l'étiquette bourguignonne sous Charles le Téméraire, l'*Estat de la maison de Charles, dernier duc de Bourgogne*, daté au 31 décembre 1475, qui cite lui aussi les sommeliers parmi le personnel de la chapelle³²². Plus largement, des antécédents de l'emploi d'oratoires à rideaux ont été retrouvés à la cour portugaise, chez les Valois, ou chez les Rois Catholiques, et dans le temps long dans les pratiques impériales dérivées de la *prokypsis* byzantine³²³. Les illustrations de ces oratoires sont monnaie courante dans les miniatures de nombreux *Livres d'Heures* : Louis de Bruges (1427?-1492) est ainsi montré dans son rideau,

³¹⁹ Cela modifia le statut et la liturgie du lieu, sans que pour autant la *cortina* ne disparaisse : Juliet GLASS, *The royal chapel of the Alcázar*, *op. cit.* Voir à ce propos le chapitre II.

³²⁰ Malgré cette réforme, l'usage du rideau fut maintenu.

³²¹ Jean-Frédéric SCHAUB, « Une histoire culturelle comme histoire politique (note critique) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56e année, n° 4, 1 Octobre 2001, p. 989.

³²² À la BNE est conservé un manuscrit du XVI^e siècle (Mss/907) qui compile l'écrit d'Olivier de la Marche et celui de Jean de Sigonney. Voir Olivier de LA MARCHE et Jean SIGONNEY, « Estado de la Casa del Duque Carlos de Borgoña y juntamente las ordenes y estatutos que tiene establecidos para la guerra; Relación de la forma de servir que se tenía en la Casa del Emperador Don Carlos, Nuestro Señor, en el año de 1545 », BNE, MSS/907, f. 1r, 49r, 50r. Cf. Olivier de LA MARCHE, « Estat de la maison de Charles, dernier duc de Bourgogne », s.a. Voir particulièrement le f. 3r. Les deux mémoires cités ont plusieurs copies à la BNE : Mss/1094 et Mss/11268/34 rapportent respectivement les textes de la Marche et de Sigonney dans des copies datées aux alentours de 1650. Le rapport de Sigonney se trouve encore dans le Mss/1080, dans une copie du XVII^e siècle.

³²³ Hans BELTING, *Image et culte*, *op. cit.*, p. 137 sq.

contigu aux courtines latérales de l'autel, dans un manuscrit enluminé du XV^e siècle (BNF, Français 190), à l'incipit d'un recueil de pièces dévotes inspirées de saint Bonaventure (**Fig. 26**). Par ailleurs, des sources espagnoles mentionnent la présence de la *cortina* dans la Rome papale, ainsi fray José de Sigüenza, commentant la bénédiction de la rose que le Pape envoyait à une reine catholique, qui précise que le Souverain Pontife « *comienza la bendición detrás de la cortina, con las oraciones que señala el ceremonial romano* »³²⁴. Juliet Glass a souligné ce parallélisme³²⁵. Si l'on ne peut extrapoler dans le détail le protocole du dévoilement sous Philippe III et Philippe IV aux royaumes de Philippe II et de Charles Quint, la réalité d'un dévoilement des Habsbourg d'Espagne en contexte liturgique depuis le début du règne de l'Empereur ne fait pas de doute. La dignité des antécédents et des parallèles établis autour de la *cortina* royale indique en tout état de cause l'importance du dévoilement dans le spectacle de la majesté. Par là, la *cortina* devient l'un des principaux dispositifs qui régulent et rendent signifiante la visibilité du monarque.

La *cortina* est en effet quelque chose comme l'origine du roi au monde, ou, dans les termes de Lope de Vega, le cadre de sa sortie dans le théâtre humain (« *Corrió el Aurora la cortina à Febo, / y salió de su puerta al teatro humano* »). Cette *cortina* originelle est particulièrement celle qui est installée à San Jerónimo el Real lorsque le prince assiste à la messe. C'est là qu'a lieu le serment qui transforme le prince, héritier de la couronne en droit, en *príncipe jurado* et héritier de fait – d'autres serments peuvent redoubler cette cérémonie dans les vice-royautés, comme on le verra par la suite à Valence. La cérémonie comporte une longue messe où la *cortina* joue un rôle de premier plan. De même, lors des honneurs funèbres au roi décédé, son héritier se trouve à l'intérieur de la *cortina real* lors d'une messe célébrée également dans ce monastère. Suite à cette cérémonie a lieu l'entrée dans Madrid, depuis le couvent vers le palais royal³²⁶. Dans son récit du serment de Baltasar Carlos, *Juramento del Príncipe nuestro Señor D. Baltasar Carlos, primero de este nombre, año 1632*, Antonio Hurtado de Mendoza indique bien ce statut originel de San Jerónimo :

Eligiose para la jura el convento de San Jerónimo el Real, fábrica hermosa y autorizada de don Enrique el cuarto, en que los reyes tienen señalado uno³²⁷ de moderada comodidad para los retiros de pocas noches, en cuya iglesia fue jurado su Majestad y se juraron otros príncipes, y de donde, en los principios de su reinado, hacen la primera entrada pública³²⁸.

³²⁴ José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, op. cit., p. 74.

³²⁵ Juliet GLASS, *The royal chapel of the Alcázar*, op. cit., p. 167-174.

³²⁶ Sur les obsèques de Philippe II et l'entrée dans Madrid de Philippe III, voir Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 2 publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890-1896*, op. cit., p. 158-171.

³²⁷ En vertu d'un surprenant zeugma, l'antécédent de ce pronom est « *cuarto* », l'adjectif ordinal étant homonyme du substantif qui signifie 'chambre'.

³²⁸ Antonio HURTADO DE MENDOZA, *Convocacion de las Cortes de Castilla, y Juramento del Principe... Don Baltasar Carlos... Año de 1632*, En Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1632. L'édition consultée, de 1665, disponible dans la BDH, se trouve au f. 361 sq de Juan de MORIANA et Francisco RUIZ DE VERGARA ÁLAVA, *Discursos generales y particulares del gobierno general y político del Consejo Real y*

Or, dans le couvent qui est le point de départ de « *la primera entrada pública* » du roi dans la capitale, l'espace assigné aux personnes royales n'est autre que la *cortina*, qui est capable de se transformer en un véritable dais. C'est précisément dans la *jura* que l'on voit pour la première fois le prince dans ce qui sera son *cadre d'apparition* en tant que roi : le dais de ses audiences et de ses portraits³²⁹. Mais le dais de la *jura* n'est rien d'autre que la *cortina*, celle qui a servi pour la messe et la confirmation du prince :

Y, en acabando [la confirmación], le volvieron sus altezas a la cortina de sus majestades. Córrese la cortina. En entrando el príncipe y los infantes en la cortina, la acabó de correr por todos lados el sumiller, dejándola en forma de dosel, quedando sus majestades y altezas en público³³⁰.

Le dais se manifeste donc comme une *cortina* ayant été ouverte, et le roi qui y est exposé se présente comme ayant été dévoilé. Les rideaux des baldaquins rappellent par la suite ce dévoilement passé, qui est le signe même de l'exceptionnel du face à face avec le roi. Dès lors, dans les représentations officielles, existe-t-il des images qui aient gardé la trace de cette représentation du roi, tel qu'on le dévoilait dans la *cortina* lorsqu'il était en prière ? Il semble qu'en contexte liturgique il y ait des indices de telles représentations.

Deux tableaux de l'atelier de Vélazquez (**Fig. 34 et Fig. 35**), datés aux environs de 1655, représentent Marianne d'Autriche et Philippe IV en prière, agenouillés contre un coussin et entourés d'un somptueux rideau dont les drapés couvrent le fond et trois côtés du tableau autour des figures (Madrid, Museo del Prado). Le coussin et le tapis qui couvre le prie-Dieu, du même tissu et du même motif que le rideau, correspondent bien à la disposition effective de la *cortina*. Plus encore, ils reprennent une tradition iconographique qui remonte à Charles Quint, où l'on retrouve l'image du monarque en prière dans son oratoire à rideaux. En effet, dans les livres d'heures de l'empereur conservés dans la Pierpont Morgan Library de New York³³¹, le portrait du propriétaire en donateur respecte une même formule (**Fig. 27 et Fig. 28**). Dans chaque exemplaire, une miniature représente Charles Quint en prière dans son oratoire à rideaux, accompagné de l'ange gardien. L'empereur apparaît en armure, portant la cape de ses armoiries, sans les gantelets, les mains jointes et le regard, guidé par l'ange, perdu dans

Supremo de Justicia de estos reinos de Castilla y León y ceremonias de él, BNE, MSS/7467. Pour la citation, f. 372r-v dans la foliation du recueil, f. 10r-v dans celle de l'imprimé de Hurtado de Mendoza.

³²⁹ Diane BODART, « Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVII^e siècle », *op. cit.*; Diane BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, *op. cit.*

³³⁰ Hurtado de Mendoza, *Juramento del príncipe...*, dans Juan de MORIANA et Francisco RUIZ DE VERGARA ÁLAVA, *Discursos generales y particulares del gobierno general y político del Consejo Real y Supremo de Justicia de estos reinos de Castilla y León y ceremonias de él*, *op. cit.*, f. 386r, 24r de l'imprimé.

³³¹ On n'a pu consulter le livre d'heures de l'Empereur conservé à Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 1859 (<http://data.onb.ac.at/rec/AC13946378>). Quant à celui de la BNE, il n'y a guère de portraits de l'empereur, et il n'est pas certain qu'il ait effectivement appartenu à Charles Quint : Javier DOCAMPO et Samuel GRAS, *Libro de horas de Carlos V*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2018, p. 33. Sur les livres d'heures de Charles Quint, voir *Carlos V, las armas y las letras*, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 528-529, n. 178.

au-delà du cadre de l'image, vers un autel sans doute³³². Dans l'un des deux exemplaires, le plus récent, une autre miniature représente Léonore d'Autriche, également en prière dans un oratoire à rideaux, devant le Christ, vision incarnant la contemplation de l'*oratio ad Filium*, qui commence sous l'image de la reine de France (Fig. 29). Ce modèle iconographique qui représente la *pietas austriaca* en accord avec le cérémonial effectif de la chapelle royale est respecté dans l'emblème par excellence de la religiosité des rois d'Espagne. De part et d'autre de l'autel, dans le monastère de l'Escorial, les groupes sculptés par Pompeo Leoni représentant Charles Quint et sa famille du côté de l'Évangile et Philippe II avec la sienne du côté de l'Épître, montrent les rois dans une adoration éternelle de l'eucharistie. Fernando Checa a commenté comment ces figures en prière manifestent au plus haut degré l'idée d'un roi distant et caché³³³, retiré dans son mausolée, lieu de l'absence corporelle et de la présence en image, à l'aplomb des oratoires où le roi vivant pouvait prier loin des regards. Les sculptures, placées de part et d'autre du chevet de l'église, n'étaient guère visibles depuis le chœur ou la nef. Mais un détail a été omis par les commentateurs de ces figures. Elles pouvaient en outre être matériellement cachées par des rideaux, comme le prouve aujourd'hui encore la présence de tringles, visibles sur les linteaux des portiques qui encadrent les groupes sculptés³³⁴ (Fig. 30, 31 et Fig. 32, 33). La possibilité de voiler et de dévoiler les rois, ou de cacher et de montrer le tabernacle à leurs yeux de bronze, renvoie à la *cortina real*, de même que la situation au-dessus des oratoires, et la position en prière des monarques sculptés semble mimer la liturgie réelle³³⁵. Si je n'ai pu trouver dans les *Costumbreros* du monastère³³⁶ le rite précis auquel étaient soumis ces rideaux, un autre document montre que le voile était rien moins qu'essentiel à cette représentation dynastique de la piété habsbourgeoise. En effet, d'après les livraisons de Philippe II à l'Escorial, les tableaux de Juan Pantoja de la Cruz³³⁷ qui reproduisent ces deux groupes de Leoni « *como se han de poner en los Entierros* », sont eux aussi parés de rideaux :

Y los seis [tableros] restantes, pintados en ellos los ramos y escudos de las genealogías, con sus inscripciones de la descendencia de sus

³³² Dans les deux images des verrières indiquent que le cadre de la représentation est une église ; le cadre architectural fonctionne en effet comme un diaphragme au sens de Panofsky, soit un élément de cadre qui suggère une continuité spatiale en dehors du champ représenté. Mais ce cadre fonctionne également comme un indice de la nature de cet espace, rendu en architecture gothique dans le livre d'heures le plus tardif, en architecture classique agrémentée de *putti* dans le plus récent. Sur le diaphragme, voir Erwin PANOFSKY, *Les primitifs flamands*, traduit par Dominique LE BOURG, Paris, Hazan, 2010, p. 118.

³³³ « *It is in these praying figures that the concealment and the idea of a cold and distant image of the king reach their peak* », Fernando CHECA CREMADES, « Monarchic Liturgies and the "Hidden King": The Function and meaning of Spanish Royal Portraiture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », in Allan ELLENUS (éd.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 101-102.

³³⁴ Je dois au regretté Agustín Bustamante cette information.

³³⁵ Dans le cas où ce renvoi à la *cortina* ait été voulu, Philippe II affirmerait, en plaçant son père du côté de l'Évangile, que c'est à Charles Quint qu'appartient en premier lieu l'église du monastère-mausolée, puisqu'il se place, pour sa part, du côté où se trouvent les princes dans les *jurats*, traduisant par là qu'il est l'héritier de son père et qui le suivra, dans la mort, comme il l'a suivi sur le trône.

³³⁶ AGP, Patronatos de la Corona. Fondo San Lorenzo legajo 1792.

³³⁷ Maria KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco, op. cit.*, p. 79-86.

Majestades y la forma como se han de poner en los Entierros [de Leoni] a los lados del altar mayor, todos con molduras de bronce dorado y varillas de hierros dorados, con cortinas de maraña de seda azul, con cordones y franjas de la dicha seda, que tienen dos varas, poco más, de alto, y otro tanto de ancho. Los cuales están colgados en la sacristía³³⁸.

La représentation des monarques en prière placés sous un voile semblable à celui de la *cortina real* semble donc avoir été une formule iconographique représentant l'identité catholique de la dynastie.

Si cette hypothèse est vraie, le double portrait de Philippe IV et de Marianne d'Autriche s'inscrit probablement dans cette tradition. Le roi, quatrième du nom, est dévoilé par le rideau mais également découvert, puisqu'il tient de sa main gauche gantée son chapeau noir, dans un signe de déférence qu'il adressait par protocole à l'eucharistie. Il regarde hors-champ, comme s'il fixait l'autel, et permet au spectateur de le voir de trois quarts, depuis la droite, exactement comme les ambassadeurs auraient pu le voir depuis leurs bancs placés de l'autre côté de la chapelle royale. Si le roi regarde l'autel, il est bien du côté de l'Évangile, et le spectateur de celui de l'Épître. La reine, pour sa part, tient entre ses mains un livre dévot, dont elle lève les yeux pour fixer le spectateur. Son emplacement semble symétrique à celui de Philippe IV, tandis que les rideaux, de même couleur et même motif, paraissent indiquer une coprésence du couple royal. L'indécidabilité de l'emplacement respectif des figures permet de voir les tableaux indépendamment l'un de l'autre, ou bien comme un diptyque qui place le spectateur dans une double position subalterne, par référence à l'espace normé de la chapelle royale. Car le spectateur éventuel est autant dans la position normalement dévolue aux ambassadeurs du côté de l'Épître, lorsqu'il fait face à Philippe IV, que dans celle réservée à côté de l'autel aux prélats du côté de l'Évangile, lorsqu'il considère Marianne d'Autriche.

En adoptant cette mise en scène, Velázquez peint le roi rénovateur de l'Escorial en citant le modèle représentatif du fondateur du monastère, Philippe II, et de la dynastie, Charles Quint, dans la formule du roi (dévoilé) en prière, qui est celle des *Enterrements* de Leoni. Il est d'ailleurs probable que les deux portraits de 1655 étaient destinés à l'Escorial, éventuellement à la première église construite dans le monastère avant l'achèvement de l'église principale, celle que l'on nommait *iglesia vieja* :

Aunque su creación responda al contexto artístico escurialense en la década de 1650, estos cuadros presentan numerosas incógnitas. Así, se desconoce el lugar exacto para el que fueron pintados. Tradicionalmente se identifican con los retratos de Felipe IV y Mariana de Austria que fueron inventariados en la iglesia vieja del monasterio en 1701. Allí colgaban desde las intervenciones velazqueñas los modelos que pintó

³³⁸ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, op. cit., p. 486.

Juan Pantoja de la Cruz de los cenotafios escultóricos de la basílica, con los que estarían así hermanados³³⁹.

Entre la fin du règne de Philippe IV et 1701, il est traditionnellement admis que le double portrait a été placé dans cette église du monastère-mausolée³⁴⁰. D'après cette hypothèse, Philippe IV répétait dans l'*iglesia vieja* le coup de force de Philippe II dans la basilique. Si le roi fondateur se plaçait en image – dans sa dernière image, l'*Entierro* –, avec son père et face à l'autel, le roi rénovateur redoublait cette mise en scène dans l'église ancienne, en s'y plaçant en image avec sa femme, et en s'entourant des copies peintes des *Entierros* de Leoni. Le fait que ce double portrait puisse représenter le couple dans la *cortina real*, ce que n'a pas vu la critique jusqu'ici, manifeste que les deux peintures ont été les substituts en image du couple royal en contexte liturgique. Entre 1661 et 1665 environ, dans le monastère des Descalzas Reales à Madrid, une autre fondation habsbourgeoise, Philippe IV s'était également fait représenter avec sa famille dans l'adoration du Christ, peut-être par le peintre Juan Carreño de Miranda³⁴¹ (**Fig. 36, Fig 37, Fig. 38**). Ne pouvant être placés dans une église qui était uniquement féminine, la mise en scène du rideau est moins explicitement reliée à la liturgie monarchique. À mi-chemin du dais et de la *cortina*³⁴², un rideau rouge habille le balcon feint où se trouve la famille royale, intégrée au décor en trompe-l'œil de l'escalier principal entre les deux niveaux du cloître. Philippe IV, Marianne d'Autriche, et les infants Margarita et Felipe Próspero font face depuis le mur ouest à une vision du Calvaire placée sur le mur est de l'escalier. De part et d'autre du Christ, des *putti* retirent un luxuriant rideau bleu dont la tringle feinte indique qu'il devait au moins recouvrir les portraits des *arma christi* qui l'encadrent, mais peut-être aussi le Christ en croix. Ce saisissant trompe-l'œil met face au dévoilement du Calvaire la famille royale dévoilée en prière³⁴³ : signe que Philippe IV, à la fin de son règne, s'inquiétait de se trouver convenablement représenté dans les principales fondations de

³³⁹ Notice d'Ángel Aterido, dans le catalogue en ligne du Museo del Prado (consulté le 3 janvier 2019), tirée de Leticia RUIZ GÓMEZ (éd.), *El retrato español en el Prado: del Greco a Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, p. 100-103.

³⁴⁰ Il n'est pas certain que la décoration de l'*iglesia vieja* en 1667 ait inclus ces tableaux : Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *El Escorial como museo, op. cit.*, p. 194-218. Cependant, le fait que les deux tableaux ne soient pas mentionnés dans tout l'ouvrage de Bonaventura Bassegoda laisse la question en suspens.

³⁴¹ Cécile VINCENT-CASSY, *Monasterios reales de Madrid. las Descalzas y la Encarnación*, Paris / Madrid, Société Française de Promotion Artistique / El Viso, 2016, p. 16.

³⁴² L'aspect quasi-liturgique de ce dais est visible au geste de prière de l'infante Marguerite, et à la coprésence de l'archange thuriféraire Selaphiel, peint dans la niche immédiatement juxtaposée au balcon royal. Par ailleurs, le médaillon avec la citation de Matthieu 2, 11 (« *et procidentes adorauerunt eum* », 'et tombant ils l'adorèrent') renvoie à l'adoration de l'enfant Jésus par les rois mages. Enfin, si la couleur rouge du rideau du balcon représente le pourpre royal, il est envisageable d'y voir, face au rideau bleu du Christ, une des couleurs des rideaux du Temple de Jérusalem, « de bleu d'hyacinthe, de pourpre et d'écarlate » (Ex. 26, 1). Rappelons que l'escalier se trouve déjà dans l'espace *de clausura* du monastère.

³⁴³ Dans l'escalier principal du monastère de l'Escorial, Charles II se fera représenter dans une mise en scène semblable, où il fera face à la Trinité. Voir Pablo VÁZQUEZ GESTAL, « La majestad de los sentidos. Teatro, imágenes y performance en la corte de Carlos II », *El espectáculo teatral y los sentidos en España y en Europa (siglos XVI-XVII)*, sous presses, coll. « Anejos de Criticón », éd. Florence D'ARTOIS, Yannick BARNE, Hector RUIZ SOTO.

la dévotion habsbourgeoise à Madrid et à l'Escorial³⁴⁴, dans une mise en scène qui rappelle plus ou moins directement la liturgie de la *cortina real* dans la chapelle de l'Alcazar.

Si le renvoi au cérémonial bourguignon paraît manifeste dans les livres d'heures de Charles Quint et dans les portraits de Velázquez, où l'oratoire à rideaux est bel et bien représenté, il est moins évident dans l'escalier du monastère des Descalzas et dans les *Entierros* des Leoni et de Pantoja de la Cruz, dont on ignore quel usage était fait des rideaux destinés à les couvrir. Qu'ils soient matériels comme dans ce dernier cas ou uniquement feints comme dans les autres exemples, il n'en demeure pas moins que les rideaux se retrouvent durablement associés dans ces exemples à la représentation du monarque en prière. Au demeurant, avec ces portraits qui incluent le rideau, moins comme un attribut secondaire que comme un véritable cadre de son apparition, Philippe IV s'introduit en image dans les monastères habsbourgeois dévolus à prier pour la dynastie. Ainsi, lorsqu'il se trouve matériellement présent dans son oratoire à rideaux dans la chapelle de l'Alcazar, il est en même temps imaginativement présent dans l'*iglesia vieja* de l'Escorial et en adoration perpétuelle du Christ dans les Descalzas Reales. Il est donc envisageable de considérer que, pour la mise en scène des portraits royaux, le rideau est au contexte liturgique ce que le dais au contexte politique. Même si l'on a vu – et l'on verra de nouveau à la fin de cette partie – que la limite est fluide entre les deux dispositifs, Diane Bodart a montré comment le dais servait de cadre à l'image du roi, mise au service d'une politique de gouvernement distant de la monarchie : présent dans ses portraits dans les vice-royautés, le roi résidait dans sa capitale. Une spécialisation semblable, au service de la *pietas* dynastique, semble avoir été opérante dans les monastères royaux, du moins pour la fin du royaume de Philippe IV³⁴⁵.

Cependant, cette spécialisation n'est pas stable dans le temps et il est difficile de réduire la polysémie du rideau à une signification aussi particulière que celle de la *cortina real*, en dehors du contexte liturgique. Pantoja de la Cruz, qui fut peintre de cour avant Velázquez, a donné d'autres images de personnes royales, et avant tout de reines, dans un lieu défini uniquement par les drapés de rideaux. Ceux-ci semblent renvoyer à la *cortina* lorsque l'espace délimité par les tentures est occupé par des meubles ayant pu servir pour la prière royale : un *sitial*, un coussin, plutôt qu'un buffet, qu'une colonne ou que d'autres signes conventionnels des portraits en majesté. Le portrait de Jeanne d'Autriche, sœur de Philippe II et princesse de Portugal (Madrid, Museo del Prado, P004159), montre l'infante debout, sans les gants, devant une chaise des couleurs du rideau cramoisi qui l'entoure. Celui de Marguerite d'Autriche (1606, Madrid, Museo del Prado, P002563), montre pareillement la reine debout à côté d'un siège sur lequel

³⁴⁴ D'après Cécile Vincent-Cassy, « ce couvent féminin [des Descalzas] fait figure, près de l'Alcazar de Madrid, de second conservatoire de reliques veillé par les membres féminins de la maison d'Autriche, de petit Escorial à l'ombre de la Cour ». Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle*, op. cit., p. 178.

³⁴⁵ Voir à ce propos la belle citation de Juan de Zabaleta, publiée en 1653 dans ses *Errores celebrados* : « ¿con qué pagaría un rey un hechizo con el cual, sin caer en culpa, se pudiera hacer a un mismo tiempo presente en todos sus estados donde, causando alegría, se granjeara amor y respeto? », apud Fernando BOUZA, *Imagen y propaganda*, op. cit., p. 140. Voir aussi p. 165.

elle appuie sa main droite, dont l'index tient ouvert un livre d'heures (**Fig. 40**). Le motif et les couleurs du siège semblent avoir quelque rapport avec les portraits de Philippe IV et Marianne d'Autriche par l'atelier de Velázquez, dont la reine tient également un livre d'heures semblable à celui que Pantoja de la Cruz a donné à Marguerite d'Autriche. Pourtant, celle-ci n'étant pas en prière, il est peu probable que ce portrait soit inspiré par la *cortina real* au sens technique où peuvent l'être les portraits évoqués précédemment.

D'ailleurs, le tableau de Marguerite d'Autriche fait pendant à un portrait de son mari par le même Pantoja de la Cruz (Madrid, Museo del Prado, P002562), dans lequel Philippe III apparaît également flanqué d'un rideau, mais dans un paysage et en armure de général : son rideau est la porte de sa tente de campagne (**Fig. 39**). Les deux tableaux forment, malgré cet écart, un diptyque en l'honneur du couple royal, dans une position respective semblable à celle adoptée par l'atelier de Vélazquez pour celui de Philippe IV et Marianne d'Autriche. Philippe III s'écarte ici de la posture dévote qui peut être attribuée à la reine Marguerite, de même qu'il fait figure d'exception dans une imagerie dynastique avec laquelle son fils se montrera prêt à renouer. Par ailleurs, même si le roi occupait plus fréquemment la *cortina* que la reine, cette dernière a pu être plus facilement représentée dans une composition rappelant éventuellement la *cortina* que le roi, dont l'image officielle en commandant martial concurrençait le type du portrait dévot dévoilé³⁴⁶. Une gravure antérieure (1598), représente le couple royal ensemble dans une structure faite de rideaux, un dais ou une *cortina* ouverte à tous les regards (**Fig. 41**). L'estampe montre le roi en commandant et la reine caressant la perle *Peregrina* qui sera plus tard une partie du *Joyel rico*³⁴⁷, dans un geste qui se veut un hiéroglyphe onomastique (Marguerite dérive du grec *Megaron*, perle). Quel est dès lors le statut du rideau qui les encadre ? Une autre gravure du couple porte sur le bord supérieur un mince filet de franges qui semble renvoyer au ciel d'un dais³⁴⁸ : celui-ci, plutôt que la *cortina* à la fonction trop strictement dévote, reste le cadre privilégié de la visibilité régaliennne. Le jeu des modèles et des types de l'imagerie d'État des Habsbourg d'Espagne estompe ainsi la spécificité dévote du rideau, particulièrement dans le portrait en majesté, selon un critère qui peut bien faire intervenir le genre de la personne royale portraiturée, la reine étant plus facilement limitée à un modèle dévot que son mari. Les infants, le roi et ses parents masculins sont volontiers représentés par Pantoja de la Cruz devant des tentures somptueuses, creusées d'ombres et de plis virtuoses³⁴⁹. De proche en proche, le rideau dans le portrait régalien s'écarte de la

³⁴⁶ Le reflet du rideau rouge dans l'armure du roi manifeste ce déplacement de sens vers un domaine militaire sous la forme d'une virtuosité de Pantoja de la Cruz qu'il faut bien rapporter à la grandeur de l'épopée guerrière.

³⁴⁷ Annemarie JORDAN GSCHWEND, « Imagen de una reina a principios del Barroco: Margarita de Austria y las joyas de la corona española », in José MARTÍNEZ MILLÁN et Maria Antonietta VISCEGLIA (éds.), *La monarquía de Felipe III*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2007, pp. 163-184.

³⁴⁸ Pedro Perret, *Philippe III et Marguerite d'Autriche*, estampe, gravure calcographique, 252 x 182 mm., inscrite du nom des portraiturés (« D. FELIPE. III. R. DESPAÑA D.A MARGARITA. R.A DESPAÑA »), s.l., s.n., ca. 1598, BNE, IH/2947/70, disponible dans la BDH. Les rois y ressemblent fort aux modèles de Juan Pantoja de la Cruz : la reine porte le même costume, et le roi la même armure que dans les portraits peints de 1606.

³⁴⁹ Maria KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, op. cit., p. 150, 162, 163, etc.

cortina, jusque dans ses référents les plus insignes. Le portrait de *Charles Quint avec un chien*, du Titien, représente l'empereur dans toute sa splendeur, sur fond d'une tenture verte que l'on ne peut en aucun cas confondre avec le rideau d'oratoire, puisqu'elle apparaît comme un rideau domestique qui souligne, par sa qualité, celle de l'empereur (Madrid, Museo del Prado, P000409) ; le portrait que le même Titien donne de l'empereur en 1548, assis sur le fond d'un drap d'honneur (Munich, Alte Pinakothek, inv. 632), est également éloigné de la pratique dévotionnelle, et il donne un précédent aux pans de tissu qui peuplent les fonds des portraits de ses descendants. Le rideau peint, loin d'être une *cortina*, est volontiers un rideau domestique, quand il n'est pas un drap d'honneur, comme il l'est partout en Europe dans les portraits princiers, même dans les cours où l'oratoire à rideaux n'a aucun usage.

En outre, si la *cortina* est un dais à rideaux et le dais une *cortina* sans rideaux, la tenture en elle-même est marquée d'une polysémie qui complique l'identification des représentations figuratives du dispositif précis de la *cortina*. Les rideaux d'apparat, en effet, sont presque partout dans les portraits royaux, comme des tentures de fond, des pans de drap d'honneur, des portes de tentes martiales ou des signes où l'image royale se présente elle-même dans son processus d'apparition. Même lorsque le lieu de la figure n'est défini que par des tentures, sans qu'aucun signe architectural ni paysager ne vienne troubler cette définition spatiale, ce lieu que décrit le rideau peut renvoyer à la *cortina* sans pour autant se limiter à ce niveau de sens : rien n'interdit d'y voir un dais ou un lit d'honneur³⁵⁰, comme dans l'estampe de Philippe III et Marguerite d'Autriche. Réduire, dans la polysémie de l'imagerie d'État, un signe aussi polyvalent à la fonction précise de la *cortina* est donc une entreprise à haut risque, voire impossible.

Ainsi faut-il déplacer l'analyse vers des équivalents formels du rideau royal pour chercher des représentations de dévoilement qui puissent être interprétées comme des effets induits d'une pratique cérémoniale réelle, ou du moins qui jettent un peu de lumière sur les effets du dévoilement sur le spectacle royal. L'exceptionnel portrait de Philippe IV et Marianne d'Autriche par l'atelier de Velázquez, le seul à ma connaissance que l'on peut décrire indubitablement comme une image du dévoilement de la *cortina* en dehors des livres d'heures et de l'architecture fixe d'un monastère, trace un chemin particulier pour cette enquête. De même que les documents les plus précis sur la mise en scène du dévoilement sont datés du XVII^e siècle, ces tableaux de 1655 montrent la nécessité de considérer le temps long pour retrouver la trace de cet aspect précis de l'étiquette bourguignonne introduite à la cour d'Espagne en 1548, ou même sous Charles Quint³⁵¹. Si l'on veut comprendre l'importance du dévoilement dans le style dynastique des Habsbourg d'Espagne, il faut nous tourner vers d'autres dévoilements, d'autres mises en scène, d'autres objets. Nous mènerons donc une double

³⁵⁰ Un trône surmonté d'un dais, comme les « lits de justice » dans lesquels le roi de France assistait aux séances solennelles du parlement : Sarah HANLEY, *Le lit de justice des rois de France : l'idéologie constitutionnelle dans la légende, le rituel et le discours*, traduit par André CHARPENTIER, Paris, Aubier, 1991, 467; 16 p.

³⁵¹ Dont la maison fut ordonnée sur le modèle bourguignon en 1515. Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, « Introducción », *op. cit.*, p. 17.

série d'études de cas : d'abord des dévoilements figurés, par des images statiques ou des machines dynamiques ; ensuite des dévoilements dramatiques. Ces études de cas, sur le temps long, nous permettront d'aborder différentes connotations du dévoilement royal, auquel ces cas sont liés plus ou moins directement ; par ailleurs, elles seront l'occasion de mettre à jour différents dispositifs d'apparition par dévoilement, différentes traductions de l'épiphanie d'une image par le rideau ou par ses équivalents formels.

CHAPITRE 5.

LA MAJESTÉ DÉVOILÉE : FIGURATIONS, RITUELS ET RÉCITS

Le spectacle public du roi en majesté, dans une position statique, peut être associé au dévoilement à partir du cérémonial des Habsbourg d'Espagne : le rideau est un cadre, reformulé par le dais, rappelé par le drap d'honneur, qui souligne l'exceptionnalité d'un face à face avec le roi, moment privilégié d'une vision éphémère. *Le roi caché*³⁵², lorsqu'il est exposé, est un roi dévoilé qui menace de disparaître selon des rythmes variables, et qui est d'autant plus désiré qu'il est couvert de rideaux. Comme le dira une *Relación de la entrada del príncipe de Gales* par rapport au prince étranger :

Corriéronse las cortinas del coche con mucho sentimiento de innumerable gente que estaba deseando ver al príncipe, y tanto más crecía esto, cuando más se dificultaba³⁵³.

L'idée reçue selon laquelle l'autorité d'un roi est proportionnelle à son éloignement est étayée d'exemples variés. Elle semble même atteindre une portée universelle et mythique quand elle est valable, d'après Juan Jerez dans sa *Razón de corte*, jusqu'en Chine ou dans l'exotique Éthiopie du preste Juan³⁵⁴ :

Y en cuanto al conocimiento del Príncipe, se sabe cuanto más importa la fama de su prudencia y justicia, magnanimidad, liberalidad y otras virtudes reales, que la vista particular de su persona; que aunque algunas veces acredita, otras disminuye el crédito. Algunos príncipes, para más autoridad y reputación, jamás se dejan ver del pueblo ni en público, como el rey de la China y el preste Gian, que cubierto siempre de un velo o cortina, asoma, por gran favor a quien quiere, la punta del pie³⁵⁵.

Ce rideau qui constitue un cadre récurrent pour le roi et même un instrument de sa réputation (« *más importa la fama* ») devient par là un lieu commun de l'image royale en majesté. Il participe à la construction d'une image officielle des Habsbourg d'Espagne sans épuiser pour autant les divers modes de visibilité des rois. À partir de ces coordonnées, des artisans de la mémoire royale, imagiers, graveurs, imprimeurs ou

³⁵² Le topos, forgé à partir de critiques éparses d'ambassadeurs dans la cour d'Espagne, et de considérations tardives, liées aux redéfinitions du cérémonial sous les Bourbons (la princesse des Ursins écrivait en 1701 « la fantaisie de cacher un roi aimable au peuple me paroissant une des moins sages de Philippe II »), a été critiqué par plusieurs travaux, notamment par Maria José del RIO BARREDO, *Madrid, urbs regia, op. cit.*; Jorge FERNANDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, « Ostensio regis », *op. cit.* citation aux p. 167-168. Voir à ce propos l'introduction générale de cette partie, ci-dessus.

³⁵³ *Relacion de la entrada del príncipe de Gales, vnico hijo, y heredero del Rey de Inglaterra en Madrid, como se auisa por carta de 22 de Março de 1623*, Em Lisboa, por Pedro Crasbeeck..., 1623.

³⁵⁴ Ce roi prêtre, figure mythique depuis le Moyen-Âge, était considéré parfois comme le souverain des Tartares, d'autres comme le monarque d'Abyssinie (*Autoridades*) ou d'Éthiopie (Covarrubias, *Tesoro...*).

³⁵⁵ Juan Jerez, *Razón de Corte*, ca. 1601-1621, *apud* CORDE, sv « *velo o cortina* ».

maîtres de cérémonie, s’emparent du dispositif du dévoilement et l’adaptent à des figurations régaliennes et à des architectures éphémères où prennent place des rituels monarchiques. Le dévoilement peut ainsi être lié à la royauté : le rideau est parfois un lieu de mémoire auquel est associée l’image de la majesté, ou bien un dispositif propice à la construction de spectacles majestueux, déclinés dans des allégories ou des représentations des personnes royales. Nous allons étudier trois cas qui couvrent une longue période de la monarchie des Habsbourg en Espagne, de Charles Quint à Philippe IV, où des tapisseries, des architectures éphémères, des gravures et des *relaciones de sucesos* construisent une mémoire ou une représentation du dévoilement royal, qu’ils s’approprient et qu’ils reformulent. Il s’agit ici d’une double mémoire, qui intéresse autant la manière dont le souvenir du dispositif de dévoilement est gardé ou réinventé, figuré et transmis, que l’inscription dans les mémoires d’une sorte de sentence, par l’association d’un lieu et d’une image : « *Las partes de que consta [la memoria artificial] son dos : lugares e imágenes. Sirviendo aquellas de papel, y estas de letras, su disposición de escritura, y su pronunciación (aunque sea mental) de lección* »³⁵⁶. Voyez la majesté dévoilée : telle serait la sentence dont nous chercherons à retracer l’écriture.

I. LE DÉVOILEMENT DES VERTUS ROYALES DANS LES TAPISSERIES DES *HONORES* (1523)

Les tapisseries des *Honores*³⁵⁷, tissées autour de 1520 par l’atelier bruxellois de Pieter van Aelst, constituent l’une des plus riches séries du Museo de Tapices del Palacio de la Granja de San Ildefonso, à Ségovie, formé de fonds ayant appartenu à la Couronne d’Espagne³⁵⁸. Faites de fils d’or, d’argent, de soie et de laine, elles étaient destinées à l’empereur Charles Quint, couronné à Aix-la-Chapelle en 1520, un millésime inscrit dans la série³⁵⁹, qui ne fut pourtant achevée qu’en 1523. L’ensemble fut acheté par l’empereur en 1526, lors de son mariage avec Isabelle de Portugal, et la série, sans la pièce dédiée à l’Infamie, fut employée pour décorer l’église de San Pablo à Valladolid lors du baptême de Philippe II en 1527³⁶⁰.

Dans une étude encore inégalée, Guy Delmarcel a explicité la grande complexité iconographique de la série, dont il a reconstitué l’ordre de lecture³⁶¹. Les tapisseries représentent des allégories de vertus ou de puissances qui président au parcours du

³⁵⁶ Tomás TAMAYO DE VARGAS, *Cifra, contracifra, antigua y moderna*, 1612, p. 330, f. 181v. Cf. *Rhetorica ad Herennium*, l. III, chap. 16, §29.

³⁵⁷ L’ensemble est consultable en ligne, au lien suivant : FUNDACION CARLOS DE AMBERES, *Serie Los Honores - tapices*, http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/Serie_Los_Honores, consulté le 18 août 2019.

³⁵⁸ Voir Paulina JUNQUERA DE VEGA et Concha HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I, Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, p. 35-44. Je remercie Concha Herrero Carretero pour sa générosité et l’intérêt qu’elle a porté aux réflexions qui suivent.

³⁵⁹ Guy DELMARCEL, *Los Honores : tapisseries flamandes pour Charles Quint*, Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 2000, p. 16.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 10; Fernando CHECA CREMADES, *Tesoros de la Corona de España: tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Bruxelles / Paris / Madrid, Fonds Mercator / Galerie des Gobelins / Fundación Carlos de Amberes, 2010, p. 112.

³⁶¹ Guy DELMARCEL, *Los Honores*, op. cit.

prince. Dans l'ordre, il s'agit de la Fortune (*Fortuna*), la Prudence (*Prudentia*), la Vertu (*Virtus*), la Foi (*Fides*), l'Honneur (*Honor*), la Renommée (*Fama*), la Justice (*Iustitia*), la Noblesse (*Nobilitas*) et l'Infamie (*Infamia*). Dans cette dernière tapisserie est représenté l'*Author* de l'ensemble, ainsi qu'une légende, adressée au spectateur royal :

*Ergo perpetuus, si tibi Vis, Honor
Fama ac Nobilitas clara refulgat,
Nec Fortuna sua te lacerat rota,
Vel famosa notis Improbis suis:
Fac pictura probo que docet ordine
Fac quinis Ratio sensibus imperet
Et prudens recolas horcus, homo, deus
Quaam saevus, fragilis, quamque seuerus est.
Iam pressis vicium calcibus obterens
Cunctas excucies nequicias procul.
Mox Astraeae virgo clarior Hespero,
Et Virtus reliquis cincta sororibus
Sic ornare animum se venient tuum,
Quod dignum omnigenis te facient laudis
Et desyderii compos eris. Vale³⁶².*

C'est une véritable « conclusion morale » qui est proposée pour « cette grande moralité tissée »³⁶³, dont le but explicite est d'être le miroir sur lequel un bon roi doit régler son comportement (*Fac pictura...*). Cette volonté exemplaire s'appuie sur une figuration à la hauteur du projet didactique que la série se donne, tant elle semble vouloir marquer son spectateur par le recours aux schémas visuels de la mémoire artificielle. Les arts de la mémoire, dont les racines remontent à l'Antiquité et dont le grand succès au Moyen-Âge s'appuie entre autres sur la *Rhetorica ad Herennium*, sont loin d'être oubliés en 1520. Bien que fondés sur un processus mental, consistant à disposer dans une série de lieux imaginaires (*loci*) des images frappantes (*imagines agentes*) qui scandent le discours de ce dont on veut se souvenir, ils ont fortement influencé les arts visuels³⁶⁴. Quelques années avant que les jésuites n'en reprennent les principes dans leur théorie et pratique de l'image³⁶⁵, et alors même que Giulio Camillo conçoit son théâtre de mémoire, la mnémonique informe la composition de ces

³⁶² Dans la traduction de Guy Delamarcel : « Que l'Honneur immortel, la renommée et la Noblesse illustre brillent, si la force t'[en] est [donnée], et que la Fortune ne te blesse pas avec sa roue ni la fourberie avec ses marques infamantes : sois un exemple de justice et d'ordre, agis de telle sorte que la Raison domine les sens, et puisses-tu réfléchir avec sagesse à la férocité de la mort, à la fragilité de l'homme et à la sévérité de Dieu. Détruisant le vice en le piétinant, tu pourras repousser au loin toutes les méchancetés. Astrée, plus scintillante que la faible étoile du soir, et la Vertu entourée de ses autres sœurs viendront bien vite parer ton âme de sorte qu'elles te rendront digne d'honneurs de toutes sortes et que tu verras se réaliser tous tes desirs. Adieu ». *Ibid.*, p. 154.

³⁶³ *Ibid.*, p. 156.

³⁶⁴ La bibliographie sur les rapports de la mnémonique aux arts visuels est vaste. On en retiendra, outre les textes cités ci-dessous, Mary J. CARRUTHERS, *Machina memorialis : méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, traduit par Fabienne DURAND-BOGAERT, Paris, Gallimard, 2002, 463; 32 p.

³⁶⁵ Pour une analyse de l'image jésuite, en particulier dans ses rapports à la mémoire artificielle, on consultera Pierre Antoine FABRE, *Ignace de Loyola : le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris, Vrin / EHESS, 1992, 364; 16 p.

tapisseries, leur donnant une structure relativement constante et une lisibilité conçue pour marquer les esprits dans un but édifiant. Au sein de ce système représentatif, les rideaux sont un des lieux dévolus à une mise en scène mémorable et majestueuse.

1. Los Honores : un art de mémoire du prince vertueux

Chaque tapisserie porte en effet la mémoire de la vertu ou la puissance éponyme, qui est mise en scène suivant un schéma logique et structurel qui répond à des schèmes mnémoniques. Deux schèmes principaux alternent ou plutôt se mêlent dans cette série. Dans la Renommée, l'allégorie de la *Fama* se trouve au centre de l'image dans le registre supérieur, et au-dessous d'elle, sur toute la largeur de la tapisserie, sortent littéralement de terre les exemples de la bonne et de la mauvaise renommée (César, Alexandre le Grand, la chaste Lucrèce ou Mahomet), leur résurrection illustrant le triomphe de *Fama* sur la mort. Les *exempla* sont aux pieds de l'allégorie dont ils manifestent les conséquences, dans « un schéma typiquement médiéval et mnémonique, celui du principe et de l'effet », dont Daniel Arasse³⁶⁶ a retracé les jalons entre l'*Allégorie du Bon et du Mauvais Gouvernement* de Lorenzetti (1330) et la *Chambre des époux* de Mantegna (1470). Le réemploi de cette structure figurative formule un appel au prince, à qui il est demandé d'être juste au regard de la Justice, ou noble face à la Noblesse : il lui est proposé d'engager « un processus d'incarnation du Principe dans le Prince »³⁶⁷. L'autre schème mnémonique à l'œuvre dans la série peut être expliqué dans les termes qu'utilisait Frances Yates pour décrire précisément le *Bon et le Mauvais gouvernement* de Lorenzetti : l'on peut lire la tapisserie de la Justice de la série des *Honores* comme la peinture du Palazzo Communale de Sienne, où « est assise la Justice, accompagnée des figures secondaires qui illustrent ses "parties", selon le modèle d'une image de mémoire composite »³⁶⁸. La tapisserie de la Justice illustre la compatibilité des deux schèmes, celui des *parties* et celui du *principe et de l'effet* : des attributs secondaires de la Justice, comme la Dignité (*Dignitas*), la Grâce (*Gratia*), ou la Révérence (*Reverentia*) offrent de riches colliers, en guise de récompense, à des exemples de justice, tels Rachel, David ou Rebecca. Dans chaque tapisserie de la série, sous l'allégorie protagoniste, les allégories secondaires et les exemples se mêlent ainsi dans une image de mémoire composite. Chacune des tapisseries correspondrait donc à un de ces lieux de la mémoire artificielle susceptibles de scander un parcours imaginaire de remémoration des vertus, des puissances et de leurs effets. L'idée de parcours est appuyée par la formulation de renvois aux scènes précédentes ou suivantes depuis les marges des tapisseries : par exemple un escalier qui se prolonge par-delà les limites des tapisseries de l'Honneur, la Foi et la Renommée³⁶⁹.

³⁶⁶ Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006, p. 179-184.

³⁶⁷ Daniel ARASSE et Philippe MOREL, *Décors italiens de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2009, p. 98. Voir aussi Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, op. cit., p. 185.

³⁶⁸ Frances Amelia YATES, *L'art de la mémoire*, traduit par Daniel ARASSE, Paris, Gallimard, 1982, p. 105. Sur les peintures de Lorenzetti, voir Patrick BOUCHERON, *Conjurer la peur. Sienne, 1338 : essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013, 285 p.

³⁶⁹ Delmarcel en a donné l'explication, aux pages 94, 103 sq, 115 sq et 123 de Guy DELMARCEL, *Los Honores*, op. cit.

Pourtant, il est problématique de réduire chaque tapisserie de la série à un unique lieu figuratif : on l’a dit, les tapisseries forment des images de mémoire composites, dans une structure à son tour faite de plusieurs lieux. Comme cela a été décrit par Delmarcel, la composition de la série respecte un patron spatial qui prend la forme, dans chacune des tapisseries de l’ensemble, d’une grille à six cases, « trois dans le registre supérieur et trois dans le registre inférieur », avec une forte axialité selon laquelle « la partie centrale est généralement deux fois plus large que les côtés », sinon plus. Sur cet axe central, et toujours dans le registre supérieur, se trouvent les allégories éponymes de chacune des tapisseries de l’ensemble. Cette grille, dont la récurrence est trop accusée pour être anecdotique, s’impose ainsi comme un diagramme de lieux dans lequel on peut dégager certaines constantes. Si l’on restitue ce diagramme sous forme de tableau, nous obtenons les six cases suivantes :

Table 1. Schéma spatial de la série des *Honores*.

1	2	3
4	5	6

Dans chacune des tapisseries de la série, les trois lieux du registre supérieur répondent figurativement aux trois inscriptions latines que l’on peut lire sur autant de banderoles superposées au cadre supérieur des images : ces dernières sont les images mnémoniques correspondantes aux inscriptions³⁷⁰. La case 2, au centre, est le lieu des allégories protagonistes ; 1 et 3 sont également l’espace de puissances allégoriques. Dans le registre inférieur, sauf dans l’Infamie où 6 est le lieu de l’auteur, 4 et 6 sont toujours le lieu des *exempla*, qui parfois s’étendent à l’ensemble du registre inférieur³⁷¹. Enfin, lorsque la case 5 n’est pas uniquement occupée par des figures exemplaires, on y trouve précisément les attributs secondaires des allégories, selon la formule des *parties*. Or, la disposition des allégories secondaires obéit à son tour à une spatialisation hiérarchisée, dans plusieurs des tapisseries, compliquant la grille par l’emboîtement d’un autre diagramme, pouvant prendre différentes formes géométriques, comme des arbres. Les deux schèmes mémoriels, celui du *principe et des effets* et celui des *parties*, se traduisent ainsi volontiers en deux diagrammes emboîtés³⁷². La tapisserie de la Foi en fournit un exemple remarquable (**Fig. 42**).

³⁷⁰ Frances Amelia YATES, *L’art de la mémoire*, *op. cit.*, p. 112,135.

³⁷¹ Voir aux interstices entre les lieux du registre supérieur, comme dans la Renommée ou l’Honneur. La grille donne un patron aux tapisseries, mais autorise également une certaine flexibilité : l’extension du lieu des exemples à toute la largeur ou la hauteur de la tapisserie complique le diagramme. Le vaste lieu exemplaire se divise en effet en bons exemples et mauvais exemples, comme dans l’Honneur, ou en exemples de prouesses guerrières et lettrées, comme dans la Renommée. La séparation entre différentes catégories d’exemples est superposée à la ligne médiane entre le registre supérieur et le registre inférieur (d’autant que la situation respective traduit une axiologie, les bons exemples se trouvant en haut, les mauvais en bas).

³⁷² Sur le rôle des diagrammes dans la mémoire artificielle, voir Lina BOLZONI, *La chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l’âge de l’imprimerie*, traduit par Marie-France MERGER, Genève, Droz, 2005, 413; 8 p.

Table 2. Schéma spatial de la *Foi*

Vertu Naturele	Foi	Virtus Acquis[i]ta
Exempla	Prudence Espérance Charité Tempérance Justice Observance Religion	Exempla

Le rendu spatial de cet emboîtement de diagrammes s'appuie sur des jalons architecturaux et une perspective composite. Concernant la grille, d'abord, le champ de l'image est découpé de plusieurs seuils, agencés par paires dans une symétrie axiale stricte. De part et d'autre de l'allégorie de la Foi, deux paires de colonnes, au premier et au second plan de l'image, et deux porte-bannières – aux drapeaux frappés de l'initiale V de la Vertu – dessinent la frontière entre les marges et le centre de la grille. Ces colonnes jumelées sont coupées à leur moitié par des chapiteaux, qui coïncident approximativement avec la hauteur du socle du trône de la Foi, signalant ainsi la ligne médiane entre le registre supérieur et le registre inférieur de l'image. Cette ligne est encore rappelée par les perspectives latérales de l'image : en effet des deux côtés de la tapisserie un bâtiment fuit dans le lointain dans une perspective accélérée dont les points de fuite, en dehors de l'image, semblent se trouver sur cet axe horizontal médian. La construction perspective n'est pas exacte. La construction des marges ne correspond pas à la perspective approximativement centrale du lieu des allégories, perceptible au rendu des chapiteaux et des bases des colonnes, dont les lignes de fuite convergent plus ou moins sous le trône de la Foi. Le cartonniste de cette tapisserie « ne raisonne pas en termes d'espace figuratif continu et unifié ; son "espace pictural" est conçu sur le modèle des lieux attribués à des figures »³⁷³.

Si l'on observe cette fois la disposition des allégories, celles-ci respectent une distribution en deux couronnes³⁷⁴. Autour de la Foi, assise sur son trône, des allégories secondaires sont disposées en une première couronne sur un socle et une deuxième couronne à même le sol. Par ailleurs, quelques-unes de ces allégories représentent des victoires, marquées par l'écrasement d'une figure ennemie. Cette association de contraires est particulièrement précise. La Foi, armée des tables de la loi mosaïque et d'un édifice qui représente l'Église, écrase son ennemi capital, Mahomet ; l'Espérance triomphe de Judas, le désespéré par excellence, qui s'est pendu ; la Charité, qui aime les petits et les faibles, écrase Hérode, meurtrier des Innocents ; la Tempérance triomphe du

³⁷³ C'est ce que dit à propos de Duccio, Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne: une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010, p. 64.

³⁷⁴ Rappelons que d'après Covarrubias, « *el corrillo de gente puesto en corro se llamó corona* ». Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., sv « corona ».

violeur, Tarquin (qui n'est pas spécifiquement un ennemi de la foi) ; enfin la Justice piétine son ennemi Néron, le tyran injuste par excellence. L'ensemble de ces figures allégoriques forment avec la Foi un triangle qui traverse les deux couronnes (l'Espérance et la Charité se trouvent placées dans la première, la Tempérance et la Justice dans la seconde), dessinant ainsi une sorte d'arbre intégré aux couronnes. Dans ce triangle se trouve celui des vertus théologiques (Foi, Espérance, Charité), tandis que les extrémités des deux couronnes rassemblent les vertus cardinales (Prudence, Tempérance, Force et Justice). Ainsi le triangle des vertus théologiques se trouve entouré des vertus cardinales, le tout au-dessus des vertus de la discipline chrétienne, Observance – propre à tous les chrétiens – et Religion – propre aux clercs. Au vu de cet agencement du contenu doctrinal avec un rendu spatial, on peut conclure que cet assemblage constitue un deuxième diagramme, lisible comme un arbre, comme des couronnes, ou comme un emboîtement d'un triangle et d'un trapèze, superposé dans tous les cas au diagramme en grille de l'ensemble de la tapisserie.

Cette spatialisation des personnages de la Foi selon un double diagramme en forme de grille et d'arbre pourrait être étendue à l'ensemble de la série. Elle correspond à la mise en scène d'images agissantes, frappantes par leur symbolisme, dans des lieux hautement signifiants et lisibles, ordonnés par ces diagrammes, sous-tendus par la structuration spatiale de l'image, et clairement réservés à des catégories différentes d'acteurs : allégories protagonistes, secondaires ou exemples. Chaque personnage se retrouve donc dans un lieu qui lui appartient en propre, une « boîte locale »³⁷⁵ dont la juxtaposition forme l'image mnémonique de chaque tapisserie.

Les *Honores*, un art de mémoire du prince vertueux ? Les figures sont bien pensées pour frapper les esprits. Dans la Foi, les exemples, moins individualisés que les allégories, sont étiquetés d'inscriptions donnant leurs noms, dans une *memoria verborum* apposée à l'image. Les allégories portent leurs attributs, moins individualisés pour Observance et Religion, porteuses de livres, que pour les autres, dont certaines, comme on l'a vu, écrasent leurs ennemis. Ce symbolisme parfaitement canonique en fait des *imagines agentes*. Concernant les lieux, si l'architecture et la perspective les fondent, et la distribution en hauteurs différentes des *parties* de la Foi les ordonnent, un accessoire dynamique les souligne encore : un somptueux rideau rouge avec lequel semblent faire corps les deux putti qui le soulèvent, ainsi que ceux qu'il découvre, voletant en deux groupes de trois, de part et d'autre du trône de la Foi. L'architecture et la perspective ne suffisent pas à comprendre le système des lieux : il faut considérer le dispositif du rideau relevé (**Fig. 43**).

³⁷⁵ Jean-Philippe ANTOINE, *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, op. cit., p. 86-89.

2. *Le rideau de la Foi : lieu de mémoire, mode de visibilité et attribut de la gravité sur le trône*

Le rendu du système de lieux par un rideau est signifiant, et il porte une adresse muette au roi-spectateur. Tout au long de la série, de nombreuses allégories sont figurées en majesté sur des trônes, sous des dais, ou dévoilées par des rideaux-baldaquins : le renvoi à des pratiques régaliennes est mis à distance par l'allégorie, mais il semble bien réel, de même que la mise en scène de l'Infamie renvoie à un défilé triomphal³⁷⁶. Dans le système mnémonique des *Honores*, le dais à rideaux est ainsi une formulation de la « boîte locale » où prennent place les images agissantes, notamment dans la Prudence, la Foi, l'Honneur, voire dans la Justice et la Noblesse, où l'apparition des allégories protagonistes est marquée par une dynamique de dévoilement d'un dais ou rideau rouge ou vert. Le cadre architectural de la Fortune, la Vertu et la Renommée, ou le char de l'Infamie, appelé parfois « chariot de mémoire »³⁷⁷, sont d'autres avatars de cette « boîte locale » mnémonique³⁷⁸. Dans ce contexte, le dévoilement, figuration du lieu de mémoire, se charge de connotations qu'il convient de préciser.

Avant tout, le « rideau relevé »³⁷⁹ est une forme de seuil qui délimite les frontières d'un lieu. Le rideau rouge de la tapisserie de la Foi, est polysémique : il peut autant désigner le lieu individuel de la Foi, allégorie protagoniste dont il redouble le baldaquin, que le lieu du *principe* (par opposition aux effets) de la Foi, détaillé en allégorie protagoniste et allégories secondaires³⁸⁰.

³⁷⁶ Guy Delmarcel et Fernando Checa ont insisté de leur côté sur la ressemblance de ces peintures aux théâtres éphémères pour les joyeuses entrées. GUY DELMARCEL, *Los Honores*, op. cit., p. 18, 94, 152. Voir aussi FERNANDO CHECA CREMADES, *Tesoros de la Corona de España*, op. cit., p. 113-117.

³⁷⁷ C'est l'expression française employée pour titrer le « *dibujo del grandioso carro* » qui est au centre de la procession funèbre de l'archiduc Albert d'Autriche, ERYCIUS PUTEANUS, *Pompa funebris optimis potentissimq. principis Alberti Pii, archiducis Austriae, ducis Burg. Bra. &c. Veris imaginibus expressa a Iacobo Francquart archit. Reg. Eiusdem principis morientis vita / scriptore E. Puteano, consil. et historiogr. Reg.*, Bruxellae, [Jean Momaert], 1623, p. XLVII.

³⁷⁸ La *Rhétorique à Herennius* conseille d'introduire des jalons dans la suite des lieux afin d'en faciliter la remémoration, un rôle que peut prendre en charge cette variation du rendu des lieux dans les tapisseries. Voir GUY ACHARD (éd.), *Rhétorique à Herennius*, Paris, les Belles lettres, 1989, lxxxiv+259 p. Livre III, chap. 18, paragraphe 31.

³⁷⁹ C'est la dénomination choisie par Louis Marin, dont s'inspirent ces réflexions, dans son analyse du rideau visible à la marge supérieure de l'*Entrevue des Pyrénées*, de Charles Le Brun, représentant la rencontre de Louis XIV et de Philippe IV d'Espagne dans l'Île des Faisans en 1660. Voir LOUIS MARIN, « À propos d'un carton de Le Brun : le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *Revue des sciences humaines*, XL, n° 157, 1975, p. 56.

³⁸⁰ Les rideaux de baldaquin, noués ou relevés, figurent précisément l'emboîtement de boîtes locales produit par la superposition de l'arbre des *parties* et de la grille du *principe et ses effets*. Les plis tombant aux extrémités du rideau rouge guident le regard vers les porte-bannières qui coupent le lieu collectif des allégories, autant dire le lieu du *principe* opposé aux exemples qui en sont les effets. Ce lieu a la forme d'un trapèze inversé dont les côtés sont constitués des hampes des drapeaux, et dont le haut est justement le rideau rouge. Pourtant, ce rideau est accroché derrière les colonnes auxquelles s'appuient la Prudence et la Force : il désigne également le lieu de cette trinité allégorique constituée par la Foi, l'Espérance et la Charité et ne peut vraisemblablement couvrir les allégories disposées au-delà des colonnes qui l'encadrent (Prudence, Tempérance, Observance, Religion, Justice et Force). Enfin, ses plis en forme de croissant de lune soulignent la disposition des putti dans une demi-lune qui a son centre de gravité dans la figure de la Foi : le rideau rouge serait bien une figuration de son lieu propre, ou la répétition emphatique du rideau bleu qui l'encadre. L'indécidabilité du lieu défini par le rideau rouge en fonction de l'échelle à laquelle on

En outre, le rideau rouge, par son déploiement, ses drapés et ses nuances d'ombres et de lumière, souligne figurativement l'importance du lieu qu'il délimite. Il appelle les regards, et participe du caractère frappant des *imagines agentes* qu'il dévoile : il est « le signe codé de leur importance »³⁸¹. Le rideau est ainsi autant une partie motivée de la représentation – un accessoire du baldaquin de la Foi – qu'un « élément de la représentation »³⁸² – un instrument figuratif montrant le mode de visibilité de l'image elle-même. Par là, il représente ce moment clé dans le parcours mental de la remémoration qui est celui de la découverte des images. Autrement dit, le rideau donne une traduction figurative au processus imaginaire consistant à activer successivement les images mnémoniques dans leurs lieux au cours du parcours mental de remémoration. Cette activation conditionnée par le dévoilement enrichit encore l'aspect frappant des *imagines agentes*. Les putti qui tiennent le rideau relevé suggèrent à l'imagination du spectateur une forme d'urgence : un voile qui s'ouvre est probablement un voile susceptible de se refermer, et ainsi la vision s'impose comme éphémère. En outre, les putti qui se trouvent à l'intérieur du rideau traduisent l'activation mémorielle en activation sensorielle, proposant une synesthésie de la remémoration, susceptible d'émouvoir le spectateur. À gauche, un groupe de putti parfume la scène en lançant des fleurs qui viennent ajouter leurs odeurs à celles des fleurs distribuées au premier plan, ainsi qu'aux fumées des quatre brasiers (encensoirs ?) et au cierge allumé porté par la Foi. De l'autre côté, trois putti chantent une partition dont on peut voir les deux premières lignes d'un tétragramme sur lequel sont disposées des notes à l'imitation de l'écriture neumatique carrée (**Fig. 44**). Il n'est pas anodin que le pli de la partition nous permette de la lire³⁸³, et pas anodin non plus que le putti au centre de ce groupe pointe de son index le milieu de la troisième ligne de la partition. Bien que la mélodie ne soit pas représentée pour être reconnaissable, ce geste renvoie à une véritable pratique du plain-chant, et les deux autres putti semblent de leurs mains battre la mesure sur les épaules de celui-ci. L'ensemble donne une temporalité à la vision de l'image³⁸⁴ : elle a été visible le temps de chanter les premières lignes de la partition³⁸⁵, et elle restera sans doute visible jusqu'à la fin de celle-ci. Le parchemin qui s'enroule donne la mesure du rythme du dévoilement et semble lancer un défi au spectateur : seras-tu capable de retenir tout ce que tu as vu le temps de ce dévoilement ?

se place définit visuellement l'emboîtement des lieux et des images de la Foi, *principe* gouvernant la tapisserie et pourtant détaillé en ses *parties*.

³⁸¹ Louis MARIN, « À propos d'un carton de Le Brun : le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *op. cit.*, p. 56.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ L'écriture musicale adresse un appel au spectateur. En effet, les neumes sont correctement inscrits pour être lus par les putti, mais pas la clé (de do ou de fa), qui se trouve à leurs yeux à la fin et non au début de la première ligne du tétragramme. Elle semble donc avoir été placée là à l'attention du spectateur, pour lequel elle se trouverait correctement placée.

³⁸⁴ Il en va de même du couffin plein de fleurs que vident les putti, dont celui au premier plan est le seul dont on puisse voir le contenu, dans une position qui n'est pas anodine au plus près du spectateur.

³⁸⁵ Je suis redevable à Giovanni Bertelli, Cristina Diego Pacheco, Michele Magnabosco, Joseph Roussiès et Giovanni Varelli de m'avoir éclairé dans le commentaire de cette partition.

Le rideau définit donc autant le lieu de la figure que son mode de visibilité. Il est enfin « un rideau-baldaquin, signe symbolique de la puissance royale et religieuse »³⁸⁶ : en tant que signe de majesté, il devient également un attribut de la figure qu'il découvre, et cela de trois façons.

En premier lieu, la Foi se montre dévoilée par des adjuvants angéliques, des putti qui font un dévoilement *non de main d'homme* : l'apparition *achéiropoïète*³⁸⁷ de l'allégorie est une démonstration de sa puissance. Bien des années plus tard, en 1657, un dessin inachevé, attribué à Alonso Cano, manifeste ce type de dévoilement sous la forme d'une incorporation des angelots à la matière du rideau, l'inachèvement de l'esquisse rendant équivalents les plis des chairs et ceux du tissu (**Fig. 45**). Ces deux putti sont-ils les archanges gardiens du voile du temple que Raphaël représenta dans la *Madone Sixtine* dans une pose mélancolique ? Ils sont en tout cas un lieu commun de la manifestation épiphanique : comme l'écrit Paul Hills, « *angels veil and disclose* »³⁸⁸. Le dévoilement qui ouvre les rideaux sur une figure statique est concevable comme un effet mystérieux du pouvoir de cette dernière.


En deuxième lieu, sur le plan iconographique, la bordure décorée du rideau rouge complète d'un ornement cruciforme³⁸⁹ la symbolique eucharistique qui entoure la Foi : *Fides* porte cinq bijoux rouges sur son turban, comme les cinq plaies du Christ, la bordure de son dais bleu représente des grappes et des feuilles de vigne, et sur la bordure architecturale, à l'aplomb de son trône, un médaillon représente le Calice et l'Hostie. Le rideau rouge se fait donc figure, dans sa couleur sanglante et dans sa bordure à croix fleuronées, du mystère que la Foi représente. Il porte ainsi le signe de son inévitable ouverture : intégré dans la séquence narrative de la Passion, il est une figure de la Croix alors que la Foi – avec les cinq bijoux figurant les cinq plaies – représenterait la mort du Christ, l'instant de la déchirure du voile du Temple³⁹⁰. Par ce référent biblique, et par la nécessité narrative qui y renvoie, le rideau devait s'ouvrir sur la Foi. Le rideau s'intègre ainsi chromatiquement, symboliquement et matériellement au spectacle de la figure sur le trône.

En dernier lieu, et étant donné ce lien substantiel de l'accessoire à la figure qu'il dévoile, ce rideau creusé de drapés, agité du vol des putti et chargé de parfums et de musique, semble participer empathiquement de ce qu'il représente³⁹¹. Il y a ici une reformulation de ce déplacement de l'expression du *pathos* de la figure à des éléments secondaires, comme les cheveux ou les drapés, que Warburg a su voir dans son analyse

³⁸⁶ Louis MARIN, « À propos d'un carton de Le Brun : le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *op. cit.*, p. 57.

³⁸⁷ On emprunte ce terme à la théologie des objets sacrés, selon laquelle l'objet *achéiropoïète* n'est pas manufacturé par l'homme, mais produit miraculeusement par une personne sacrée.

³⁸⁸ Paul HILLS, *Veiled Presence*, *op. cit.*, p. 73-75.

³⁸⁹ Dont on extrait le patron suivant : 

³⁹⁰ Voir à ce propos la partie suivante.

³⁹¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, p. 84.

de la *Vénus* de Botticelli³⁹². La gravité statique de la Foi en majesté apparaît, soulignée par contraste, au regard de ces plis qui agitent le rideau rouge : son immobilité nous émeut par le mouvement de ses accessoires. N'est-ce pas ce contraste que montre un dessin allemand anonyme (**Fig. 46**), inscrit du millésime 1564, montrant sous des airs domestiques un mur solide sous un rideau compliqué de larges plis ? Le rideau se fait le support de la gravité, *pathos* sans *pathos*, construit dans la dialectique d'une surface émue et d'une figure statique dans les profondeurs que l'on dévoile.

Lieu de mémoire, dispositif de visibilité et d'activation d'une image frappante, attribut de celle-ci en accord avec le *decorum* de la gravité³⁹³, on comprend à quel point le rideau participe de l'« effet de Roi »³⁹⁴ de cette image faite pour l'empereur³⁹⁵.

II. SE DÉVOILER POUR LE ROI : LES ENTRÉES DE PHILIPPE III À VALENCE (1599) ET À LISBONNE (1619)

Si le rideau est une prérogative royale et que son importance symbolique est reconnue, les mises en scène de dévoilements préparées pour le roi par ses sujets en fournissent la preuve. Il nous faut dès lors prolonger la réflexion inaugurée par les *Honores* en nous tournant vers les spectacles éphémères des joyeuses entrées. La comparaison a été établie par Guy Delmarcel³⁹⁶ et par Fernando Checa³⁹⁷ entre les tapisseries des *Honores* et ces spectacles, particulièrement avec le dévoilement de tableaux vivants lors de l'entrée de Charles Quint à Bruges en 1515, lorsqu'il était encore prince. Un manuscrit de Rémy du Puys, richement illustré, montre des tableaux

³⁹² Warburg commente d'abord l'inspiration antique des « éléments secondaires animés », puis il étend l'analyse à l'« atmosphère psychologique » de Botticelli, une « beauté paisible » non dénuée de « gravité », dans laquelle l'expression du *pathos* était fondée sur ces accessoires : « le mouvement extérieur des éléments dépourvus de volonté, c'est-à-dire du vêtement et de la chevelure, que Politien lui présentait comme la caractéristique des œuvres d'art antiques, était un signe extérieur commode : il pouvait être utilisé chaque fois qu'il s'agissait de donner l'illusion d'une vie plus intense, et Botticelli usait volontiers de ce procédé qui facilitait la représentation plastique d'êtres humains agités de passion ou même seulement émus ». Voir Aby Moritz WARBURG, « La naissance de Vénus et Le printemps de Botticelli », in *Essais florentins*, traduit par Sibylle MULLER, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 47-100. Les citations se trouvent p. 68, 87, 90. Voir en complément Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus*, *op. cit.*

³⁹³ Francisco de Holanda définit le *decoro* comme une empathie du décor aux figures, « *Pero propiamente lo que yo llamo decoro en la pintura es que aquella figura o imagen que pintamos, si ha de ser triste o agraviada, que no tenga alrededor de sí jardines pintados, ni cazas, ni otras gracias y alegrías, sino antes que parezca que hasta las piedras y los árboles y los animales y los hombres sienten y ayudan más a su tristeza, y que no haya alguna cosa sensible ni insensible alrededor de la persona triste y agraviada que no agrave y haga condoler más de ella a los ojos que la miran* ». Cité par Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015, p. 114.

³⁹⁴ On reprend ce concept à Gérard Sabatier, qui en fait l'effet de pouvoir institué par la représentation royale vis-à-vis du roi autant que de ses sujets : Gérard SABATIER, « Versailles, un imaginaire politique », *Publications de l'École Française de Rome*, vol. 82, n° 1, 1985, p. 306. Voir aussi Gérard SABATIER, « Le roi caché et le roi soleil : de la monarchie en Espagne et en France au milieu du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 114, où l'expression apparaît au pluriel et entre guillemets (« effets de roi »).

³⁹⁵ Le rideau comme attribut, mode de visibilité et apanage d'images mémorielles a des antécédents, par exemple dans les portraits allégoriques du manuscrit, du XV^e siècle, des « douze Dames de Rhéorique » (BNF, Français 1174). Au milieu du XVI^e siècle, Jean du Tillet y a également recours pour les portraits régaliens de son *Recueil des rois de France* (BNF, Français 2848).

³⁹⁶ Guy DELMARCEL, *Los Honores*, *op. cit.*

³⁹⁷ Fernando CHECA CREMADES, *Tesoros de la Corona de España*, *op. cit.*

vivants de sujets volontiers allégoriques, qui sont parfois disponibles aux regards par l'ouverture de portes décorées ou peintes³⁹⁸. On ne peut affirmer que les portes ont été préférées aux dévoilements des *Honores* par respect pour une prérogative royale qu'aucun acteur n'aurait pu s'arroger : cela serait faux, comme le montre la documentation rassemblée par George Kernodle dans son ouvrage pionnier, *From Art to Theatre*³⁹⁹. On peut pourtant poser une équivalence formelle entre le dévoilement du roi par le rideau-baldaquin et la dynamique d'ouverture de portes, nuages ou autres machines donnant à voir un spectacle dont la caractéristique première est d'avoir été préparé pour le regard princier. Ce pas de côté permet de mesurer l'étendue de l'apport symbolique du dévoilement du roi.

Nous nous attacherons à analyser deux dévoilements appartenant à des architectures éphémères érigées dans deux capitales de la Péninsule Ibérique, à vingt ans de distance, soit au début et à la fin du règne de Philippe III, lorsque le cérémonial bourguignon jouit d'une tradition d'au moins un demi-siècle. Ces deux entrées, faites pour des *jurats*, ont un caractère constitutionnel. En 1599, au début de son règne, le roi se rend à Valence et jure de respecter les lois de cette vice-royauté, dans une visite qui s'ouvre sur la remise des clés de la ville au troisième Philippe au moyen d'un dévoilement mis en scène par un nuage. À la fin de son règne, et accompagné de son héritier, le roi visite Lisbonne en 1619, et renouvelle symboliquement les liens de souveraineté qui lient le Portugal à sa dynastie : dans l'un des nombreux arcs de triomphe construits à cette occasion, les Flamands de la ville manifestent leur volonté de préserver ces mêmes liens qui en font des sujets des Habsbourg. Ils construisent ainsi une machine qui fait référence aux discordes qui séparent les provinces habsbourgeoises catholiques des territoires hollandais protestants, reconnus par la Trêve de Douze Ans, signée en 1609 par les archiducs Albert et Isabelle Claire Eugénie avec le Grand Pensionnaire de la Hollande protestante, Oldenbarnevelt. Manifestations symboliques d'allégeance à l'aube de la Guerre de Trente ans ou lors du pacte réciproque du roi et de la vice-royauté de Valence, ces deux dévoilements sans rideaux, que nous nommerons par commodité *apariencias*, font du dévoilement un mécanisme de visibilité à haut rendement politique.

Ces deux dévoilements présentent une spécificité, qui justifie qu'on les considère dans leur rapport au roi. En effet, le dévoilement théâtral de tableaux vivants ou d'*apariencias* dans le cadre de festivités civiques n'est pas nécessairement lié à la présence royale, loin de là. On peut à juste titre le considérer comme une caractéristique de n'importe quel parcours avec des stations, par exemple lors des concours de

³⁹⁸ Ce n'est qu'une des possibilités adoptées lors de cette entrée pour faire voir les tableaux vivants offerts au roi par la ville. La chronique de du Puy est reproduite en facsimilé par Remy DU PUY, *La Triomphante et solennelle entrée de Charles-Quint en sa ville de Bruges, le 18 avril 1515, décrite par Remy Dupuy*, Bruges, impr. de Vandecasteele-Werbrouck, 1850, 58 p. Le manuscrit se trouve par exemple à l'Österreichische Nationalbibliothek, sous la cote 2591 de la réserve, REMY DE PUY, « Solemnelle entrée faicte sur l'advenement de Charles Archidux d'Autriche en Bruge 1515 », 1515, 62 p. Sur l'entrée à Bruges, voir : Fernando CHECA CREMADES, *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, El Viso, 1999, p. 41 sq.

³⁹⁹ George Riley KERNODLE, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago press, 1944, ix+255 p.

rhétorique⁴⁰⁰, et ce partout en Europe et même dans les Indes. Encore une fois, cela a été largement prouvé par George Kernodle et par l'iconographie qu'il recueille dans son livre⁴⁰¹ (**Fig. 91 et Fig. 92**). Or, ici, les deux dévoilements dont il va être question sont des mises en scène à destination du roi, activées par sa présence, et, si elles sont publiques et visibles par des foules, elles établissent avec le monarque un rapport direct et privilégié. Il est généralement admis que ces tableaux vivants étaient le moyen d'une négociation politique avec le prince ou le roi qui en était spectateur. Comme l'écrit Stijn Bussels, les villes espéraient ainsi « que le prince décode les histoires avec attention, et qu'il trouve leur message cohérent avec son propre programme politique »⁴⁰². Par le biais de l'allégorie, la ville délègue aux tableaux vivants la charge de négocier un rapport particulier au roi. C'est sur la nature de ce rapport que portent les pages qui suivent, où l'on cherche à comprendre, dans un renversement de la perspective, ce que signifie le fait d'apparaître – ou de disparaître – au moyen d'un dévoilement, et ce pour Philippe III et d'après ses sujets.

1. *La remise des clés dans le nuage : réciprocité symbolique et déséquilibre juridique*

Le 19 février 1599 le roi Philippe III entre dans Valence accompagné de sa demi-sœur, l'infante Isabelle Claire Eugénie, quelques mois avant leur double mariage avec Marguerite d'Autriche et l'archiduc Albert d'Autriche, respectivement. Le Conseil de Valence a organisé pour l'entrée un grand déploiement festif et décoratif, à la hauteur de l'importance de l'événement, où le roi va prêter serment dans une *jura* des lois de la ville. Le rituel aura lieu dans la cathédrale où prendra place le rideau-dais du roi. Gaspar Aguilar décrit ainsi la cérémonie, dans une adresse à son souverain :

Estando en estas fiestas ocupado
el día se llegó del juramento,
y acudiendo a las cosas del estado
dejaste las del gusto y del contento.
Mandaste que de tela y de brocado
se pusiese un lugar para tu asiento
en el templo mayor, donde con fiesta
el nuevo rey el juramento presta⁴⁰³.

⁴⁰⁰ Voir à ce propos ce qu'écrit Mercedes Blanco, « Le plurilinguisme dans les Joyeuses Entrées d'Anvers (1520-1635) », dans Roland BEHAR, Mercedes BLANCO et Jochen HAFNER (éds.), *Villes à la croisée des langues, XVI^e-XVII^e siècles : Anvers, Hambourg, Milan, Naples et Palerme*, Genève, Droz, 2018, 1112 p. On consultera également Stijn BUSSELS, « Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635) », in *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 236-247.

⁴⁰¹ George Riley KERNODLE, *From Art to Theatre*, *op. cit.*, p. 65, 121, 129.

⁴⁰² « *The municipality hoped that the prince would decode the stories carefully and find their message consistent with his own political agenda* », Stijn BUSSELS, « Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635) », *op. cit.*, p. 237.

⁴⁰³ Le poème en octaves fut imprimé en 1599, éd. consultée Gaspar AGUILAR, *Fiestas nupciales que la ciudad de Valencia hizo al casamiento de Felipe III*, éd. Francisco CARRERES VALLO [Valencia], [Imp. de Manuel Pau], 1910, p. 30.

Le poète, au service de Valence⁴⁰⁴, insiste sur les « *muestras de amor tierno* » du roi à la municipalité, mais d'autres récits du rituel donnent une image plus précise d'un protocole qui a minoré la soumission du roi aux *fueros* municipaux. Une *relación* anonyme précise que l'archevêque de Valence, le marquis de Denia ainsi que duc de Lerma, les *jurados* et le vicechancelier, « *como valencianos* », lui ont prêté serment, « *que fue jurarle como rey, luego el secretario Franqueza del Consejo de Aragón leyó un rato ciertos fueros que tiene el Reino, los cuales dijo su Magestad que les guardaba* »⁴⁰⁵. Le roi se ploie ainsi aux lois de la ville devant le secrétaire d'un de ses Conseils, selon un protocole de soumission indirecte déjà établi par Charles Quint pour Philippe II⁴⁰⁶.

Face à ce déséquilibre juridique, la réciprocité constitutionnelle du serment du roi par la ville et des *fueros* par le roi est manifestée dans le langage symbolique de la fête. Au rituel du serment, où le roi se trouve dans sa *cortina* ouverte comme un dais, répondent deux apparitions d'enfants déguisés en allégories de la municipalité, dessinant par là un face à face entre la ville et le roi réciproquement dévoilés, lors de la *jura* et de l'entrée de Philippe III dans la ville.

En effet, le 19 février, après le baisemain des autorités municipales au roi, hors les murs, le souverain fut spectateur d'une mise en scène qui lui était destinée. Du haut d'un arc de triomphe dressé contre la porte de Saint Vincent Ferrier, une machine théâtrale, décrite par différentes sources comme un nuage⁴⁰⁷, une boule⁴⁰⁸, une grenade⁴⁰⁹ ou un œuf⁴¹⁰, descendit devant le roi, peinte en bleu comme un fragment de ciel, qui s'ouvrit pour découvrir deux enfants, déguisés en saint Vincent Ferrier et en saint Vincent Martyr, patrons de la ville, ou en Vincent Ferrier et en ange, selon d'autres sources⁴¹¹. Ils chantent et remettent les clés de Valence au roi :

Abrirán las manos vuestras
de tantas fidelidades
las puertas y voluntades

⁴⁰⁴ Il fut chargé avec Cristóbal de Virués de préparer l'entrée de la reine Marguerite au mois d'avril. *Ibid.*, p. LXI.

⁴⁰⁵ « Sucesos de los años 1598 a 1600 », BNE, MSS/2346, f. 175r. Voir : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000099584&page=188>

⁴⁰⁶ Maria José del RÍO BARREDO, *Madrid, urbs regia, op. cit.*, p. 23-33. L'auteure décrit avec grande attention les particularités constitutionnelles des différents territoires de la monarchie espagnole comme la Couronne d'Aragon, dont on ne trouve plus le reflet dans cette cérémonie de 1599.

⁴⁰⁷ Gaspar AGUILAR, *Fiestas nupciales, op. cit.*, p. 27.

⁴⁰⁸ *El solene iuramento, que su Magestad hizo en la insigne ciudad de Valencia este año de mil y quinientos y nouenta y nueue... y los personajes que le besaron la mano, y las fiestas que uvo en la dicha ciudad y los arcos triunfales que auia... y como en vn arco estaua vna bola y della salio vn angel*, Impreso en Seuilla, por Rodrigo de Cabrera, impressor, a la Magdalena, en la casa q[ue] era Espital (sic) del Rosario, 1599.

⁴⁰⁹ « Sucesos de los años 1598 a 1600 », *op. cit.*, f. 174r. Le *pliego suelto* BNE VE/1255/26 décrit également, au f. [1r] : « como en el un arco estaba una bola y de ella salió un ángel, y san Vicente Ferrer, y en otro había otra, a modo de granada ». Voir : *El solene iuramento, op. cit.*

⁴¹⁰ Dans la *relación* de Felipe de Gauna, d'après Pascal GANDOULPHE, « Le royaume en fête : les mariages royaux de Philippe III et de l'infante Isabel Clara Eugenia à Valencia (1599) », *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, n° 18, 15 Janvier 2008, p. 55.

⁴¹¹ *Ibid.* Cf. *El solene iuramento, op. cit.*, f. [1r].

con estas llaves maestras⁴¹².

L'ouverture du nuage est la première étape du don des clés au roi, mais aussi la première ouverture qui est faite pour lui, avant celle des *puertas y voluntades* qu'il ouvrira avec les clés de la ville. Gaspar Aguilar, dans son poème-*relación* qui ne cache pas sa sympathie pour Valence, fait de ce dévoilement un préalable pour l'entrée du roi sous le *palium*, que toutes les autres sources mentionnent avant l'arc de triomphe⁴¹³. Paradoxalement, donc, « l'accomplissement du rite de soumission politique [de la ville au roi], qui diffère le moment où le monarque pénétrera à l'intérieur de l'enceinte territoriale de la ville, apparaît comme une sorte de défense rituelle de la ville »⁴¹⁴. Le roi ne s'y trompe pas, qui ne se soumet qu'indirectement à ce rituel :

En la primera puerta, que llaman el portal de Sant Vicente, había un arco con muchas letras y una granada en él, que abajó al tiempo de entrar su Majestad y se abrió. Y dentro estaban dos niños con las llaves de la ciudad, que las ofrecían al rey. Tomolas el Justicia y su Majestad le hizo las guardase⁴¹⁵.

La ville affirme son existence politique au moyen d'une allégorie mise en scène dans un dévoilement céleste, dans une interaction directe avec le roi qui en est le premier spectateur, co-protagoniste d'une scène politique de soumission, à laquelle le roi se dérobe.

L'interaction entre la machine et le roi se poursuit dans l'enceinte de Valence, où un autre enfant apparaît au moyen de cette machine, nuage ou *magrana*, traditionnellement employée pour les mystères du Corpus Christi⁴¹⁶. Cette fois, l'apparition montre les richesses de la ville : après l'envol de nombreux oiseaux, un enfant descend du nuage et remet un œillet au roi, qui le renvoie à l'Infante, transformant le présent en un équivalent féminin des clés de la ville qu'on lui avait remises précédemment. Une fois les clés remises et les murs franchis, le roi s'autorise des gestes d'allégeance :

Su Majestad fue luego a la plaza, donde estaba hecho otro arco de la misma manera que el ya dicho, y había en él otra bola muy grande, la cual se abrió, y salieron de ella muchas suertes de pajarillos y diferencias de aves, y luego bajó de ella un muy hermoso niño, de hasta tres o cuatro años. Y traía una clavellina y se la puso en la mano a su Majestad, y su

⁴¹² Apud Pascal GANDOULPHE, « Le royaume en fête », *op. cit.*, p. 56.

⁴¹³ Gaspar AGUILAR, *Fiestas nupciales*, *op. cit.*, p. 27-28.

⁴¹⁴ Pascal GANDOULPHE, « Le royaume en fête », *op. cit.*, p. 58.

⁴¹⁵ « Sucesos de los años 1598 a 1600 », *op. cit.*, f. 174r.

⁴¹⁶ À Valence, la *magrana* ou 'grenade' est un artefact spectaculaire employé dans les mystères joués lors des fêtes du Corpus Christi, « *Durant aquest segle i el següent [XVI^e-XVII^e] l'aparició de Déu i l'Àngel podia efectuar-se mitjançant un artifici tècnic semblant a les actuals carxofes, o a la mateixa magrana del Misteri d'Elx, tot i que de menor tamany, i que descendia des de la part alta de la roca que feia d'escenari* », Josep Lluís SIRERA, « Misteris del Corpus de València », in *Estudios sobre teatro medieval*, Valence, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2008, p. 206. Sur la *magrana* du Misteri d'Elx, parmi une bibliographie abondante, voir Francesc MASSIP I BONET, *La Festa d'Elx*, Alicante, Diputació d'Alacant / Ajuntament d'Elx, 1991, p. 197. Ou, plus récemment, Joan CASTAÑO I GARCIA et Jaime BROTONS CANO, *La « Festa » o Misterio de Elche*, Elche, Patronat del Misteri d'Elx, 2008, p. 53.

Majestad lo abrazó y besó, y se lo envió a su alteza de la señora Infanta⁴¹⁷.

Par deux fois, le roi reçoit des présents des mains d'enfants sortis d'une même machine théâtrale : deux dévoilements ont lieu ainsi pour le roi, premier destinataire et co-protagoniste de la scène politique et symbolique du don, orchestrée par la ville. Cette scène est une véritable tradition des entrées royales⁴¹⁸ : en cette même année de 1599, l'entrée à Barcelone fut également célébrée avec des machines comme les grenades de Valence⁴¹⁹. Or, en décrivant l'accolade du roi à l'enfant qui lui remet la fleur, lorsque « *su Majestad lo abrazó y besó* », l'auteur anonyme d'une *relación en pliego suelto* conservée à la Bibliothèque Nationale de Madrid établit un parallèle avec le serment qui eut lieu le surlendemain dans la cathédrale, pendant lequel, d'après ce même récit :

El [Marqués] de Denia dio el estoque a su hijo el Conde de Lerma, y se puso en medio del tablado y se fue hacia el rey, y su Majestad, a cosa de diez pasos antes que llegara el Marqués de Denia, se levantó, y le aguardó en pie, y el Marqués se llegó al Rey muy apriesa, postrándose, y el Rey se bajó y le levantó en pie, y no le quiso dar la mano, y le abrazó dos veces, haciendo el de Denia siempre gran fuerza para estar arrodillado, no lo consintió su majestad. Y quitose el de Denia y tomó su estoque y luego fue el Conde su hijo, y besó la mano a su majestad, y su majestad se la dio, y le abrazó, y se levantó un poco en la silla⁴²⁰.

Si l'on est passé ici d'une mise en scène symbolique à une cérémonie véritable, l'attention aux gestes du roi permet de mettre en regard les deux rituels. Pendant l'entrée, deux *apariencias* découvrent des enfants incarnant des allégories de la ville dans ses saints patrons et dans sa beauté et sa richesse printanière : au cœur de la ville, le roi donne l'accolade à l'enfant qui lui remet l'œillet. Dans la cérémonie du serment, le roi est dans son rideau ouvert en forme de dais, et ses sujets lui prêtent serment : il donne l'accolade aux marquis et comte de Denia, père et fils. La répétition de ce geste identifie le *valido*, Francisco de Sandoval y Rojas, duc de Lerma et marquis de Denia, à la ville : rappelons qu'il a été vice-roi de Valence avant le comte de Benavente, Juan Alonso Pimentel de Herrera y Quiñones, vice-roi en charge qui n'est pas mentionné lors

⁴¹⁷ *El solene iuramento, op. cit.*, f. [1r-v].

⁴¹⁸ Teresa FERRER VALLS, « El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía », in José Luis CANET VALLÉS et Josep Lluís SIRERA (éds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valence, Universitat de València, Departament de Filologia espanyola, 1992, p. 318. Teresa FERRER VALLS, « Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III », in Monica BIETTI et Jesús URREA (éds.), *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 43-44. Teresa FERRER VALLS, « La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral », in José María Díez BORQUE (éd.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003, p. 30. Stijn Bussels suggère pourtant qu'au nord de l'Europe la formule du tableau vivant dévoilé disparaît progressivement au bénéfice des arcs de triomphe. Voir Stijn BUSSELS, « Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635) », *op. cit.*

⁴¹⁹ Alfredo CHAMORRO, « Un éxito efímero: la visita de Felipe III a Barcelona en 1599 », in « *Scripta manent* » : *actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, JISO 2011*, Pamplona, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra), 2011, p. 92.

⁴²⁰ *El solene iuramento, op. cit.*, f. [2r-v].

de la *jura*⁴²¹, et qui à son tour précède Juan de Ribera, l'archevêque qui ne put faire le baisemain au souverain, pendant le serment, « *porque el rey, a clérigos, no se la da [la mano]* »⁴²². Face aux exceptionnels privilèges du *valido* et de son fils, la ville peut difficilement donner un spectacle de réciprocité au souverain, et le risque d'une comparaison défavorable des autorités civiles et religieuses de Valence avec l'ancien vice-roi doit être contourné. Le rôle symbolique des enfants acteurs offre ainsi un spectacle de consensus municipal et de réciprocité de la ville au roi, laquelle n'est pas seulement marquée par l'accolade royale, mais également par leurs modes de visibilité respectifs. Le cadre d'apparition du roi comme des enfants valenciens est marqué par une dynamique de dévoilement. Plus encore, l'*apariencia* des enfants, et la *cortina* comme cadre d'apparition du roi pendant le serment, dessinent visuellement un espace d'interaction entre le roi et la ville. Cet espace, à moitié symbolique et à moitié réel, pose les conditions d'un échange avec le roi, et suggère que si la ville se dévoile au souverain pour lui offrir les clés, le dévoilement du roi dans sa *cortina* lorsqu'il jure les *fueros* dans la cathédrale valencienne est un geste équivalent d'allégeance envers Valence. L'*apariencia* des enfants valenciens devient ainsi un instrument symbolique et politique de première importance : la réciprocité juridique du roi et de la ville prend la forme d'un dévoilement réciproque, comme si le dévoilement élevait les patrons de Valence à une dignité équivalente à celle du souverain. Si cela relève uniquement du symbole, il ne faut pas minorer le caractère politique de cette allégorie.

2. *Le visible et l'invisible politique*

Dans un contexte où l'échange de regards devient la représentation allégorique d'un échange juridique, le dévoilement veut transformer une communauté de visibilité en une communauté politique. *Voir* devient *voir avec*, dans la mesure où le spectateur est appelé à adhérer à ce qu'il voit au moyen d'un dévoilement. Le mythe originel du déchirement du voile du temple de Jérusalem lors de la mort du Christ opère comme un fondement de la visibilité royale. Le dévoilement devient en quelque sorte un vecteur de communion politique, le voile pouvant au contraire être chargé, en tant que seuil, d'une charge politique négative. C'est le cas à Lisbonne, en 1619, lors de l'entrée royale de Philippe III accompagné de son fils, alors qu'éclate dans l'Empire la Guerre de Trente Ans. Les Flamands de la ville ont érigé un arc de triomphe qui porte en son centre une machine prête à s'activer au passage du roi : comme à Valence, l'*apariencia* est un moyen de dialoguer dans un langage symbolique avec la personne royale. L'arc entier

⁴²¹ La *relación* anonyme fait le récit d'une fête en deux temps qui fut organisée par le vice-roi après l'entrée royale. Le vice-roi donna chez lui une fête avec dîner et danses, laquelle se prolongea dans le palais vice-royal par d'autres danses. Par respect pour l'étiquette, le roi ne dansa que dans le palais de la vice-royauté : « *Cuando el rey danzó, fue en palacio, en segundo sarao que hubo: porque el primero fue en casa del conde de Benavente* », f. [1r]. Pendant la *jura*, outre l'archevêque Ribera et les marquis et comte de Denia, il n'est pas fait mention du vice-roi : « *Y quitose el de Denia y tomó su estoque y luego fue el conde su hijo, y besó la mano a su majestad, y su majestad se la dio, y le abrazó, y se levantó un poco en la silla. Y el justicia mayor tenía un papel en la mano, y por él daba la orden a los que iban subiendo: subieron primero las justicias, y luego los jurados, y luego los caballeros del Reino de Valencia. Duró dos horas: y acabado hubo música de órganos y menestriales. Bajó su majestad y por las mismas calles que vino se volvió* », f. [2v], *El solene iuramento*, op. cit.

⁴²² *Ibid.*, f. [2r].

était peuplé des statues de dix-sept allégories des provinces flamandes, divisées en provinces fidèles à droite et provinces rebelles à gauche (inversement sur la gravure), reliées par des cordelettes vermeilles à autant de blasons disposés sur une peinture au centre de l'ensemble : du côté rebelle les cordes étaient lâches, du côté fidèle tendues⁴²³. Cette peinture était constituée de deux panneaux ou deux toiles qui s'assemblaient pour former une couronne de laurier et l'image d'un cœur – scindées en deux parties sur l'image –, au-dessus d'une troisième peinture, celle d'une personnification de la Discorde (**Fig. 47**).

No quadro maior que sobrestava ao Arco principal, havia pintado um grande festão de louro, partido em duas ametades; no meio dele uma fúria infernal, que representava a Discórdia, a qual apartava nove escudos das armas das nove Províncias obedientes, postos a sua mão direita, dos oito escudos das oito Províncias rebeldes, que lhe ficavam à esquerda. E de cada um destes escudos saia uma fita vermelha, que estava presa na mão da figura que representava a Província cujas eram as armas dos escudos, e entre eles estava um coração que a Discórdia tinha partido pelo meio. Desta maneira se oferecia à vista este espetáculo, e quando a ele chegou sua Majestade, ao tempo que pus nele os olhos, desapareceu a Discórdia e se juntaram artificiosamente as duas ametades do festão, tirando delas com uma corda duas figuras que lhe ficavam aos lados, juntando e unindo por este modo os dois meios corações e os dezassete escudos. Eram as duas figuras a Concórdia e a Boa vontade, como o diziam seus títulos⁴²⁴.

L'activation de la machine signifiait la défaite de la Discorde et le triomphe de la Concorde et la Bonne Volonté, qui ressoudaient le cœur divisé des Flandres et la couronne de lauriers habsbourgeoise⁴²⁵. Hercule, équivalent allégorique du roi d'Espagne, portait d'ailleurs cette même couronne de lauriers sur l'envers de ce tableau-machine, de l'autre côté de l'arc de triomphe⁴²⁶. L'adresse au roi est manifeste dans

⁴²³ Ce détail est donné par le poème de Francisco RODRIGUES LOBO, *La Jornada que la Magestad catholica del Rey Don Phelippe III de las Hespañas hizo a su Reyno de Portugal ; y el triumpho, y pompa con que le recibio la insigne ciudad de Lisboa el año de 1619. Compuesta en varios romances por Francisco Rodriguez Lobo*, Em Lisboa, Por Pedro Crasbeeck Impressor del Rey, 1623, f. 70r.

⁴²⁴ Joao Baptista LAVANHA, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. [sic] N.S. ao Reyno de Portugal...*, En Madrid, por Thomas Iunti Impressor del Rei N. S., 1622, f. 38r. Le titre de Philippe III est correct dans la mesure où il est « *Filipe Terceiro de Espanha, Segundo de Portugal* », f. 40v.

⁴²⁵ Les deux allégories sont censées tirer des cordes qui ressoudent le cœur des Flandres. C'est ce que dit Joao Baptista Lavanha, et ce que confirme également Francisco DE MATOS DE SÁ, *Entrada y triumpho que la ciudad de Lisboa hizo a la C.R.M. del Rey D. Phelipe tercero de las Españas, y segundo de Portugal: con la explicacion de los arcos triumphales que se leuataron a su felicissima entrada*, Impresa en Lisboa con todas las licencias necessarias, por Iorge Rodriguez, 1620, f. 18v. Pour Francisco Rodrigues Lobo, ce sont les provinces au contraire qui activent l'invention avec leurs cordes rouges : Francisco RODRIGUES LOBO, *La Jornada que la Magestad catholica del Rey Don Phelippe III de las Hespañas hizo a su Reyno de Portugal ; y el triumpho, y pompa con que le recibio la insigne ciudad de Lisboa el año de 1619. Compuesta en varios romances por Francisco Rodriguez Lobo*, op. cit., f. 70v. Cette divergence des sources semble prouver que le mécanisme reste caché aux yeux des spectateurs. Je remercie Aude Plagnard de m'avoir fait connaître les poèmes de Rodrigues Lobo et de Matos de Sá.

⁴²⁶ « *No quadro q ficava sobre este [Arco] grande, se via pintado sua Mag. Hercules invicto, sentado em seu trono Real, a quem a Vitoria com alegre rostro presentava hũa Coroa de louro* », Joao Baptista

l'activation de cette mise en scène. La Discorde « disparut dès que le roi y fixa son regard » (« *ao tempo que pus nelle os olhos, desapareceu a Discórdia* »), et on déduit de la gravure et de sa description que, sur les côtés des peintures représentant les dix-sept blasons flamands, apparurent les allégories de la Concorde et de la Bonne Volonté. L'apparition de ces figures autant que la disparition de la Discorde sont l'œuvre du regard royal, doté par cette mise en scène d'une puissance imaginaire proportionnelle à celle de la furie infernale aux cheveux de vipères. Puis, en traversant l'arc, dont le ciel était orné d'un Dieu tenant le globe et faisant une bénédiction qui sanctionnait ainsi la victoire religieuse sous-entendue dans la concorde flamande, le roi découvrit l'envers de cet arc, où les Flamands de Lisbonne le représentaient de manière allégorique, trônant victorieux et couronné des lauriers qui le rendraient maître des Flandres. Un avant et un après sont donc construits en trois temps par le roi : l'avant d'une Discorde devient l'après de l'harmonie par le regard du roi, dans une victoire encore confirmée quelques pas plus loin par l'Hercule triomphant de l'autre côté de l'arc.

Comme à Valence, le mécanisme de l'*apariencia* s'active pour le roi, spectateur et co-protagoniste, ici par la disparition de la Discorde et l'apparition de Concorde et de Bonne Volonté. Le fait de voiler se charge d'une connotation victorieuse qui dément que la disparition de la Discorde (« *desapareceo a Discordia* ») soit celle de quelque chose que l'on recouvre et qui risque de réapparaître. La disparition de la Furie devient celle de quelque chose que l'on écrase, dans la mesure même où elle écartait et déchirait les provinces et le cœur des Flandres (« *a qual apartava, tinha partido* »), donnant par là l'illusion de se trouver sur le même plan que la double image de la couronne divisée. Cette illusion était d'ailleurs fondée sur la continuité de la ligne d'horizon entre les trois peintures composant cette *apariencia*, ainsi que sur le brouillage des limites des panneaux latéraux, dont dépassent les blasons du Brabant (*Brabantia*) et de l'Hainaut (*[Ha]nnonia*) du côté de provinces fidèles, et celui de la Gueldre (*Geldria*) du côté des rebelles (**Fig. 48**). La Discorde se trouve ainsi exclue du regard du roi et remplacée par une communauté politique unie dans les vœux des Flamands de Lisbonne : le double panneau superpose ainsi des connotations d'exclusion par la disparition de la Discorde et de communion par la réunification des provinces flamandes, le tout dans un double mécanisme de disparition (Discorde) et d'apparition (Concorde, Bonne Volonté) activé par le regard royal.

Les connotations politiques des deux *apariencias* de Valence et de Lisbonne destinées aux yeux du roi nous permettent d'envisager par extension une politique du regard liée au dévoilement. Cela n'est pas une particularité espagnole. À Venise, dans la frise des portraits des doges de la Sala del Maggior Consiglio du Palais des Doges, le lieu de Marino Faliero (1285-1355), décapité et marqué d'infamie pour sa tentative de coup d'état, est signalé par la peinture d'un voile noir, instrument de *damnatio memoriae*, sur lequel l'on peut lire : « *Hic est locus Marini Faletro decapitati pro criminibus* » (**Fig. 49**). Le vénitien Giovanni Fontana conseillait d'ailleurs dans son

LAVANHA, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. [sic] N.S. ao Reyno de Portugal...*, op. cit., f. 40v.

Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum d'utiliser un tissu pour couvrir mentalement les images qu'il souhaitait oublier⁴²⁷. Dans la république de la lagune, la malédiction de Cham, le fils de Noé qui vit son père nu, donne un fondement biblique à cette politique des regards : cette transgression implique la création d'une lignée de serfs destinés à être les sujets de ceux qui voient et voilent à souhait, car « l'épisode était invoqué pour légitimer la hiérarchie immuable entre sujets ignorants et sages gouvernants »⁴²⁸. Parallèlement, les Habsbourg se font les descendants de Noé et de Cham, modèle et anti-modèle respectivement⁴²⁹. Les voiles de deuil reçoivent une connotation politique également dans les processions de la Croix Verte qui précèdent les autodafés de l'Inquisition. La croix était couverte d'un voile vert pendant la procession et l'ensemble de la cérémonie, et dévoilée uniquement à la fin de l'abjuration qui restaurait la communauté religieuse. La restauration d'un contact visuel direct avec la croix manifestait la « réintégration, c'est-à-dire le moment où l'offense commise envers la divinité est tenue pour expiée et l'équilibre dans la relation avec le sacré rétabli »⁴³⁰ : la communauté de regard manifeste une communion religieuse et politique. Cela est confirmé encore par le cérémonial suivi par les Habsbourg d'Espagne dans leur chapelle, où le roi n'est pas seulement un corps que l'on dévoile et que l'on voile, mais un spectateur, à travers le rideau toujours ouvert qui fait face à l'autel, d'un théâtre de la messe toujours présent aux yeux de sa majesté Catholique. La *pietas austriaca* se manifeste dans cette vision toujours dévoilée : les rideaux qui encadrent l'autel sans jamais se refermer dans la *cortina royale* rappelant le tabernacle du temple de Salomon. À contrario, l'invisibilité partielle est une prérogative de la majesté.

Dans cette étiquette des regards, le rideau que l'on tire n'est pas simplement un seuil entre discorde et communion, mais il est un accessoire différentiel, qui marque un écart de pouvoir symbolique entre ce qui est caché et ce qui est montré. Le roi se dévoile, ou plutôt il reste découvert face à l'autel, qui marque la présence divine : il ne refuse pas sa vue à Dieu et se tient respectueusement devant lui. Inversement, en se refusant au regard de ses sujets, il leur interdit un regard de pure curiosité, potentiellement peu respectueux, et en gardant ses distances, il protège sa majesté. À la limite, en se cachant à ses sujets le roi manifeste leur assujettissement, et en se dévoilant face à l'autel le roi s'y soumet. Cette mécanique peut être inversée sans rien perdre de son expression différentielle du pouvoir : on verra l'importance de cet enjeu dans le recours que fait le théâtre aux scènes de dévoilement, lorsque le même mécanisme

⁴²⁷ Apud Paul HILLS, *Veiled Presence, op. cit.*, p. 169.

⁴²⁸ Genèse, 9:18-29. Cf. Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau: essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 2010, p. 102-105. La citation se trouve à la p. 104.

⁴²⁹ « Genealogia illustrissimae Domus Austriae que per lineam rectam masculinam ab ipso Noe humani generis reparatore usque ad Carolum Quintum Cesarem Philippi Castelle Regis filium... decepta 1536 mense aprili », BNE, Res/265. Voir aussi Prudencio de SANDOVAL, *Primera parte de la vida y hechos del emperador Carlos Quinto...*, En Valladolid, por Sebastian de Cañas, 1604, f. *1v. Dans la généalogie de l'empereur Charles Quint intégrée dans cet ouvrage, le Déluge apparaît juste après Cham, comme une césure dans le temps historique parmi d'autres, mais qui ajoute ici probablement une forme d'expiation.

⁴³⁰ Francisco BETHENCOURT, *L'Inquisition à l'époque moderne. Espagne, Italie, Portugal : XVe-XIXe siècles*, Paris, Fayard, 1995, 539 p.-[24] p. de pl. p. La cérémonie de l'*auto da fé* est l'objet des p. 241-312, la croix voilée et dévoilée est mentionnée aux p. 257-258, 266, 273. La citation est p. 274.

glorifiant ou infamant sert à dévoiler des personnes divines et des cadavres tragiques justement punis.

Les deux *apariencias*, à Valence et à Lisbonne, ne relèvent pas d'une imitation du dévoilement du roi dans son oratoire à rideaux, malgré l'établissement d'un lien indirect entre l'ouverture des *magranes* valenciennes et l'oratoire de la *jura* de Philippe III. Dans les deux cas, ces spectacles ont un caractère identitaire qui rejoint plutôt des traditions locales : à Valence, celle des spectacles de Corpus Christi, et à Lisbonne, dans l'arc des Flamands, celle des *Landjuweel* et des théâtres éphémères des chambres de rhétorique flamandes (**Fig. 91 et Fig. 92**). Plus précisément, à une époque où le tableau vivant disparaît des fêtes civiques au bénéfice des arcs de triomphe, les Flamands de Lisbonne semblent convoquer un référent symbolique que l'on peut retrouver dans les Joyeuses Entrées flamandes lors de la visite de Charles Quint avec son fils Philippe, dont l'entrée à Lisbonne de Philippe III avec le prince est un reflet. Ainsi retrouve-t-on des tableaux vivants, marquant par exemple la victoire des Joies sur les Misères, en 1549 à Anvers, qui ont pu inspirer le triomphe de la Concorde de Lisbonne. Le spectacle de la communauté politique unie s'accompagnerait ainsi de connotations identitaires portées par les Flamands et renvoyant, pour quiconque connaît cet antécédent, à un temps doré de domination habsbourgeoise sur la région⁴³¹ : cela explique peut-être que les Flamands de Lisbonne aient été le seul collectif à introduire un tableau vivant au sein de leur arc de triomphe. En convoquant ces traditions locales et le langage symbolique des tableaux vivants éphémères, ces mises en scène nous renseignent pourtant sur les enjeux politiques attachés au dévoilement.

III. LE DÉVOILEMENT FIGURÉ DES OBSÈQUES DE LA REINE ISABELLE DE BOURBON (1645) OU LE LIVRE COMME *APARIENCIA*

Face au Roi, les dévoilements se font les instruments d'une mise en scène symbolique à fort rendement politique et mémoriel, comme l'attestent les *Honores* autant que les machines de Valence et de Lisbonne. Ces deux figurations du dévoilement, dans les tapisseries et en acte, sont directement liées à la présence royale et au cérémonial public de la majesté, dont ils se font écho plus ou moins directement. Les dévoilements des entrées découlent de la présence royale, et les tapisseries, biens patrimoniaux de la Couronne, ne sont visibles que comme le décor du roi. Un autre médium étend les conclusions que nous avons tirées jusqu'ici à une diffusion plus large : l'imprimé, et particulièrement le frontispice illustré. Nous nous attacherons à étudier le frontispice d'un livre né d'une cérémonie royale, celle d'un enterrement, plus tardif que les objets étudiés jusqu'ici. Nous sommes sous le royaume de Philippe IV, près d'un siècle après l'implantation du rituel bourguignon à la cour espagnole en 1548,

⁴³¹ Voir à propos de l'entrée anversoise et du caractère traditionnel – local – des tableaux vivants (« *Whereas in 1458 no less than nineteen tableaux vivants were used, and in 1549 thirteen, in 1635 only two were erected, the notably small number of tableaux suggesting that they were merely there for tradition's sake* » : Stijn BUSSELS, « Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635) », *op. cit.*, p. 237.

et la culture cérémoniale semble être assez étendue pour qu'un projet éditorial lié à la cour s'en empare pour glorifier une reine morte.

1. *Le rideau tenu par la mort : programme du frontispice de la Pompa funeral*

En 1645, chez Diego Díaz de la Carrera, paraît à Madrid un livre consacré aux funérailles de la reine Isabelle de Bourbon, décédée en 1644. L'imprimé⁴³², qui compte un nombre conséquent de pièces poétiques⁴³³, est une riche *relación* de l'événement cérémonial, illustrée par plusieurs planches représentant la façade endeuillée de l'église du couvent royal de Saint Jérôme, la chapelle ardente, le dais qui couvrait le tombeau de la reine, et les hiéroglyphes qui ornaient l'église. Ces illustrations sont l'œuvre du graveur Pedro de Villafranca : « *Petrus a Villafranca inuen et sculp. Matriti 1645* ».

Sa signature se trouve au pied d'une belle planche de grand format (**Fig. 51**) qui se trouve, pliée⁴³⁴, au recto du deuxième folio (f. []2r), le premier étant le frontispice du livre (f. []1r). Elle représente l'effigie d'Isabelle de Bourbon dans une médaille richement encadrée, entourée des allégories de la Foi et de la Prudence qui couronnent le portrait en buste de la reine, tandis que deux putti tiennent un phylactère où l'on peut lire « HISPANIAE DECUS ET ORBIS », 'Gloire de l'Espagne et du Monde'. L'ensemble de ces figures est placé sur un socle architecturé dont ressortent deux piédestaux pour les allégories des vertus ; les piédestaux sont ornés de blasons cordiformes couronnés, surmontés de phylactères. Le premier, à gauche, porte le *motto* « AD INVICEM », 'réciproquement', et il fait référence à l'alliance des dynasties française et espagnole. Sous la Foi, le blason représente l'alliance des rois Très Chrétiens et des rois Catholiques sous la forme d'un lion tenant une fleur de lys. À droite, l'inscription « VIGILAT », 'il veille', est convenablement placée sous la Prudence : l'image représente un œil surmontant un sceptre, hiéroglyphe d'Osiris (en grec : « qui a plusieurs yeux »)⁴³⁵. Entre les piédestaux, au centre de l'image et au pied de l'effigie couronnée, se trouve le blason également couronné de la reine, encadré de palmes, signe de martyr, figurant ici son trépas⁴³⁶.

⁴³² *Pompa Funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbon, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el... Convento de S. Geronimo de Madrid*, [s.l.] Madrid, [s.n.] Diego Díaz de la Carrera, 1645, 171 f. p.

⁴³³ Sur celles-ci, voir Mercedes BLANCO, « Funérailles princières sur le Parnasse : une campagne d'imprimés à la mort de Lope de Vega », *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n° 17, 1 Février 2014, p. 45-46. Cet article fait partie d'une monographie sur *La mort des grands : arts, textes et rites (XI^e-XVIII^e siècle)*.

⁴³⁴ Cette planche est tirée sur un feuillet en format in-folio, collé comme un dépliant dans le deuxième folio du premier cahier du volume. Il n'est pas impossible qu'un tirage du livre au format in-folio ait été prévu pour offrir ou vendre certains exemplaires particulièrement luxueux. Les éditions que j'ai consultées sont des tirages in-quarto (BNE R/3035, R/14843, R/16513, R/27871). L'exemplaire R/27871 est dépourvu d'illustrations, si ce n'est le frontispice : on n'y trouve ni le portrait d'Isabelle de Bourbon, ni les hiéroglyphes, ni les décors de l'église.

⁴³⁵ Guy de TERVARENT, *Attributs et Symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu : 1450-1600*, Genève, Droz, 1997, p. 339.

⁴³⁶ Comme l'écrit Cécile Vincent, « *La idea del martirio invade todos los panegíricos de Isabel de Borbón de manera más o menos ostentosa* ». Voir Cécile VINCENT-CASSY, « La reina en majestad.

Le même blason se retrouve, au folio précédent, sur le fronton de l'architecture feinte qui orne le frontispice du livre (**Fig. 50**). Celle-ci, sur un socle équivalent à celui de l'effigie, porte le titre de l'ouvrage dans un cartouche central flanqué de deux colonnes. À gauche, une personnification de Madrid, légendée MANTUA CARPETANA, tient d'une main un sceptre et une couronne, de l'autre un tissu dont elle semble s'être épongé les larmes. Au-dessus de cette allégorie, la colonne porte le blason couronné de Madrid, puis un crâne posé sur des os croisés, au niveau du chapiteau une couronne à travers laquelle se croisent les deux palmes du martyr d'Isabelle et, enfin, une figure de la mort en faucheuse, légendée ATTENDITE, 'prenez garde'. À droite, dans une structure équivalente, nous trouvons FONTANABLEVM, corne d'abondance et fontaine à la main, puis les armes de France dans le blason couronné aux trois fleurs de lys, la même tête de mort aux tibias croisés, la même couronne aux palmes sur le chapiteau, puis une mort tenant un sablier, légendée VIGILATE, 'soyez vigilants' (rappelons qu'au folio suivant, la Prudence et le *motto* VIGILAT répondent à cette injonction de la mort). Les deux allégories s'appuient sur des piédestaux où l'on peut lire des citations de l'Ancien Testament qui renvoient à la naissance de la reine et à sa fin amère, dont les lieux sont personnifiés dans les allégories urbaines. Du côté de Fontainebleau, où la reine est née, on lit : « *Nemo enim ex regibus aliud habuit nativitatis initium. Unus ergo introitus est omnibus ad vitam et similis exitus. Sap. c. 7. v. 5 et 6* », 'Aucun roi n'a eu une autre naissance. Il n'y a pour tous qu'une seule entrée dans la vie et qu'une sortie semblable'⁴³⁷. Du côté de Madrid, où la reine est morte, on peut lire au contraire : « *Ne vocetis me Noemi, id est, pulchram, sed vocate me Mara, id est, amaram, quia amaritudine valde replevit me Omnipotens. Ruth, c. 1, v. 20* », 'Ne m'appellez pas Noémi, c'est-à-dire belle, mais appelez-moi Mara, c'est-à-dire amère, car le Tout-Puissant m'a bien remplie d'amertume'⁴³⁸.

Dans le registre supérieur de l'image, les deux squelettes qui entourent le fronton blasonné tiennent d'un geste ferme le cartouche du titre, qui forme des plis comme un tissu que l'on tire. On y lit : « POMPA FVNERAL / Honras y Exequias / en la muerte / De la muy Alta y Catolica / Señora/ DOÑA ISABEL DE BORBON / REYNA / De las Españas y del Nuevo / Mundo / *Que se celebraron en el Real / Convento de S. Geronimo de la / villa de Madrid* / MANDADAS PVBLICAR POR / el Conde de Castrillo Gentil / hombre de la Camara de / su Mag^d. de los Consejos de / Estado y Guerra y Pre / sidente del de las / Indias. / *Que por orden particular de su / Magestd que Dios / guarde acudio y assis / tio a su disposicion y / execucion* ». Le cartouche est attaché tout en bas à un médaillon. Celui-ci se trouve au centre du registre inférieur de l'image et il représente sous la forme d'un emblème à double sens la mort de la reine. Son trépas est d'abord l'extinction d'un lys solaire, rayonnant au centre de sa course entre « *occidens* » et « *oriens* », entouré des mots : « *occidet / in meridie* » ('[elle] mourra à midi' : le midi de sa vie, la reine étant morte à quarante et un ans) et

Imagen política póstuma de Isabel de Borbón (1644)», *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol. 7, n° 26, 2013, p. 11. Voir aussi Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle*, op. cit., p. 243-249.

⁴³⁷ La référence est correcte, Livre de la Sagesse, chap. 7, vers. 5 et 6.

⁴³⁸ De nouveau, la référence est juste, au Livre de Ruth, chap. 1, vers. 20.

surplombé du millésime 1644. Du côté d'un *occident* qui porte bien son nom funeste, et qui est placé du même côté que l'allégorie de la ville où la reine est morte, une main squelettique sort d'un nuage et présente un globe étoilé – à l'aplomb du terme *occidet*, 'mourra' –. Du côté de l'*oriens*, une main en chair et en os, sortie d'un nuage, présente une couronne. Une légende explique l'image : « *Foedus cum morte. Isai. 28* »⁴³⁹, renvoyant à un 'pacte avec la mort', qui consiste précisément en l'échange d'une couronne terrestre contre un empire céleste dans le décès d'une reine qui monte aux cieux. À la marge inférieure de cette architecture, entre les deux piédestaux, on lit encore une inscription : « Con licencia en Madrid, por / Diego Diaz de la Carrera Año 1645 ».

Cette marque éditoriale est séparée de la signature du graveur, qui met l'accent sur la planche à l'effigie d'Isabelle de Bourbon. Le dialogue entre les deux images est ainsi souligné par cette dispersion des marques des responsables de l'ouvrage. Par ailleurs, la répétition entre les deux gravures de la structure architecturale du socle et celle du blason couronné de la reine indiquent bien que les deux images doivent être prises comme un tout. Elles peuvent ainsi être lues ensemble et interprétées dans un sens ascensionnel, depuis la sphère terrestre où la reine naît et meurt à Fontainebleau et Madrid, jusqu'à une sphère céleste où elle est la gloire du globe, entourée d'allégories des vertus. Cette ascension, véritable apothéose qui est celle de son *pacte avec la mort*, est encore visible dans le déplacement de son blason couronné : placé au sommet du frontispice, il est abaissé dans la planche suivante, comme si le point de vue s'était élevé d'un page à l'autre. L'effigie de la reine s'impose ainsi au-dessus de son blason, sur un fond fait de traits concentriques à l'image d'un nimbe. Isabelle de Bourbon a véritablement remplacé la couronne de son blason par une couronne plus fastueuse, plus grande, et complétée du titre de sa gloire : une gloire non plus seulement hispanique (*Hispaniae*), mais universelle (*et Orbis*).

Si les deux images se prêtent à une telle mise en regard, il faut restituer au geste de la lecture tout son poids, afin de comprendre comment était activée l'invention de Pedro de Villafranca. Par référence au geste de la lecture, la représentation du cartouche du titre comme un tissu tenu par la mort prend tout son sens. Il est un rideau et, en tournant la page, le lecteur dévoile le visage d'Isabelle qui le fixe. Le livre devient le support et la mémoire d'un dévoilement, donnant une image – le portrait de la reine – aux honneurs funèbres annoncés : *Pompa funeral ... en la muerte de... Isabel de Borbón*.

2. *Le livre comme apariencia*

Ce dispositif éditorial est original, mais il n'est pas unique. Il marque un sommet dans une tradition que nous pouvons retracer à une échelle européenne, la gravure éditoriale espagnole n'étant pas la plus riche parmi ses voisines. Le dispositif s'appuie sur l'équivalence métaphorique d'un livre et d'une image qui en tient lieu d'emblème,

⁴³⁹ Une nouvelle fois, la référence est bien Isaïe, chap. 28, vers. 15.

ou d'image de mémoire⁴⁴⁰. Dans des portiques architecturés, les frontispices de certains livres se peuplent de putti qui tirent des rideaux, et les titres s'inscrivent volontiers dans des représentations de tissus, des draps d'honneur à moitié relevés sur une image emblématique de l'ouvrage. En 1550, la première édition des *Vite...* de Vasari chez Lorenzo Torrentino à Florence⁴⁴¹ représente, dans le frontispice dessiné par Vasari lui-même, deux putti soulevant un rideau sur un paysage idéal, une vue urbaine mi-romaine, mi-florentine⁴⁴² (**Fig. 52**). Cette cité dans le lointain représente l'horizon théorique de l'ouvrage, achevé dans cette version par la vie de Michel-Ange (*Michelangelo Bonarroti Fiorentino*), ce grand toscan qui régna sur l'art romain⁴⁴³. La distance au paysage traduit l'acte de lecture en un parcours, un cheminement⁴⁴⁴ dans le livre qui commence par une affirmation du geste que faisaient déjà les deux putti : il faut lever le rideau, il faut commencer la lecture. Ce même frontispice (f. A1r) est repris en 1551 par Torrentino pour la version de Benedetto Varchi, « *in volgare fiorentino* », du meilleur parmi les « *scrittori romani* » : *Boezio Severino Della Consolazione della Filosofia*⁴⁴⁵. L'édition sera adéquatement dédiée au duc de Florence, Cosme de Médici. À Venise, Daniele Barbaro bénéficie du même dispositif de présentation pour l'édition de 1584, chez le siennois Francesco de' Franceschi, de son architecture vitruvienne, *I dieci libri della'architettura di M. Vitruuio tradotti et commentati...*⁴⁴⁶ (f. *1r). Ici, le titre apparaît sur un pan de tissu tenu à mi-hauteur du frontispice par un mascarón (**Fig. 53**). Derrière – sous – ce rideau se trouve l'allégorie *all'antica* d'un fleuve et au pied de celle-ci des emblèmes de pouvoir, sceptres, mitre, couronne impériale, chapeau de cardinal. Derrière le dieu-fleuve, des équerres, des compas, une règle et un livre – qui pourrait bien représenter l'ouvrage de Barbaro lui-même – sont appuyés sur un parapet, sur lequel on trouve encore une sphère armillaire. Derrière le parapet, un paysage découvre des bâtiments caractéristiques de l'architecture antique : deux colonnes dont

⁴⁴⁰ Sur le livre illustré comme système d'images mémorielles « à l'âge de l'imprimerie », voir Lina BOLZONI, *La chambre de la mémoire*, op. cit., p. 333-343.

⁴⁴¹ Giorgio VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari, ... Con una sua utile... introduzione a le arti loro*, Firenze, L. Torrentino, 1550, 994 p.

⁴⁴² Carlo Maria SIMONETTI, *La vita delle « Vite » vasariane: profilo storico di due edizioni*, Florence, Olschki, 2005, p. 49-51. Voir aussi sur cette xylographie et sur le frontispice de la deuxième édition des *Vite...*, Julian KLIEMANN, « Le xilografie delle Vite del Vasari nelle edizioni del 1550 e del 1568 », in *Giorgio Vasari. La Toscana nel '500: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Florence, EDAM, 1981, pp. 237-242.

⁴⁴³ L'équivalence emblématique du livre et du paysage est encore affirmée par la mise en regard de deux points de fuite à partir de la perspective respective des registres inférieur (piédestaux) et supérieur (frontispice) du portique architecturé. En haut, une perspective vue *de sotto in su* a son point de fuite au centre du titre, sur le mot *pittori*. En bas, le point de fuite se situe sur le clocher le plus haut de la vue, le seul touchant le rideau.

⁴⁴⁴ Sur la métaphore de la lecture comme une « marche » ou une « traversée » : Fernando BOUZA, *Hétérographies: formes de l'écrit au Siècle d'or espagnol*, traduit par Jean-Marie SAINT-LU, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, p. 121.

⁴⁴⁵ Anicius Manlius Torquatus Severinus BOETIUS et Benedetto VARCHI, *Boezio Seuerino Della Consolazione della Filosofia*, Firenze, [Lorenzo Torrentino], 1551, 177 p. Les citations se trouvent p. 3 et 7.

⁴⁴⁶ Daniele BARBARO, *I dieci libri della'architettura di M. Vitruuio tradotti et commentati da Monsig. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riuedutti et ampliati et hora in piu commoda forma ridotti*, In Venetia, Apresso Francesco de' Franceschi senese, 1584.

une tronquée, un temple circulaire, une pyramide de Cestius, quelques ruines au fond. L'architecture se présente comme une science par le déploiement instrumental, un enjeu de pouvoir dans les symboles de celui-ci, et un lien avec l'antiquité vitruvienne, le tout placé sous le patronage d'Athéna en position de caryatide du côté droit de l'image.

Chez le même imprimeur siennois installé à Venise, Francesco de' Franceschi, en collaboration avec l'allemand Zuane Krugher (Johann Criegher), paraissent en 1566 les cinq livres de l'Architecture de Serlio : *Libro primo [-quinto] d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese...*⁴⁴⁷. Chacun des livres compte un frontispice propre. Dans le premier (f. A1r) deux putti tirent un lourd rideau dont on ne voit que les plis dans les marges latérales du portique : ils viennent vraisemblablement de dévoiler la page et semblent tenir dans le même geste le médaillon où s'inscrit le titre. Cette mémoire marginale d'un dévoilement se retrouve déjà à Lisbonne, chez Luis Rodriguez qui imprime en 1541 les *Medidas del romano* de Diego Sagredo⁴⁴⁸ (f. a1r, **Fig. 54**). Dans cette mise en page, c'est au lecteur de reconstruire dans son imagination la dynamique du dévoilement. Or, le frontispice du second livre de Serlio replace le rideau au centre de l'image, comme lieu d'inscription du titre (f. 17r ou E1r, **Fig. 55**). Il revient alors au lecteur de retirer ce rideau en tournant la page, pour découvrir les figures et les commentaires du *Secondo libro di prospettiva*⁴⁴⁹. Le dispositif est donc ici dédoublé en système d'images pour épouser la forme du livre et le geste de la lecture dans une performance où la page-voile, comme dans tous les exemples cités, se trouve convenablement placée sur un recto, couvrant littéralement l'ensemble de l'ouvrage.

Quelques années plus tard, l'*Anatomia reformata* de Thomas Bartholin publiée à Leyde par François Hackius en 1651 et rééditée à la Haye par Adriaan Vlacq en 1655, pousse encore le trait⁴⁵⁰ (**Fig. 56**). Le frontispice (f. *1r dans les deux éditions) donné par Jacob van Meurs (« *I. v. Meurs sculpsit* ») dans l'édition de Vlacq, et peut-être par Bartholin dans celle d'Hackius, représente une peau humaine. Celle-ci pourrait-être une allusion au célèbre saint Barthélémy peint par Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine, qui porte à la main une peau d'écorché en référence à son martyre. En vertu de la ressemblance entre le nom de l'auteur et celui du saint écorché, cette peau devient le

⁴⁴⁷ Sebastiano SERLIO, *Libro primo [-quinto] d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese, nel quale con facile & breue modo si tratta de primi principij della geometria ; Con nuoua aggiunta delle misure che seruono a tutti gli ordini de componimenti, che ui si contengono*, In Venetia, Appresso Francesco Senese, & Zuane Krugher Alemanno, compagni, 1566, [2], 219, [1] h. : il.; 4{u00BA} p.

⁴⁴⁸ Diego de SAGREDO, *Medidas d[e]l romano: agora nueuamente impressas y añadidas de muchas piezas y figuras muy necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*, Lisboa, imprimido por Luis Rodriguez..., 1541.

⁴⁴⁹ Peut-être n'est-il pas anodin que ce livre soit celui où Serlio introduit son *Trattato sopra le Scene*, f. 44r sq.

⁴⁵⁰ Thomas BARTHOLIN, *Thomae Bartholini Casp. F. Anatomia ex Caspari Bartholini, parentis institutionibus, omniumque recentiorum et propriis observationibus Reformata cum iconibus novis accuratissimis*, Lugduni Batavorum, Ex officina Francisci Hackii, 1651. Thomas BARTHOLIN, *Thomae Bartholini Casp. F. Anatomia ex Caspari Bartholini, parentis institutionibus, omniumque recentiorum et propriis observationibus. Tertium ad sanguinis circulationem Reformata cum iconibus novis accuratissimis. Accessit huic postremae editioni Th. Bartholini. Appendix de Lacteis Thoracis et vasis lymphaticis*, Hagae-Comitis, ex typographia Adriani Vlacq, 1655.

chiffre du livre lui-même. Sur cette peau, étirée devant une niche vide qui en souligne l'aspect décharné, on peut lire le titre de l'ouvrage, le terme d'ANATOMIA, élégamment pointé par deux replis de la peau. Celle-ci apparaît, avec ses plis et ses gouttes, comme un véritable rideau anatomique, derrière lequel le lecteur découvre le texte « *cum iconibus novis accuratissimis* »⁴⁵¹. Ainsi ce frontispice donne-t-il raison à Jusepe Martínez, qui écrivait, dans ses *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, que l'anatomie « *es la mano – digámoslo así – que corre la cortina de la carne al hueso para dejarle patente a nuestros ojos* »⁴⁵² : une véritable *imago agens* qui se propose comme emblème du livre à la mémoire du lecteur.

Avec ces frontispices, le livre se transforme en une *apariencia* capable d'émerveiller les lecteurs-spectateurs : rappelons, avec Covarrubias, que « *correr la cortina significa algunas veces hacer demostración de algún caso maravilloso* »⁴⁵³. Une monumentalisation du livre est ici à l'œuvre de la part de ses producteurs. À l'horizon, cette formule rejoint les reliures brodés, les couvertures de taffetas, et les « imprimés habillés » auxquels l'on collait des pans de tissu⁴⁵⁴, autant de formules de distinction matérielle des livres, capables de les produire – dans leur production ou dans la réception – comme des objets précieux.

3. Le dévoilement comme hiéroglyphe régalien

Au regard de ces antécédents, on peut se demander si le dispositif employé par la *Pompa funeral...* renvoie à autre chose qu'à cette tradition éditoriale. Pourtant, le rideau se charge ici d'une polysémie qui relève du hiéroglyphe. Dans la cérémonie, d'après une *relación* imprimée sous forme de *pliego suelto* en 1644, il y en eut un qui faisait référence au rideau, et qui n'apparaît pas cité dans l'imprimé de 1645 :

Luego pintaba un día muy oscuro y lleno de nublados, y, en medio, un coche enlutado, las cortinas corridas y la muerte gobernando los caballos, y en la misma mano de las riendas una guadaña, y sobre ella una corona con una flor de lis. Y abajo, esta letra:

No encenderá el sol de día,
ni con la luna de noche,
porque ha corrido en su coche,
cortinas el alegría⁴⁵⁵.

Il est certain que Pedro de Villafranca a employé une ou plusieurs *relaciones* comme celle-ci pour préparer les illustrations des hiéroglyphes introduits dans la *Pompa funeral*. L'absence difficilement explicable de celui que nous venons de citer dans le livre de 1645 ne cache pas le fait que le frontispice dialogue avec lui. Le graveur a

⁴⁵¹ Au f. *2r dans les deux éditions, 'avec de nouvelles images très soignées'.

⁴⁵² Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, op. cit., p. 29.

⁴⁵³ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 619-620.

⁴⁵⁴ John OVERHOLT, « What the well-dressed print is wearing », Houghton Library Blog, URL : <https://blogs.harvard.edu/houghton/what-the-well-dressed-print-is-wearing/>; *Livres en broderie : reliures françaises du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, 191 p.

⁴⁵⁵ *Relacion de las honras que su Magestad ha hecho a la Reyna nuestra señora doña Isabel de Borbon... en Madrid iueues, y viernes 17 y 18 deste mes de nouiembre de 1644*, En Madrid, vendese en casa de Lucas Ramirez, 1644.

repris le rideau de deuil, une étoffe qui exhibe ici son caractère funèbre⁴⁵⁶, mais il l'a enrichi d'un autre sens en l'introduisant dans un dispositif manipulable : si ce rideau peut voiler – et c'est là un geste funèbre –, il peut également dévoiler. Une autre cérémonie habsbourgeoise, celle des obsèques de l'archiduc d'Autriche à Bruxelles, en 1622, joue de cette ambivalence (**Fig. 57**). Quatre figures de la mort arborent la faux et le sablier, et elles ouvrent les rideaux de deuil qui voilent le portique de la cathédrale Sainte Gudule, dans une image placée au seuil d'un riche cahier iconographique, comme une invitation à traverser le rideau⁴⁵⁷. Le frontispice de la *Pompa funeral* fonctionne selon cette même logique de seuil⁴⁵⁸. Pedro de Villafranca développe donc un double langage, entre le deuil et le seuil, ou plutôt un discours en deux temps : fermé, le frontispice est un rideau de mort, ouvert, le mode d'apparition d'un portrait plus que royal.

La référence au hiéroglyphe cité doit être complétée par d'autres allusions à des hiéroglyphes de la cérémonie, dont l'ensemble de la gravure se fait le palimpseste. La sphère étoilée qu'une main squelettique présente aux regards dans le frontispice (f. []1r) se retrouve effectivement dans le hiéroglyphe « *In terra et in coelo* », de même que la chute d'une couronne terrestre remplacée par une couronne céleste faite à son image, visible dans « *Reposita est mihi corona iustitia* ». Ces deux hiéroglyphes, qui illustrent le pacte de la reine avec la mort, se trouvaient dans la décoration de la façade du couvent de San Jerónimo et sont représentés par Pedro de Villafranca (f. 18v-19v). Par ailleurs, s'il semble aventureux d'affirmer que le graveur connaissait la coutume cérémoniale française qui montrait l'effigie du roi défunt dans les monuments de ses

⁴⁵⁶ Cette page de titre devient par là un quasi-épitaphe. Comme le dit à partir d'autres sources Roland Béhar, « *El título podría ser para el libro lo que el epitafio es para el cuerpo enterrado, inscrito en la losa del sepulcro (sema) que hay que abrir para, según una expresión frecuente, conversar con los muertos* ». Voir son article, Roland BÉHAR, « *Plus est quam quod videatur imago: pensar la imagen desde la literatura en el siglo XVI* », in Andrés SORIA OLMEDO, Ginés TORRES SALINAS et Juan VARO ZAFRA (éds.), *Prosa española del siglo XVI: conceptos e ideas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2016, pp. 45-86. Le rideau du frontispice peut renvoyer au voile de Timanthe posé sur le visage de la reine, voire sur celui de son lecteur qu'elle fixe depuis son effigie. Le voile de Timanthe est cité dans la *Pompa Funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbon, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el... Convento de S. Geronimo de Madrid*, op. cit., f. 8v, 141r (associé au rideau royal où se trouve Baltasar Carlos). Le visage voilé comme signe de deuil est encore cité au f. 10r, « *Damas arrastrando luengos lutos, con mantos de bayeta y cubiertos con ellos los rostros* », ainsi que la mise en place de rideaux pour couvrir la façade de l'église (f. 18r), l'intérieur de celle-ci (f. 20rv et 37r), les salles des conseils royaux (f. 39r), le retable de l'église (« *y se cubrió el retablo de cortinas negras* », f. 50v) et les palais (« *Cubren de negros paños los ya deslucidos alcázares* », f. 171r).

⁴⁵⁷ Ceci est d'autant plus vrai que les gravures suivantes ne représentent pas seulement la chapelle ardente de l'archiduc, à la planche IIIr, qui était véritablement dans l'église et donc derrière les rideaux, mais également la procession entre le palais et la cathédrale, « chariot de mémoire » inclus –lequel n'entra pas dans la nef-, entre les planches IIIr et LXIII. Je remercie Charo Moreno d'avoir porté à ma connaissance ce bel ouvrage : Erycius PUTEANUS, *Pompa funebris optimis potentissimq. principis Alberti Pii, archiducis Austriae, ducis Burg. Bra. &c. Veris imaginibus expressa a Iacobo Francuart archit: Reg. Eiusdem principis morientis vita / scriptore E. Puteano, consil. et historiogr. Reg., op. cit.*

⁴⁵⁸ Un monument pour la mort de Philippe IV reprenait ce modèle sur la façade de l'église de Saint-Jacques aux Espagnols, à Rome. Voir l'illustration dans Maria Antonietta VISCEGLIA, *Guerra, diplomacia y etiqueta en la corte de los papas*, op. cit., p. 123.

obsèques⁴⁵⁹, il est moins improbable qu'il sût qu'une *vera effigies*, un portrait officiel du saint, était dévoilée lors des cérémonies de canonisation⁴⁶⁰, et qu'il connût les connotations religieuses des rideaux. Le pacte avec la mort d'Isabelle de Bourbon qui la transforme en reine céleste pourrait éventuellement se nourrir de ce parallèle⁴⁶¹.

L'invention de Pedro de Villafranca ne porte pas la mémoire d'un événement véritable de dévoilement, mais elle met sa figuration au service d'une canonisation de l'image monarchique. La double xylographie du frontispice montre la reine au moyen d'un rideau, lui assurant par-delà la mort un mode de visibilité qui la désigne comme reine. Inversement, et par référence non pas au rideau mais aux jalousies d'où les personnes royales assistent parfois à des festivités⁴⁶², Francisco de Luque Fajardo décrit, dans la fête sévillane pour la béatification d'Ignace de Loyola, les peintures de jalousies (« *celosías de molduras, estofadas de medio relieve a modo de tarjetas, coloridas con variedad de pintura* »), frappées du nom de Jésus et de Marie, derrière lesquelles :

...se me representaba estuviesen Madre y Hijo, reyes de la gloria, con majestad encubierta, a quien, a la traza que vemos entre monarcas y príncipes de la tierra, guardaban decoro sus grandes⁴⁶³.

⁴⁵⁹ Voir à ce propos Gérard SABATIER, « Les funérailles royales françaises, XVI^e-XVIII^e siècle », in Julius A. CHROSCICKI, Mark HENGERER et Gérard SABATIER (éds.), *Les funérailles princières en Europe, XVI^e-XVIII^e siècle. 1, Le grand théâtre de la mort*, Versailles, Centre de recherche du Château de Versailles, 2012, pp. 17-47. L'importance de voir le visage de la reine est autrement signalée par la fenêtre qui trouait son cercueil, représenté dans un hiéroglyphe (« *Nemo auxiliabitur ei* », f. 18v-19r) et expliqué dans la *relación* : « Habiendo mudado el Cuerpo de su Majestad de la cama en que estaba a una caja de plomo, como era forzoso, por no ir embalsamado, puesto su viril en la parte del rostro, porque se pudiese ver sin abrirla, y ajustada esta caja en otra de madera, aforrada dentro en tela blanca, y fuera en tela amarilla... », *Pompa Funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbon, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el... Convento de S. Geronimo de Madrid, op. cit.*, f. 9v. Auparavant, la nuit de sa mort, son corps « fue puesto encima de su misma cama, cubierto con un tafetán carmesí, excepto el rostro y pecho, que se dejó patente », f. 7r. Cette visibilité du visage du cadavre royal est essentielle pour la « délivrance » du corps au prieur de l'Escorial, un notaire et des témoins devant reconnaître la personne royale, d'après l'antécédent de la mort de Philippe II : « et pour le recognoistre descouvrirent le visaige donnant avec un cyseau deux tailles croysées au linge auquel estoit envelopé », Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 2 publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890-1896, op. cit.*, p. 148.

⁴⁶⁰ Martine BOITEUX, « Le rituel romain de canonisation et ses représentations à l'époque moderne », in Gábor KLANICZAY (éd.), *Procès de canonisation au Moyen Âge : aspects juridiques et religieux*, Rome, École française de Rome, 2004, p. 334.

⁴⁶¹ Un autre élément de comparaison est donné par un hiéroglyphe de la commémoration mexicaine de Philippe IV, le mari d'Isabelle de Bourbon, dont la *relación* est donnée dans Isidro SARIÑANA, *Llanto del occidente en el ocase del mas claro sol de las Españas: funebres demostraciones... en las exequias del rey N. Señor D. Felipe IIII*, En Mexico, por la viuda de Bernardo Calderon, 1666. Entre les f. 64v et 65r, on voit Philippe IV assis sous un dais aux rideaux noués, marqué du mot MAGNUS. On voit à côté un squelette sur un tombeau inscrit NIHIL. À l'aplomb de ce tombeau, une nuée miraculeuse laisse voir dans le ciel une couronne légendée MAIOR. Dans le cas d'Isabelle, la nuée céleste est remplacée par le rideau.

⁴⁶² Le 30 juin 1592, Jehan Lhermite raconte la « brave mascarade ou encamisade d'un grand nombre de gentilshommes, environ les dix heures de la nuit, devant le palais estant Sa Majesté et Ses Altezes le regardant par leurs fenestres à demy à la cachette, ne sçachant ceulx de la feste en qu'elle des fenestres ils estoient ». Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 1 publié d'après le ms. original par Ch. Ruelens, 1890-1896, op. cit.*, p. 150. Voir aussi Maria José del RÍO BARREDO, *Madrid, urbs regia, op. cit.*, p. 196.

⁴⁶³ Francisco de LUQUE FAJARDO, *Relacion de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificacion del glorioso S. Ignacio fundador de la Compañia de Jesus...*, En Sevilla, por Luis Estupiñan, 1610, f. 23v. Ce

L'imagination du Sévillan trouve la *majesté voilée* (« *majestad encubierta* ») dans des jalousies peintes : que devons-nous voir dans le rideau de la *Pompa funeral*, frappé du nom d'Isabelle de Bourbon ? Pour une reine « *que se fue a coronar al otro mundo / y hasta los cielos dilató su imperio* »⁴⁶⁴, quel meilleur cadre qu'un « *Augusto Dosel y Real Cortina* »⁴⁶⁵ ? Le frontispice-*apariencia* de Pedro de Villafranca devient ainsi un monument à la gloire d'une reine, morte au milieu de sa vie en échange d'une couronne éternelle⁴⁶⁶.

Ce monument marque l'aboutissement d'une construction imaginaire dont nous avons posé des jalons dans la reconstruction du cérémonial royal de la *cortina*, et dans l'analyse de formules visuelles et textuelles qui gardent la trace d'un dévoilement royal ou à destination du roi. Ces formules sont plus ou moins directement liées dans leur fabrique à une célébration régaliennne, sans pour autant constituer des illustrations directes du cérémonial de la *cortina*. Dans le spectacle civil du roi, le dévoilement dans les *Honores* est un décor, celui des architectures éphémères un épisode secondaire, celui de la *Pompa funeral* une invention après-coup. Chaque formule garde donc son indépendance, ses prestiges propres, empruntés à des traditions figuratives ou spectaculaires aussi durables que l'art de la mémoire, le nuage théâtral ou le frontispice à rideau dont nous avons retrouvé les modèles ; chacune de ces traditions est certainement dans une certaine mesure indépendante du cérémonial régalien. Si le dévoilement des saints patrons de Valence peut avoir quelque ressemblance avec la *cortina* royale installée dans la cathédrale valencienne, la machine qui permet sa mise en scène est issue d'un substrat paraliturgique. Elle n'est aucunement un effet induit du protocole de Philippe III⁴⁶⁷. Cependant, il est indéniable que ces traditions ont toutes été mises à profit pour des représentations qui font écho à des personnes royales, ou qui les représentent directement dans un dispositif de dévoilement. Le projet n'est pas et ne peut pas être d'illustrer un dévoilement cérémonial qui reste méconnu dans ses détails, car peu sont admis à le voir. Pourtant, en 1644, le portrait de la reine au seuil du livre de ses obsèques est montré au moyen d'un dévoilement, dispositif mnémorique adapté à la monstration et à la remémoration de la dernière image d'une reine, dans un livre placé sous l'autorité du comte de Castrillo Gentil, acteur, témoin et connaisseur du cérémonial

texte est cité par José Jaime GARCÍA BERNAL, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, p. 272.

⁴⁶⁴ *Pompa Funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbon, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el... Convento de S. Geronimo de Madrid*, op. cit., f. 98r. Sonnet XVI, de Jusepe Antonio, v. 13-14.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, f. 48v. Pendant la cérémonie, c'est le prince Baltasar Carlos qui se trouve dans le rideau.

⁴⁶⁶ Le tombeau du doge Giovanni Pesaro (†1659) dans l'église dei Frari à Venise, conçu par Baldassare Longhena et construit entre 1665 et 1669 suit un schéma semblable : le doge est sous un dais, surmonté de putti qui tiennent un drap d'honneur dont ils semblent avoir dévoilé à l'instant l'effigie du doge dans leur envol, tandis que dans deux niches du registre inférieur des transis tiennent des pans de tissus avec des inscriptions, comme des épitaphes. Déjà la même formule est employée au XV^e siècle dans le tombeau du cardinal Rinaldo Brancaccio, à Sant Angelo a Nilo, Naples : George Riley KERNODLE, *From Art to Theatre*, op. cit., p. 56.

⁴⁶⁷ Sur le nuage et son prestige, voir Hubert DAMISCH, *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 61-115.

du palais. Face à ce dispositif, sans nul doute exceptionnel, on peut admettre que le rideau feint n'est pas seulement un linceul, mais qu'il est phantasmé comme rideau-baldaquin ou rideau-*cortina real*, précisément parce que c'est le portrait d'une reine qui s'en trouve voilé. La charge mnémonique propre à un livre illustré est concentrée dans cette image, la première du livre en qualité et par sa place ; le fait qu'il s'agisse d'un portrait, et du dernier précisément, souligne sa fonction mémorative⁴⁶⁸ ; le dispositif qui en autorise la visibilité devient par là le cadre d'une image de mémoire de la reine. Le rideau est-il le cadre idoine, le *locus* de l'image mnémonique d'une personne royale ? Cela se peut bien : ces formules de dévoilement ne sont définitivement pas des illustrations de la *cortina* royale, mais elles en gardent sans doute le souvenir, inexact et peut-être lointain en apparence, analogique certainement, mais activé dans son adéquation aux personnes royales dans des cérémonies où celles-ci ont eu un rôle protagoniste. Mais qu'en est-il du roi lorsqu'il est protagoniste de dévoilements publics, comme c'est le cas au théâtre ?

⁴⁶⁸ Sur le livre illustré et le portrait comme éléments mnémoniques, voir Lina BOLZONI, *La chambre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 326-343.

CHAPITRE 6.

LE ROI EN SCÈNE : *APARIENCIAS* RÉGALIENNES CHEZ LOPE DE VEGA

La cour aime le théâtre⁴⁶⁹ : sous Philippe II comme sous Philippe IV, des salons du Real Alcázar au Coliseo du Buen Retiro, la famille royale commande des comédies, assiste à des représentations ou joue dans des spectacles. Les dames, celles de la maison de la reine, se prêtent à ce rôle de comédiennes dans des *fiestas de damas* où participent parfois les Infants⁴⁷⁰. Ce sont des spectacles semi-privés comme celui que rapporte Jehan Lhermite à la fin du carnaval de 1593 : « Les dames du palais y représentoient un jour une très belle comédie au quartier de l'Infante, qui ne fust vue que de Sa Majesté, son Altèze du Prince et aucuns des gentilhommes les plus privilégiéz »⁴⁷¹. Loin des palais, à défaut d'assister au jeu d'acteur des personnes royales, le public des *corrales* pouvait voir des rois feints, dont celui qui figure parmi les *dramatis personae* du *Soldado amante* de Lope de Vega glose précisément son mode d'apparition sur scène. Quelquefois, pourtant, le spectacle courtois devient plus largement public et la cour put ainsi voir, chez Lerma et devant Philippe III, Anne d'Autriche et son frère le prince Philippe jouer *El premio de la hermosura* de Lope de Vega en 1614. L'on conserve deux *relaciones* manuscrites de cet événement dont l'une, inédite, est transcrite en annexe. Dans la dramaturgie de ce spectacle, soignée par Lerma avec le prince, la mise en scène du futur roi fait appel au dévoilement. Enfin, lorsque ce prince est devenu le roi Philippe IV, il assiste en novembre 1625 à une autre pièce de Lope, *El Brasil restituido*, où est dévoilé un portrait de lui, dans une scène rendue célèbre par le peintre fray Juan Bautista Maíno qui, en 1634-1635, en donne l'illustration dans *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* (Madrid, Museo del Prado). Lorsque le roi joue, qu'il soit feint, véritable ou fait de peinture, il joue des rideaux, vérifiant de nouveau les vers de Lope : « *Corrió el Aurora la cortina a Febo, / y salió de su puerta al teatro humano* »⁴⁷².

⁴⁶⁹ Le titre de cette partie est pris dans son premier sens, même si l'expression est très souvent employée dans un sens métaphorique. Voir par exemple Jonathan BROWN et John Huxtable ELLIOTT, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, traduit par Vicente LLEÓ CAÑAL et María Luisa BALSEIRO FERNÁNDEZ-CAMPOAMOR, Madrid, Taurus, 2003, p. 31 sq.

⁴⁷⁰ Sur les *fiestas de damas*, Maria Grazia PROFETI, « Fiestas de damas », *Salina: revista de lletres*, n° 14, 2000, pp. 79-90. Voir aussi le prologue de *Adonis y Venus* dans Lope de VEGA CARPIO, *Adonis y Venus*, éd. Mercedes BLANCO et Felipe JOANNON, dans *Comedias. Parte XVI*. Coord. Florence D'ARTOIS, Luigi GIULIANI, Madrid, Gredos, 2017, p. 221.

⁴⁷¹ La citation continue : « et un autre jour y avoit aussi du mesme une autre représentation de comédie par les comédiens espagnols, laquelle se representoit en publicq ». Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome I publié d'après le ms. original par Ch. Ruelens, 1890-1896, op. cit.*, p. 219-220.

⁴⁷² Lope de VEGA CARPIO, *Jerusalén conquistada. Tomo II, op. cit.*, p. 232. *Apud* CORDE sv « cortina ».

Les analyses qui suivent portent sur la dramaturgie de l'*apariencia*. Rappelons, avec Covarrubias, la définition de cette ressource dramaturgique : « *Aparencias, son ciertas representaciones mudas que, corrida una cortina, se muestran al pueblo y luego se vuelven a cubrir* »⁴⁷³. La quatrième partie de cette thèse s'attache à compléter cette définition par l'analyse de larges corpus dramatiques du XVI^e et du XVII^e siècle, dont l'œuvre intégrale de Lope de Vega. Si l'on avance ici une analyse de trois pièces de cet auteur, c'est en raison de leur statut tout à fait particulier. La première est celle où, à ma connaissance, la question du mode d'apparition du roi est posée avec la plus grande acuité dans son rapport avec le dévoilement. Les deux autres sont des pièces écrites pour la cour : destinées à un regard royal, elles font intervenir à titres divers des princes-comédiens et une image du roi, toujours selon la même formule du dévoilement. Un code topique se fait jour sur le plan des représentations dramatiques, selon lequel le roi est un roi d'*apariencia* : ce code doit être compris dans ses liens avec la réalité du protocole et avec les cérémonies régaliennes évoquées précédemment.

I. *EL SOLDADO AMANTE* : UNE THÉORIE DRAMATIQUE DU DÉVOILEMENT ROYAL

La *Comedia del Soldado amante*, conservée dans le ms. II-461 de la Real Biblioteca et publiée en 1622 dans la *Parte XVII* de Lope de Vega, est une pièce composée à la fin du XVI^e siècle⁴⁷⁴. Elle raconte la guerre et la paix de l'Écosse et de la Hollande, opposées à cause du refus qu'a provoqué chez la reine hollandaise Rodania l'amour effréné qu'a pour elle le vieux roi écossais. Le vieil obstiné envoie son fils à la tête d'une armée pour soumettre la reine à ses désirs. Mais dès la première victoire écossaise, un retournement de situation a lieu, qui soumet inversement le jeune prince aux désirs de la reine Rodania. Au cours du pillage du premier château vaincu, le prince écossais découvre en effet le portrait de son ennemie et il en tombe immédiatement amoureux. À la fin de la première journée, comprenant l'échec de son entreprise militaire, il se déguise en jardinier et pénètre dans la capitale hollandaise afin de voir de près la reine qu'il aime. Tout au long du deuxième acte, le prince déguisé cherche une occasion pour lui déclarer son amour dans l'enceinte de la ville qu'il assiège. En louant son ennemi, il la convainc de se déguiser à son tour pour aller voir ce prince dont elle veut vérifier la beauté et le mérite. Lui, toujours en jardinier, s'engage à l'accompagner, la nuit, à travers les lignes écossaises.

Le troisième acte de la pièce s'ouvre ainsi sur cette entrée de la reine et du prince, déguisés, dans le camp écossais. La reine est prête à aimer le prince si ce qu'elle voit ne dément pas ce qu'elle en a imaginé : « *Si no miente / lo visto a lo imaginado / será de mí el rey amado* »⁴⁷⁵. Le suspense visuel vis-à-vis du prince est posé dès l'abord comme

⁴⁷³ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 184.

⁴⁷⁴ Morley et Bruerton la situent dans la dernière décennie du XVI^e siècle, « *probablemente 1593-1595* ». Sylvanus Griswold MORLEY et Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, traduit par María Rosa CARTES, Madrid, Gredos, 1968, p. 257-258.

⁴⁷⁵ Lope de VEGA CARPIO, *Comedia del soldado amante*, f. 172r.

un des enjeux de l'acte. Les deux personnages se séparent pour ne pas être découverts par l'armée écossaise : ils sortent tous deux de scène, et le prince court retirer son déguisement pour paraître face à elle aussi beau et méritant que peut l'être un prince d'Écosse. Après un vide scénique, apparaissent quatre soldats armés d'arquebuses, qui s'inquiètent de ne pas avoir vu leur prince depuis la prise du premier château hollandais. Ils soupçonnent qu'il a été fait prisonnier ou tué par un agent de la reine ennemie, peut-être l'homme de main du prince, le capitaine Mambrino⁴⁷⁶. Ils arrivent face à la tente royale sans que le spectateur sache si pendant ce vide scénique le prince a eu le temps d'y retourner et d'ôter son déguisement.

SOLDADO 2

Su rica tienda es esta que guarnesce
este fiero león sobre la puerta
que ya como rendido se me ofresce;
[f. 173r]

llega, Lariso, y por el rey pregunta.
¡Que Mambrino la tiene así cerrada!

SOLDADO 3

Pues llegue toda la cuadrilla junta.

SOLDADO 1

Poned los arcabuces a la entrada
y muera si del rey no diera nuevas.

Habla dentro el capitán Mambrino con su criado

MAMBRINO

¿Gente decís, criado?

CRIADO

Y gente airada.

SOLDADO 1

¡Ah de la tienda!

CRIADO

Pocas armas llevas,
que este motín contra tu pecho sale.

MAMBRINO

¿Y el peto qué valdrá, loriga y grebas?

¿Qué resistencia a tanta gente vale?

SOLDADO 2

¡Ah de la tienda! Salga o batirémosla.

¿Quieres que le dispare?

SOLDADO 1

Apunta.

SOLDADO 3

Dale.

SOLDADO 2

¿La tienda no es del rey? Pues respetémosla...

SOLDADO 1

Ponle cuerda al polvorín.

⁴⁷⁶ Lope de VEGA CARPIO, *Comedia del soldado amante*, f. 172v

SOLDADO 3

¡Dispara!

SOLDADO 2

Si él no saliere agora romperémosla.

Sale Mambrino

Le suspense se résout en déception pour le spectateur qui aurait espéré voir le roi sortir de sa tente, restauré sur son trône, selon la même aspiration qu'appellent de leurs vœux les soldats. Ceux-ci redoublent en effet le suspense visuel qui marque ce début de journée : comme la reine hollandaise, les soldats veulent voir leur prince, et c'est ce que leur promet Mambrino dans la suite de cette scène.

SOLDADO 2

¿Cuándo nos mostrarás a Clarinarte?

MAMBRINO

Esta noche sin falta, cuando el alba
la estrella anuncie quien adora a Marte⁴⁷⁷.

SOLDADO 1

Con eso queda tu persona salva,
pero si pasa de mañana advierte
que haremos guerra lo que agora es alba.

MAMBRINO

Digo que me condeno a insana muerte
si no os mostrare al príncipe mañana.⁴⁷⁸

Lope joue donc sur une attente du spectateur et sur le dispositif idoine pour répondre à ce suspense visuel. Les didascalies ne font pas état d'un rideau, mais la porte de la tente royale en est un équivalent imaginaire, sinon matériel. Le mécanisme théâtral du dévoilement est d'ailleurs bien à l'œuvre ici : les soldats sont présents comme spectateurs internes à la scène, ils appellent instamment la levée du rideau ou l'ouverture de la porte, et ils indiquent avec leurs arquebuses l'axe des regards, qui va vraisemblablement de la scène vers les coulisses où se trouvent Mambrino et son valet. Dans le *corral*, compte tenu de la disposition du public jusque sur les côtés de la scène, cette attente ne peut prendre la forme que d'un axe en profondeur, et les soldats redoublent par là sur la scène le public qui attend le dévoilement du roi. En faisant apparaître Mambrino à sa place, Lope parodie donc le dispositif du rideau et relance l'attente de ce moment où le prince apparaîtra réellement devant ses hommes, devant la reine Rodiana et devant le public du corral.

Pourtant, lorsque ce moment arrive, il n'a rien d'une scène de dévoilement : le prince ôte son déguisement à vue et reçoit tour à tour sur la scène les soldats et la reine déguisée et captive. En effet, le prince arrive et ordonne à Mambrino d'arrêter celle qu'il a introduite parmi ses rangs. Le capitaine s'exécute et le prince, seul sur scène, retire son déguisement et demande à un valet de lui apporter une partie de son armure, cuirasse ou gorgerin, et une épée dorée, comme s'il allait seulement être vu en buste

⁴⁷⁷ Ce vers est attribué au Soldat dans le manuscrit, mais à Mambrino dans la *Parte*, f. 76r.

⁴⁷⁸ Lope de VEGA CARPIO, *Comedia del soldado amante*, f. 173v.

avec l'épée en attribut⁴⁷⁹ : il incarne ainsi partiellement une image officielle du roi, celle du célèbre portrait perdu de Charles Quint par Titien, que l'on connaît par des copies peintes et gravées, et parmi les premières une version de Rubens⁴⁸⁰. Par cet habillement à vue de Clarinarte, Lope souligne bien que nous sommes à l'intérieur de la tente princière, sans possibilité de rejouer le mécanisme précédent de l'ouverture de la porte ou rideau. Un brouhaha en coulisses annonce les soldats qui souhaitent voir leur roi. Celui-ci les accueille en leur donnant audience, inversant par là la logique du dévoilement : le public n'a pas droit à une levée de rideau⁴⁸¹. Lope prend ainsi à contrepied l'attente d'une découverte soudaine du prince pour les soldats comme pour le public.

Après que les soldats sont entrés dans la tente, ont embrassé leur prince et l'ont salué de vivats, Mambrino apporte la captive, travestie en paysan et accusée d'espionnage⁴⁸². Si le public n'assiste pas à une *apariencia*, la reine Rodania non plus, malgré le choc visuel qu'elle subit face à Clarinarte⁴⁸³. Celui-ci demande d'ailleurs un siège, se montrant moins comme un spectacle figé, objet de contemplation, que comme un prince guerrier, agissant et encore sans le trône : il se met en scène dans une présentation en buste qui rompt avec le portrait en pied des monarques, celui-là même que l'on exposait sous un dais et auquel le prince renonce ici⁴⁸⁴. La simplicité de cet appareil princier est remarquable. Elle relève, de même que le choix d'éviter le dévoilement face au public, de l'esthétique voulue de cette scène, que le prince lui-même va gloser face à la reine Rodania. Celle-ci, croyant reconnaître le laboureur qu'elle a côtoyé, est troublée par cette ressemblance du prince au roturier : « *y es semejanza tan mala / que vengo a determinarme / de morir y no casarme / con rey que a un villano igual* »⁴⁸⁵. Le prince répond :

No juzgas como discreto
 porque el poder soberano
 hizo igual⁴⁸⁶ rey y villano
 con diferente sujeto.
 En las cosas naturales
 supuesto que hombres nacimos
 los que fueron y vivimos
 fueron justamente iguales.
 El rey tiene diferencia

⁴⁷⁹ Lope de VEGA CARPIO, *Comedia del soldado amante*, f. 174v, « *Desnúdase y sale un paje. [PRÍNCIPE:] ¡Hola, paje! [PAJE:] ¿Señor? [PRÍNCIPE:] ¡Hola! / [PAJE:] ¡El rey es venido ya! / [PRÍNCIPE:] Toma aqueste peto allá / no quiero más que la gola. / Dadme una espada. [PAJE:] ¿Qué espada? / [PRÍNCIPE:] Una dorada. [PAJE:] No sé / cuál dorada tomaré / [PRÍNCIPE:] Toma cualquiera dorada* ».

⁴⁸⁰ Diane Bodard, *Pouvoirs du portrait*, p. 45 et 61 sq.

⁴⁸¹ Lope de VEGA CARPIO, *Comedia del soldado amante*, f. 174v.

⁴⁸² Lope de VEGA CARPIO, *Comedia del soldado amante*, f. 175r.

⁴⁸³ Lope de VEGA CARPIO, *Comedia del soldado amante*, f. 175r, « *Amor, ¿qué es esto que siento? / Cielos, ¿qué es esto que ví?* ».

⁴⁸⁴ Diane Bodard, *op. cit.*, p. 275-307.

⁴⁸⁵ Lope de VEGA CARPIO, *Comedia del soldado amante*, f. 175r.

⁴⁸⁶ *igual Parte XVII*, f. 78r : *aquel II-461*.

al vasallo y al criado
 a ser de Dios ayudado
 conforme a su preminencia,
 pero la justa razón
 de que el rey diferenciamos
 cuando en su trono le vemos
 es nuestra propia intención:
 aquel saber que uno es rey
 hace que el temor le asombre
 y que no piense que es hombre
 el que obedece su ley
 y este miedo en el rey hace
 tan grande y noble presencia⁴⁸⁷
 que causa la diferencia
 del que bajamente nace⁴⁸⁸.
 Si tú me hubieras mirado
 como a rey, con el temor
 que suele su resplandor
 dar al vasallo y criado,
 venerable pareciera
 y no villano sujeto⁴⁸⁹
 porque tu mismo respeto
 temor de rey te pusiera.
 Mas como eres enemigo
 mírasme como villano
 y si estuviera en tu mano
 me dieras igual castigo.
 Pésame que haya sido
 contigo tan desdichado.⁴⁹⁰

Lope, par l'entremise de son personnage, justifie le renoncement au dévoilement attendu par une réflexion sur l'effet de ce spectacle. Alors que la scène des soldats demandant à voir leur prince, au début de l'acte trois, déçoit l'attente d'une *apariencia* royale par la parodie que suppose l'apparition de Mambrino, et alors même que cette déception en a ravivé l'attente, Clarinarte apparaît sans scène de découverte. Lope choisit ainsi de faire écart non seulement à un des référents majeurs du rideau d'*apariencia*, le rideau royal, mais également à sa propre pratique dramatique, où le rideau est un recours habituel jusque dans des situations très semblables à celle-ci, comme dans la *Comedia famosa de la infanta desesperada*, pièce de Lope conservée dans le même manuscrit BR II-461, dont nous avons déjà cité le dévoilement du portrait du prince phénicien Doristán face à la reine arabe Lavinia⁴⁹¹. Dans la comédie du *Soldado amante*, rien de tel n'a lieu⁴⁹².

⁴⁸⁷ presencia *Parte XVII*, f. 78r : clemencia II-461.

⁴⁸⁸ nace *Parte XVII*, f. 78v : nació II-461

⁴⁸⁹ sujeto *Parte XVII*, f. 78v : su gesto II-461.

⁴⁹⁰ Lope de VEGA CARPIO, *Comedia del soldado amante*, f. 175v.

⁴⁹¹ Lope de VEGA CARPIO, *Comedia del soldado amante*, f. 140r-144v, et particulièrement, au f. 144v : « [LAVINIA:] Veamos el retrato de ese príncipe / que le deseo ver notablemente / [NICEDIO: Alza la

Cela s'explique par la logique propre à la pièce. Contrairement à Doristán, qui apparaît soi-disant comme un portrait et met ainsi à distance son propre statut de prince ennemi, Clarinarte ne peut se montrer face à la reine qu'il aime comme le général qu'il est, investi de tous les attributs de son pouvoir : il ne s'en pare d'ailleurs qu'à moitié. Ainsi, le prince se démarque de son père, qui veut forcer par la guerre l'amour de Rodania, en se présentant de manière à ne susciter aucune crainte chez la reine hollandaise. Mais, en admettant que Clarinarte soit le porte-parole de Lope, le dramaturge semble indiquer dans cette justification l'écart même qu'il est en train d'établir : son personnage, qui n'est encore que prince, ne se présente pas comme un roi («*Si tú me hubieras mirado / como a rey...*»). En effet, il lui manque son principal attribut scénique : dans la dramaturgie de la pièce, cela se traduit par l'absence du rideau⁴⁹³.

À l'effet visuel, Lope substitue des marques de grand style qui déplacent sur le plan de l'émotion auditive le ravissement déçu du dévoilement. D'abord, les retrouvailles des soldats avec leur prince sont célébrées par une chanson en vers proparoxytons, un court *sdrucchiolo* de onze vers⁴⁹⁴. Ensuite, l'arrivée de la reine déguisée en espion est l'occasion d'accentuer la vitesse des répliques et de multiplier les apartés. Enfin, l'échange avec le prince s'achève sur une stychomythie à échelle versale, déployée sur quatre quatrains, où la reine admet être amoureuse de son ennemi⁴⁹⁵. À l'*apariencia*, présente en creux, se substitue la virtuosité stylistique et métrique de Lope, et son art des péripéties. En effet la scène suivante joue de nouveau avec l'attente du rideau. Le prince laisse partir Rodania et, fou d'amour, il reprend son déguisement pour la suivre dans son camp, si bien qu'il se fait prendre et menacer d'une exécution immédiate pour espionnage. La justice de Rodania est finalement magnanime, mais une exécution de

antepuerta:] *Este es, señora, pues de verle gustas / de Doristán el natural retrato / y el que sacarse más propio pudo. / Aqueste es tu enemigo y es el hombre / que más amor te tiene en esta vida, / este por ti la perderá mil veces* ».

⁴⁹² Les portraits apparaissent bien comme instruments de l'amour au premier acte, où Rodania refuse ceux du roi d'Angleterre et d'Espagne, et où Clarinarte tombe amoureux de Rodania par l'entremise de son portrait.

⁴⁹³ Les arguments de Lope font écho à la vanité n. 13 des *Pensées* de Pascal : « La coutume de voir les rois accompagnés de gardes, de tambours, d'officiers et de toutes les choses qui ploient la machine vers le respect et la terreur font que leur visage, quand il est quelquefois seul et sans ces accompagnements, imprime dans leurs sujets le respect et la terreur parce qu'on ne sépare point dans la pensée leur personne d'avec leur suite qu'on y voit d'ordinaire jointe. Et le monde qui ne sait pas que cet effet vient de cette coutume croit qu'il vient d'une force naturelle. Et de là viennent ces mots : Le caractère de la divinité est empreint sur son visage, etc. ». Voir Blaise PASCAL, *Édition électronique des Pensées de Blaise Pascal*, éd. Dominique DESCOTES, Gilles PROUST, Clermont-Ferrand, Centre Régional des Ressources Informatiques (CRRRI) - PRES Clermont Université, 2011. Cf. Louis MARIN, *Le portrait du roi*, Paris, les Éditions de Minuit, 1981, p. 21.

⁴⁹⁴ Il y en a trois en tout dans la pièce, un par acte, et celui-ci est le plus court : cf. Lope de VEGA CARPIO, *Comedia del soldado amante*, f. 174v. Le premier, au f. 162r-v, est le récit tragique de Belardo, le laboureur du château hollandais qui a été capturé par le prince d'Écosse et qui lui révèle l'identité de la reine dans le portrait qu'il aime. La deuxième, f. 170r-171r, est le récit par le comte Felicidad et le capitaine Paladio, dans la citadelle hollandaise, d'un autre échec militaire de leur camp : leur incapacité de trouver le *soldado amante*, cet inconnu qui courtoise la reine et qui n'est autre que le prince ennemi.

⁴⁹⁵ Lope de VEGA CARPIO, *Comedia del soldado amante*, f. 176r. Dans cette stychomythie, chaque vers est partagé entre les deux interlocuteurs. Lope a recours un peu plus haut dans la pièce à un sonnet avec écho, dont le vers est prononcé par Rodania et l'écho qui le conclut par le Prince, f. 169v.

cette espèce, si elle avait eu lieu, aurait pu appeler le recours à *l'apariencia*⁴⁹⁶. Une fois parodié avec Mambrino qui prend la place du roi, deux fois détourné lorsqu'il est attendu chez le prince comme chez Rodania, le mécanisme du rideau est véritablement en creux dans ce troisième acte, qui lui substitue des jeux verbaux, jusqu'au dénouement.

La péripétie finale est en effet l'objet d'un jeu de mots sur la *cortina*, qui veut dire le rideau autant que le pan d'une muraille, et précisément sur le terme synonyme de *lienzo*. À la fin de la pièce, donc, le roi écossais, furieux contre son fils qui l'a trahi, assiège de nouveau la capitale hollandaise, où les jeunes rois viennent de se promettre en mariage :

Sale el rey Dinaqueronte y el capitán Mambrino y soldados

REY

Plantad el artillería
y las piezas de campaña
disparen con furia estraña
dando al muro batería.

MAMBRINO

Ya todo el lienzo rompió.

REY

¡Ea, soldados, a él!
¡Entre el furioso tropel
pues tan buena puerta abrió!

Pónense Rodiana y el príncipe a la entrada.

De même qu'au début de l'acte les soldats menaçaient de leurs arquebuses la tente du prince Clarinarte, les armes à feu apparaissent ici, imaginativement sans doute, battant un *lienzo* de la muraille, et ouvrant peut-être un *lienzo* dans le mur de scène. Apparaissent ainsi ensemble Rodiana et le prince écossais, image synthétique de la pièce, comme un spectacle abouti : l'emblème du dénouement. La *Parte XVII* présente une variante didascalique qui suggère l'importance d'une gestualité lisible dans la découverte du couple royal : « *Sale el príncipe y la reina abrazados* »⁴⁹⁷. Cette vision, accompagnée d'une harangue du prince, motive la mutinerie de l'armée contre le vieux roi, et le force à accepter le mariage et la paix. Comme au début de l'acte, lorsque Mambrino sort de la tente royale, rien ne dit dans les didascalies qu'un rideau s'ouvre sur ce couple enlacé, outre ce jeu de mots sur le *lienzo*. Pourtant, l'élaboration de l'image des rois, dont l'efficacité convainc les soldats écossais et clôt la pièce, a un effet bien particulier qu'il convient de souligner. Vaincu, le roi couronne son fils, le faisant

⁴⁹⁶ C'est le cas d'une œuvre anonyme longtemps attribuée à Lope de Vega, la *Comedia del rey fingido y amores de Sancha*, BR, II-461, f. 38r. Les *apariencias* sanglantes ont également cours chez Lope : celle qui clôt la tragédie du *Castigo sin venganza* en est un exemple célèbre.

⁴⁹⁷ Lope de VEGA CARPIO, *Parte XVII*, f. 82r. L'éditeur de la pièce, Gonzalo Pontón, écrit dans une note à ce passage : « *La "salida" de Clarinarte y Rodania ante las tropas escocesas ("pónense... a la entrada")*, reza la acotación de manuscrito se produciría corriendo la cortina de las apariencias, o bien saliendo galán y dama por una de las puertas del vestuario, convertida en la ficción dramática en la puerta de la ciudad asediada ». Lope de VEGA CARPIO, *Comedias. Parte XVII*, dir. Daniele CRIVELLARI et Eugenio MAGGI, Madrid, Editorial Gredos, 2018, p. 627.

accéder par là à la visibilité d'un roi⁴⁹⁸. Dès lors, le jeu de mots sur le *lienzo*, devient le marqueur d'un mécanisme d'*apariencia* qui a bel et bien pu être convoqué pour l'image de la fin.

En absence de documents témoignant de la mise en scène de la pièce par la compagnie d'Osorio, «*autor antiguo y famoso*»⁴⁹⁹, rien ne permet de vérifier le recours ou non aux rideaux pour ces quatre scènes du troisième acte du *Soldado amante*. Leur disposition en chiasme semble indiquer une mise en œuvre particulièrement réfléchie, où la première scène avec Mambrino et la dernière avec le couple royal auraient pu être dévoilées par un rideau, contrairement aux deux rencontres de la reine et du prince déguisés tour à tour en espions. L'ensemble de l'acte est par ailleurs marqué par un suspense visuel certain, dans un retardement virtuose de l'attente du spectacle. En creux de ce chiasme se trouve le détournement du rideau, et la justification de son absence par Clarinarte qui évite ainsi que Rodania soit impressionnée face à lui, dans un écart dramaturgique qui lui permet de s'écarter de son père. Du même coup, il exprime à quel point le dévoilement est une ressource scénique puissante : quand on voit le roi dans son dais (« *cuando en su trono le vemos* »), il semble vénérable, grand, noble, resplendissant et redoutable (« *y este miedo en el rey hace / tan grande y noble presencia /... / con el temor / que suele su resplendor / dar al vasallo y criado, / venerable pareciera* »). L'équivalent du dais, au théâtre, serait bien le dévoilement.

II. *EL PREMIO DE LA HERMOSURA* : LE ROI DANS SON NUAGE (LERMA, 1614)

Le dévoilement est en effet le mode de visibilité choisi par le futur Philippe IV pour apparaître en majesté dans la mise en scène de la comédie *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, dont il se fit, d'après deux *relaciones*, le « gouverneur »⁵⁰⁰ pour une représentation dans le palais du duc de Lerma, le 3 novembre 1614. Le prince Philippe, les infants Charles, Marie et Anne d'Autriche, les dames de cette dernière et un capitaine dans le rôle de *gracioso* jouèrent dans une pièce faite pour la cour, à la demande de la reine défunte, Marguerite d'Autriche. Cette pièce fut montée dans le palais du *valido* pour divertir Philippe III quelques mois avant le départ de sa fille pour la France, où elle épouserait Louis XIII tandis que son frère Philippe épouserait Isabelle de Bourbon. L'occasion est exceptionnelle, la thématique matrimoniale fortement

⁴⁹⁸ Une série de tapisseries faite à Bruxelles vers 1560, qui n'est pas documentée dans les inventaires royaux espagnols avant Charles III, illustre en quelque sorte la dynamique du prince, entre la scène où il fait face à la reine hollandaise et la scène où, enlacé à elle, ils apparaissent devant l'armée d'Écosse : il s'agit de l'*Histoire de l'empereur Octave*, qui compte un *Renoncement aux insignes de la souveraineté* où Octave apparaît comme un général, dans son camp, et il refuse le sceptre, puis un *Triomphe d'Octave à son retour en Italie* et un *Octave proclamé empereur* où il apparaît sous deux dais à rideaux. Paulina JUNQUERA DE VEGA et Concha HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I, Siglo XVI, op. cit.*, p. 314 sq et surtout 321-323.

⁴⁹⁹ Lope de VEGA CARPIO, *Parte XVII*, f. 56r.

⁵⁰⁰ Antonio HURTADO DE MENDOZA, « Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos [en tiempos de Felipe IV] », BNE, MSS/18656/49, f. 4v. « Relación de la representación de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega en el parque de la villa de Lerma (1614) », Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudios y documentos*, Seville / Valence, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València, 1993, p. 254-255.

soulignée, et deux *relaciones* seront faites de cette représentation, dont l'une, éditée par Teresa Ferrer, est anonyme et l'autre, encore inédite et écrite par Antonio Hurtado de Mendoza⁵⁰¹, est transcrite en annexe.

Lope présente sa pièce comme une commande de la reine Marguerite⁵⁰². Il s'agit d'une reprise dramatique de son livre *La hermosura de Angélica* (1602), un poème épique de matière ariostesque. Le texte qui en résulte reprend quelques épisodes du poème, soigneusement choisis pour une pièce destinée à être produite au palais. Cette version fut ensuite à son tour partiellement réécrite pour la représentation de l'automne 1614, notamment par l'introduction d'un personnage, en vue d'un dénouement marital qui venait compléter l'invention tragique d'origine. En 1621, Lope publia la pièce comme ouverture de la *Parte XVI* de ses *comedias*, dans une version qui diffère légèrement de celle représentée à Lerma⁵⁰³. Il faut sans doute relier la version représentée en 1614 au contexte de préparation du double mariage qui aurait lieu en 1615, puisque la pièce jouée :

...reafirma asimismo al modo mitológico y caballeresco el vínculo entre los hermanos Felipe y Ana en figuras de Cupido y Aurora, representando así la unidad de los Austrias y escenificando una celebración del himeneo bajo su patronato⁵⁰⁴.

El premio de la hermosura raconte un concours de beauté, convoqué par l'empereur de l'Orient au moment de sa mort, pour rendre hommage à la femme qu'il a aimée : Clorinarda. Celle-ci est morte d'avoir été séparée de Cardiloro, amant désespéré qui ouvre la pièce par ses pleurs et disparaît ensuite, ensorcelé par les soins d'un magicien. Le concours doit désigner par éléction la nouvelle reine de l'empire d'Orient. Les plus belles princesses accourent, suivies des plus beaux princes prêts à assister à cette épreuve d'exception. Or, c'est Cupido lui-même qui désignera dans une apparition la plus belle des femmes : Aurora, qu'il couronne avant de disparaître de nouveau. Après cette première journée, les deux suivantes développent les péripéties amoureuses qui ont lieu entre les princesses et les princes réunis pour le concours. La deuxième journée noue deux lignes de conflits. D'une part, le navire dans lequel se sont embarqués, de retour vers leurs royaumes, le prince Liriodoro, les princesses Tisbe et Roselida, et le prince Lizarán ajouté dans la version représentée à Lerma, est attiré par le mont Aimant, où il échoue. L'île où se trouve cette montagne est peuplée de barbares cannibales, qui

⁵⁰¹ Son nom apparaît en titre du manuscrit, « *De don Ant.º de mendoza / Relacion de la Comedia que en Lerma Representaron / La Reyna de francia y sus hermanos* », Antonio HURTADO DE MENDOZA, « *Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos [en tiempos de Felipe IV]* », *op. cit.*, f. 1v. Cela confirme la présence du poète dans la représentation à Lerma, dont il donnait déjà l'indice dans une *loa* : « *De Príncipe y las Infantas / vimos una farsa en Lerma...* », citée par Gareth Alban DAVIES, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford, Dolphin, 1971, p. 223-224.

⁵⁰² « *La reina nuestra señora, que Dios tiene, me mandó escribir esta tragicomedia* », Lope de VEGA CARPIO, *El premio de la hermosura*, éd. Florence d'Artois et Hector Ruiz Soto, dans *Comedias. Parte XVI*. Coord. Florence D'ARTOIS, Luigi GIULIANI, Madrid, Gredos, 2017, p. 87.

⁵⁰³ Sur l'histoire textuelle de la pièce, je me permets de renvoyer au « *Prólogo* » de Lope de VEGA CARPIO, *El premio de la hermosura*, *op. cit.*

⁵⁰⁴ Je cite le « *Prólogo* » de *Ibid.*, p. 64.

capturent Liriodoro, destiné à être sacrifié à leur déesse Diane. Dans la version jouée à Lerma, Roselida est également capturée. D'autre part, dans le palais de l'impératrice, sont restés plusieurs princes et princesses. Mitilene est amoureuse de Leuridemo, lui-même amoureux de Lindabella, convoitée également par Rolando. Lindabella répond à l'amour de Leuridemo, mais Mitilene, jalouse, part retrouver sa mère, la magicienne Cirsea, qui promet de l'aider avec ses mauvais sorts à conquérir le prince Leuridemo. La troisième journée s'ouvre alors sur la manœuvre de Mitilene et Cirsea. La magicienne fait apparaître un magnifique navire devant le palais de l'impératrice Aurora ; avec l'aide de Rolando, Mitilene y fait entrer Aurora et Lindabella, sa rivale. Le navire part avec la princesse captive, au grand désespoir de Leuridemo, qui ordonne à la flotte d'appareiller pour retrouver celle qu'il aime et délivrer l'impératrice. Le navire de la magicienne s'échoue sur le mont Aimant, où Liriodoro a été sacrifié. Tisbé, découvrant que celui qu'elle aimait est mort, s'immole à ses côtés. L'équipage du navire de Cirsea a été rattrapé entre temps par les troupes de Leuridemo, qui s'apprête à se venger lorsque, dans la version d'origine, la magicienne lance un sort pour annuler toute passion d'amour : les personnages se consacrent à la chaste Diane, et pleurent devant Liriodoro et Tisbe, amants honnêtes et parfaits. À Lerma, la fin est tout autre. Les barbares fuient les soldats de Leuridemo, et Cupido apparaît de nouveau, plaçant le dénouement sous le signe marital. Cupido et Aurora, Leuridemo et Lindabella, Rolando et Mitilene, Lizarán et Roselida se marient, devant les corps de Liriodoro et Tisbé, eux aussi réunis dans la mort.

Si le rôle principal est probablement celui de Liriodoro, les infants jouèrent le rôle de personnages plus dignes⁵⁰⁵. Le prince Philippe, qui était *príncipe jurado* depuis le serment du 13 janvier 1608, méritait à ses neuf ans une dignité quasi-royale⁵⁰⁶ : il fut Cupido. Anne d'Autriche, à treize ans, joua le rôle d'Aurora. Celle-ci avait une position particulière. Sa mère Marguerite était morte en 1611, et l'infante incarnait, avant son mariage, la continuité dynastique d'une lignée féminine des Habsbourg d'Espagne. Dans son riche costume, elle portait un collier qui soulignait ce rôle d'héritière de la reine : « *un collar con infinitos y la perla huérfana y diamante pelegrino* »⁵⁰⁷. Il s'agit du *Joyel Rico*, composé d'un diamant carré, connu sous le nom de l'*Estanque* (l'Étang) auquel était ajoutée la plus grande perle des Habsbourg, la *Peregrina* (*i.e.* : exceptionnelle), qu'Antonio Hurtado de Mendoza confond avec une autre perle célèbre appartenant aussi à la couronne d'Espagne, la *Huérfana*⁵⁰⁸. Avec ce collier, Anne d'Autriche portait un joyau que sa mère avait employé comme attribut et emblème

⁵⁰⁵ Hurtado de Mendoza estime que celui de Liriodoro est le « *Principal papel de la comedia* », Antonio HURTADO DE MENDOZA, « Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos [en tiempos de Felipe IV] », *op. cit.*, f. 3r.

⁵⁰⁶ Sur la *jura* de Philippe IV, voir Gil GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España*, *op. cit.*, p. 187. Les *principes jurados* bénéficiaient du même cérémonial que les rois lors des enterrements et les honneurs funèbres, contrairement aux infants. Voir José MARTÍNEZ MILLÁN et Santiago FERNÁNDEZ CONTI (éds.), *La monarquía de Felipe II*, *op. cit.* Volume II, p. 979-985.

⁵⁰⁷ Antonio HURTADO DE MENDOZA, « Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos [en tiempos de Felipe IV] », *op. cit.*, f. 3r.

⁵⁰⁸ Annemarie JORDAN GSCHWEND, « Imagen de una reina a principios del Barroco: Margarita de Austria y las joyas de la corona española », *op. cit.*, p. 167 sq.

dynastique : les portraits en attestent l'importance (**Fig. 40 et Fig. 41**). Lope insiste sur le plan métaphorique sur cette continuité : si le nom de la reine défunte, Marguerite, dérive de *Megaron*, 'perle' en grec, Aurora est l'aube productrice de perles⁵⁰⁹. Par ailleurs, lorsque le duc de Mayenne, l'ambassadeur français, avait visité la cour d'Espagne en 1612 pour traiter du double mariage à venir, Anne d'Autriche avait demandé à être considérée comme reine de France⁵¹⁰. Les *relaciones* parlent donc d'elle comme d'une véritable *reina*⁵¹¹. Son rôle d'impératrice d'un lointain Orient, et son lien, initial et final, avec Cupido, sont tous deux justifiés. Enfin, les infants Charles et Marie, âgés respectivement de sept et huit ans, jouèrent le rôle d'*Agradecimiento* et de *Correspondencia*, allégories adjuvantes de Cupido : ils accompagnèrent leur frère dans leur première apparition et partirent aussitôt s'asseoir avec le roi, Philippe III, au milieu du premier rang de spectateurs qui faisait face à la scène.

1. Une hiérarchie des *apariencias* dans le spectacle courtisan

Grâce aux deux *relaciones*, nous connaissons dans le détail les conditions de mise en scène de cette œuvre, représentée dans un théâtre éphémère construit dans les jardins du palais de Lerma, au bord de la rivière Arlanza. La pièce est montrée avec un déploiement véritablement exceptionnel de décors et de ressources spectaculaires. Luminaires, fontaines, navires, nuages, machines aquatiques et artifices mécaniques, perspectives, maquettes, jardins, musiciens – chanteurs, violonistes, *menestriles* hors-scène, comédiennes jouant et chantant sur scène –, soldats et tambours, pour ne pas parler des très riches costumes, ou des tapisseries, tapis et coussins prévus pour le public : tout marque l'exceptionnalité du spectacle. Dans cette trame visuelle, les *relaciones* permettent de distinguer les instants de dévoilement dramatique et de revenir sur l'usage du terme *apariencia* comme synonyme de 'tramoya'. Loin d'être un simple synonyme du 'décor', l'*apariencia* est un artifice mobile, qui nécessite le travail d'une certaine main d'œuvre au cours du spectacle. À Lerma, « *En medio de los cuatro aposentos hubo otro para oficiales de los tornos y otros ministerios de las apariencias* »⁵¹². La définition de Covarrubias, qui parle d'un spectacle dévoilé, se superpose à ce premier sens d'*apariencia*.

En effet, la plupart des artifices de type *tramoya* bénéficient d'un dévoilement avec des rideaux. La machine qui permet à Mandricardo, le père de Cardiloro, d'apparaître comme un esprit debout sur l'eau de la rivière⁵¹³, un *torno* sans doute, fut dévoilée avant

⁵⁰⁹ « *Ceílán te dé rubíes / y el Sur perlas que crecen / a la lluvia del nombre / que, como Aurora, tienes* », acte I, v. 554-557, Lope de VEGA CARPIO, *El premio de la hermosura*, *op. cit.*, p. 119.

⁵¹⁰ *La continuation du Mercure françois*, À Paris, Chez Estienne Richer, au Palais, sur le Perron Royal, coll. « Le Mercure françois », 1615, f. 455v.

⁵¹¹ La *relación* anonyme parle de « *la cristianísima reina de Francia* », Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, *op. cit.*, p. 249. Hurtado de Mendoza évoque également « *la reina de francia* », Antonio HURTADO DE MENDOZA, « *Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos [en tiempos de Felipe IV]* », *op. cit.*, f. 2v.

⁵¹² Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, *op. cit.*, p. 246.

⁵¹³ Hurtado de Mendoza écrit : « *en el rrio donde sse le aparecio su padre mandricardo [...] Desapareciose con un artificio singular* », Antonio HURTADO DE MENDOZA, « *Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos [en tiempos de Felipe IV]* », *op. cit.*, f. 4r-v. Pour sa part, la *relación* anonyme détaille le récit : « *corriéndose una cortina, apareció sobre el agua*

d'être activée, et cachée ensuite. Les deux apparitions d'un navire de la magicienne, sur l'Arlanza, à la deuxième et troisième journée, furent également dévoilées de la sorte⁵¹⁴ : entre la scène et la rivière, un rideau avait été prévu pour faciliter l'apparition du spectacle puis son occultation. Le château du magicien Ardano apparaît et disparaît de la même manière : au lieu de dévoiler un artifice mécanique, ce sont deux figurants, peints ou véritables, qui sont montrés ici⁵¹⁵. En fin de compte, le décor se compose de cellules indépendantes (la mer, le château d'Ardano, etc.) qui sont activées par l'ouverture d'un rideau (*corriéndose una cortina*) et désactivées par la fermeture de celui-ci (*cerróse la vista*)⁵¹⁶.

Pourtant, le rideau n'a pas sa place devant toutes les machines. Les temples notamment, ceux du dieu Amour à la première journée et de la déesse Diane à la troisième, sont des artifices trop grands pour être couverts par des rideaux. Celui du dieu Amour se manifeste par l'ouverture de deux séries de portes disposées sur le mur du fond de la scène, dont il occupait une grande partie⁵¹⁷. Celui de Diane, au contraire,

una visión vestida con saco de raso negro, cubierto el rostro con un velo leonado, venía sobre la tabla o invención que se movía velocísimamente; era Mandricardo, su padre, que le venía a defender la desesperación, y habiéndole reprendido el intento, desapareció con la misma velocidad, y cerrándose la vista al río, quedó Cardiloro espantado de haber visto a su padre », Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, op. cit., p. 250.

⁵¹⁴ Le relación anonyme décrit ces deux effets spectaculaires comme il suit : « *corriéndose las cortinas que encubrían el río, pareció en él una nave que muy furiosa iba a enbestir con la roca, venían en ella Tisbe, Rosélida, Alizarán, Liriodoro y marineros con muchas luces; con ellas las personas que traían las joyas, vestidos y plumas. Fue la más agradable y nueva apariencia que pueda imaginarse, causando igualmente alegría y lástima, porque representaban con tanta propiedad su perdición, que parecía cierto el peligro del que se lamentaban. Sonando la nave como rompida, cerró la vista al río* » ; « *diciendo que ya parecía en el mar, se corrieron todas las cortinas desocupando la vista al río, quedando descubierto gran parte de él. Echando Leuridemo maldiciones a la sabia y a la nave, pasó a vista de todos con velocidad, pero de suerte que duró el poder verla por medio cuarto de hora; llevaba a Aurora, Lindabella, Mitilene, Circea, Rolando, su paje Celio y gentes de mar, con muchas luces, gallardetes, flámulas, estandartes y banderolas de diferentes colores, velas tendidas, que con la variedad de joyas, plumas, tocas y galas de los que en ella iban, fue la más bella y alegre vista que en las aguas pudo esperarse, y parecía que las fabulosas cortes de Neptuno eran verdaderas y que el mismo Júpiter y las demás fingidas diosas se habían juntado en el globo de la nave, queriendo mostrar a porfía el poder de su hermosura y deidad. Cerróse la vista al río, y Leuridemo prosiguió en sus execraciones con tan viva voz y lastimado sentimiento, que si la nave llevara hombres-fieras o mármoles, los enterneciera y obligara con sus quejas a detenerse y a escucharlas, sin reparar en que eran lágrimas de comedia; entróse Leuridemo y cerróse la vista al río* », Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, op. cit., p. 252-254.

⁵¹⁵ « *Salió el sabio Ardano a consolarle y ofrecerle su castillo para que reposase, le llevó a él, y corriendo el lienzo que le encubría, parecieron los salvajes y la entrada, recogióndole allí; y dejándole durmiendo, le encantó para que estuviese así hasta cierto tiempo en que luciesen sus hazañas. Cerróse el castillo* », *Ibid.*, p. 250.

⁵¹⁶ Sur les décors à Lerma, voir le « *Prólogo* » de Lope de VEGA CARPIO, *El premio de la hermosura*, op. cit.

⁵¹⁷ La relación anonyme le décrit en deux temps : « *En medio del frontispicio, junto a este palacio, estaba el templo de Cupido, con dos puertas grandes cubiertas de ramas y cosas verdes, a modo de ramada o selva, con que se cubría gran parte de la fachada del teatro, y cuando se abrían parecían detrás las del templo, pintadas de oro y azul* » ; « *abriéronse las puertas a este tiempo, y primero la selva que estaba delante, causando admiración el movimiento de tanta máquina y la multitud de estrellas, espejos y adorno de florones de oro que pareció después de abierto; estaba sobre el altar la figura de Cupido con todas sus insignias* ». Voir Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, op. cit., p. 247, 251.

se projette sur le plateau scénique, jusqu'à en occuper la moitié⁵¹⁸. Dans ces deux cas, la fermeture des temples se fait respectivement après la fin de la première et de la troisième journées. Ceci étant dit, dans la représentation à Lerma une autre machine est associée à l'ouverture des deux temples. Il s'agit des nuages, qui étaient au nombre de trois : deux au centre de la scène, à près de sept mètres de hauteur, et un autre entre le plateau scénique et la rivière, au-dessus du mont Aimant, culminant lui-même à douze mètres. C'est sur ces machines qu'est fondée la scène de dévoilement des deux séquences qui prennent place dans les temples, au dénouement de la première et de la troisième journées. Les moments de plus grande dépense spectaculaire sont ainsi marqués par une dynamique d'apparition-disparition mise en scène par des rideaux, des machines ouvrantes-fermantes (les nuages) ou des machines uniquement ouvrantes (les temples), qui servent de cadre ou d'avant-goût pour les nuages. Les *apariencias* sont-elles autre chose que des *tramoyas* dévoilées ? Dans la représentation de *El premio de la hermosura* à Lerma en novembre 1614, c'est bien ainsi qu'il faut les définir, que le dévoilement soit fait au moyen de rideaux ou avec des équivalents comme les nuages.

Cependant, toutes les *apariencias* n'ont pas le même statut. Au croisement de la dramaturgie et de la poétique, de l'espace textuel et des signes qui construisent l'espace scénique, la mise en scène des *apariencias* dessine une hiérarchie fondée sur plusieurs critères. Sur le plan poétique : l'*apariencia* peut être motivée ou non, elle a une position plus ou moins remarquable, et dévoile des personnages plus ou moins protagonistes. Le dévoilement au deuxième acte du navire échoué de Liriodoro n'a pas d'autre motivation que spectaculaire, contrairement au dévoilement du château du sage Ardano, motivé par son statut de magicien. Ce personnage est clairement secondaire, et sa puissance est incomparable avec celle du céleste Cupido, dont le statut motive son apparition dans les nuages. La place accordée par le poète à l'*apariencia* dans la *dispositio* de sa pièce joue également en faveur des effets spectaculaires placés à des positions clés de la pièce, et notamment au dénouement et au commencement des actes, pour attirer de nouveau l'attention des spectateurs. Les navires de Liriodoro et de Cirsea apparaissent respectivement au début du deuxième et du troisième acte ; les nuages de Cupido à la fin du premier et du troisième. Cet enjeu propre à la *dispositio* coïncide, sans trop de surprise, avec la dignité supérieure des personnages impliqués dans les *apariencias* de fin.

⁵¹⁸ Antonio HURTADO DE MENDOZA, « Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos [en tiempos de Felipe IV] », *op. cit.*, f. 5v. « *Apareçia el templo que desde el principio del teatro benia asta la mitad sin que los ojos pudiesen determiar ni la Presteça ni el artificio y alla se abria Por quatro partes y se mostraua luçiente con tantos espejos y luces sobre el altar estaua la diossa caçadora y al pie del Liriodoro [sic] ya muerto* ». La *relación* anonyme précise : « *salió Doris, ninfa de Diana, con jubón y basquina de raso blanco y guarnición de oro, baquero de velo de plata y muchas plumas y tocas, con dos guïrnaldas de flores en un cestillo, que de parte de la diosa traía para los dos amantes muertos, y contando a todos el caso, se abrió el templo y parecieron los dos tendidos en las gradas; coronólos Doris, todos les dijeron singulares elogios, y pidieron a Leuridemo les cantase una elegía, y tomando la guitarra, la señora doña Catalina de Acuña se la cantó con tanta suavidad y propiedad de fúnebres y lastimosos acentos y quiebro enamorados, que resucitaran los muertos, si lo fueran, para oírlas* », Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, *op. cit.*, p. 254.

Dans l'espace textuel, ces *apariencias* peuvent avoir un reflet didascalique ou non⁵¹⁹. L'apparition inaugurale de Mandricardo est simplement décrite par Lope comme une vision sans qu'aucun rideau ne soit cité (« *Una visión se le ponga delante, al quererse precipitar* » ; « *Desaparécese y él queda suspenso* »). L'apparition du navire de Cirsea ou du nuage de Cupido au premier acte (la deuxième apparition n'a pas lieu dans le texte que nous conservons) sont effectivement marquées dans les didascalies. Dans le texte de la *Parte XVI*, sont inscrites dans les didascalies les apparitions suivantes. Celle du château d'Ardano, qui fait par magie la transition entre deux épisodes de *La hermosura de Angélica*, et entre deux lieux, celui de l'introït et celui de l'Orient, dans *El premio de la hermosura* : « *Aquí se ha de abrir un lienzo y verse una cueva con dos salvajes que la guarden con sus mazas al hombro* »⁵²⁰. La fin de ce dévoilement n'est pas précisée dans la didascalie, mais elle a lieu seize vers plus loin avec la sortie de Cardiloro. À la fin du premier acte, nous lisons dans les didascalies l'apparition du temple d'Amour (« *descubriéndose el templo del Amor* »⁵²¹), suivie immédiatement par celle du nuage de Cupido (« *Abrirase en lo alto una nube, de donde baja el Amor sentado en un trono de resplandor con su arco y flechas* »⁵²²) et de celui d'Aurora (« *De otra nube la ninfa Aurora en un trono muy rica y luego Amor prosiga señalándola* »⁵²³). Notons que la fin de cette scène d'*apariencia* est signifiée à Lerma par la remontée dans le nuage de Cupido, et dans le texte de la *Parte XVI* par celle de Cupido et Aurora (« *Con esto se levanten con música en las nubes Cupido y Aurora* »⁵²⁴). Au début du deuxième acte les didascalies mentionnent l'apparition du navire de Liriodoro (« *Dentro se descubra una media nave con sus velas y en ella Tisbe, Roselida y Liriodoro* »⁵²⁵), dont la disparition a lieu douze vers plus loin (« *Vuélvase a cubrir la nave, como que se pierde* »⁵²⁶). Enfin, au dénouement du troisième acte, au lieu de l'ouverture d'un temple de Diane et de la descente d'un nuage de Cupido qui redoublent à Lerma l'effet spectaculaire qui clôt le premier acte, la fin de la pièce de Lope, dans la version que l'on en conserve, est marquée par une *apariencia* tragique, celle de Liriodoro sacrifié par les barbares : « *Corran una cortina y véase Liriodoro sobre un ara de un altar, muerto, y en el altar está la figura de la diosa Diana* »⁵²⁷. L'occultation de ce spectacle sanglant est passée sous silence, et sans doute n'a-t-elle pas lieu avant la fin de la pièce, quelque cent vingt vers plus loin. Si l'on se souvient que la réécriture de la pièce pour la représentation de Lerma affecte autant la trame spectaculaire que la poétique du texte de Lope, on peut admettre que dans le texte que nous conservons les *apariencias* les plus importantes sont inscrites dans les didascalies, même si la fermeture des rideaux peut être omise. Ce point a une énorme importance pour l'histoire de cette scène au croisement de la poétique et la dramaturgie, compte

⁵¹⁹ Sur l'écriture didascalique, Véronique LOCHERT, *L'écriture du spectacle : les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, 712 p.

⁵²⁰ Lope de VEGA CARPIO, *El premio de la hermosura*, op. cit., p. 101.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 113.

⁵²² *Ibid.*, p. 115.

⁵²³ *Ibid.*, p. 116.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 202.

tenu du très grand nombre de pièces pour lesquelles nous ne connaissons les *apariencias* que par le biais des textes, sans documents précis sur la mise en scène d'époque.

Dans l'espace scénique, enfin, la dépense spectaculaire impliquée dans chacune des *apariencias* permet également de graduer l'importance de chaque dévoilement. Le concours de plusieurs ressources spectaculaires à la scène de dévoilement peut créer des synesthésies. Ainsi certaines *apariencias*, comme celle du château d'Ardano ou de Mandricardo, n'ont pas de musique d'après les *relaciones* ; d'autres, comme l'apparition du navire enchanté de Cirsea, se font en musique, sans qu'il en soit précisé aucun détail ; d'autres encore, celles des nuages, se font sur un fond musical dans lequel participent tous les musiciens du théâtre : chanteurs, violonistes et ménestrels⁵²⁸. Ces nuages ont par ailleurs, comme le temple de Cupido, une multitude de miroirs qui reflètent les lumières du théâtre, concentrant par là les regards comme un point focal, contrairement aux navires, aussi impressionnants soient-ils, placés sur le côté du théâtre dans les eaux de l'Arlanza. Par ailleurs, l'emploi de lumières artificielles pour le navire du début du troisième acte est une prouesse technique, admirée comme telle. Ces exemples pointent ainsi deux autres éléments importants dans l'appréciation des *apariencias* : la difficulté technique et la proxémie sur la scène. La difficulté implique l'exceptionnalité de certains effets comme les navires véritables⁵²⁹ ou les nuages qui « *bajauan al suelo, no al modo de las vulgares, que tantas se ven en comunes farsas, sino iguales a la demás grandeza del aparato* »⁵³⁰ : un émerveillement technique est en jeu dans les plus complexes des *apariencias*. On comprend par là l'intérêt du redoublement de l'ouverture des nuages dans celle des temples qui les précèdent. Enfin, la comparaison des positions scéniques manifeste la supériorité de certaines *apariencias* en fonction de leur hauteur et de leur centralité, comme les nuages de la fin du premier acte, placés au centre de la scène et au-dessus des décors.

2. Des *apariencias* princières pour le futur Philippe IV

Dans la représentation de la pièce en novembre 1614 à Lerma, tous les critères évoqués, poétiques, textuels, scéniques, et même la dignité extra-diégétique, véritable et évidente, des personnes royales, indiquent l'extraordinaire supériorité dans la trame spectaculaire des *apariencias* de Cupido, incarné par le prince Philippe, et accompagné par l'infante Anne d'Autriche, et par leurs frères Charles et Marie au premier acte. Voyons comment se firent ces dévoilements. La *relación* anonyme raconte l'apparition de la fin de la première journée dans les termes suivants :

Informando cada uno de su justicia, los jueces se pusieron en oración
delante del templo de Cupido para que les declarase la mayor hermosura,
abriéronse las puertas a este tiempo, y primero la selva que estaba

⁵²⁸ On ignore quels en furent les instruments, mais les *relaciones* mentionnent chirimías et tambours.

⁵²⁹ Cf. Marie-Eugénie KAUFMANT, *Poétique des espaces naturels dans la « comedia nueva »*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, p. 323-380.

⁵³⁰ Antonio HURTADO DE MENDOZA, « Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos [en tiempos de Felipe IV] », *op. cit.*, f. 2v.

delante, causando admiración el movimiento de tanta máquina y la multitud de estrellas, espejos y adorno de florones de oro que pareció después de abierto; estaba sobre el altar la figura de Cupido con todas sus insignias, y puestos todos en oración con mucha música, bajaron las dos nubes de los lados del templo, y la superior que las acompañaba, y llegando al suelo, se abrió la de mano derecha y en medio pareció sentado Cupido, y a sus lados el Agradecimiento y Correspondencia. [...] Para abrirse la nube tendió muchas alas y volantes, pareciendo dentro muchas estrellas y cortes de velillos de colores, y los tres bellísimos hermanos parecían no las deidades fingidas que representaban, sino verdaderos celestiales espíritus que bajaban para la perfección y complemento de la fiesta. En otra nube venía la emperatriz Aurora [...] Tendió la nube diversas ruedas y volantes cuando se abrió, mostrándose muy rica por lo interior; pareció la Reina tan hermosa y resplandeciente, que turbó la vista a cuantos la miraban, y no sólo parecía aurora, mas el mismo sol acompañado de todas las estrellas. Salieron todos los hermanos de las nubes, y dio Cupido la corona a Aurora, diciendo que solo a su hermosura era debida, de que quedaron todos muy contentos y le dieron gracias, y diciendo él que la había traído del cielo para ello, se metió en su nube y con mucha música se empezaron a levantar todas tres hasta su lugar⁵³¹.

Ce rapport anonyme insiste sur l'émerveillement technique et la dépense spectaculaire (« *causando admiración el movimiento de tanta máquina y la multitud de estrellas, espejos y adorno de florones de oro que pareció después de abierto* »), ainsi que sur la double dignité fictive et réelle des comédiens dévoilés, considérés comme des personnes mi-royales et mi-célestes. Cette emphase panégyrique doit être resituée dans son contexte, comme la superposition de critères dramaturgiques – les comédiens sont vraiment royaux – et poétiques – les personnages sont célestes – dans l'appréciation de l'*apariencia*. La *relación* de Hurtado de Mendoza raconte la scène de manière semblable :

Proseguíase la comedia, hasta la sazón que, de las tres nubes, en las dos [de] la primera jornada, con toda la música, bajaban en la una el príncipe (que hacía de dios de amor, armado de carcaj, flechas y arco de oro, ceñidos los ojos de la venda y las alas, variadas de colores, tendidas por los hombros) y a los lados los infantes con Carlos y doña María (que uno era el Agradecimiento y otro la Correspondencia, sentados en tres sillas de oro). Y abríanse en la nube cuatro puertas, de manera que de todas partes se veía igualmente. Y en la otra, en silla bordada de flores y estrellas, descendía la reina, que la bajaba el Amor del cielo al tiempo que en la tierra los jueces estaban determinando a qué hermosura se debía dar el premio. Y con sacrificios pedían al amor se lo revelase y que abriendo su templo (en cuyo altar estaba su imagen de oro) le obligaban con ruego[s], humildades y dones. Mandábales que recibiesen por su reina a la divina Aurora, pues solo su belleza en el mundo merecía el premio, y que para esto la bajaban del cielo. Todos los pretenses lo aprobaban y la besaban la mano, y los jueces la recibían y

⁵³¹ Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, op. cit., p. 251-252.

coronaban por señora con general alegría del pueblo. Quedábase ella en su nuevo reino y el Amor, con la armonía de diferentes músicas se volvía a desaparecer en su nube. Daba fin la primera jornada⁵³².

Hurtado de Mendoza est plus mesuré dans son récit, qui confirme l'accompagnement musical de l'apparition des infants, mais il pointe néanmoins l'importance de cette scène dans la *dispositio* de la pièce, en indiquant son désintérêt pour les épisodes précédents (« *Proseguíase la comedia hasta la sazón que...* ») et en précisant la fin de la journée immédiatement après la fin de son récit (« *se volvía a desaparecer en su nube. Daba fin la primera jornada* »).

Ce dénouement qui met les personnes des infants dans une position scénique tout à fait extraordinaire, clôt la première partie du diptyque que forme la pièce. Le concours des beautés a pris fin, la deuxième et la troisième journée constituent une deuxième partie centrée sur les péripéties amoureuses des présents dans le sacre d'Aurore. On peut s'étonner du fait que le dénouement du deuxième acte, marqué par la figure magique de Cirsea, n'ait pas produit une *apariencia*. Cela est d'autant plus surprenant qu'Ardano, un autre magicien, en a produit une de son château et que la magicienne sera responsable au début de l'acte trois de l'apparition de son navire enchanté. On en trouve deux raisons : d'abord, Cirsea, qui est un personnage maléfique, ne mérite pas une *apariencia* de dénouement ; ensuite, l'acte deux, dans le diptyque de la pièce, n'est qu'un épisode – le premier d'une seconde partie plus vaste –, et ne mérite pas non plus de dénouement spectaculaire. La mise en scène de la pièce à Lerma crée ainsi à la fin des deux parties de la pièce, soit au dénouement du premier et du dernier acte, des *apariencias* semblables, dans des temples où se manifeste le nuage de Cupido. La *relación* anonyme rapporte ce dévoilement conclusif :

Bajó la nube que estaba sobre el monte Imán, y en medio de la bajada se abrió, con admirable vista de la hermosura de su fábrica y majestad interior, mostrando muchas alas doradas de lucidísimo adorno, y extendiendo muchos círculos, que se extendían unos en otros a modo de esfera; venía dentro Cupido a casarse con Aurora, y en llegando al suelo salió a darla la mano, y llevándola a la derecha, se sentaron en la nube, y cerrándose se levantó a su lugar⁵³³.

De nouveau, le rapporteur anonyme met l'accent sur la prouesse technique et spectaculaire. Il précise le geste cérémonial consistant, de la part du prince Philippe, à placer à sa droite Anne d'Autriche en guise d'obligation. Hurtado de Mendoza, pour sa part, écrit :

Bajaba en la tercera nube, que se abría en el aire, el Amor, a pedir a la soberana Aurora que juntasen las dos almas en un lazo de honesto himeneo; que habiendo de elegirle, ninguno si no es él era merecedor de tan alto bien. Representaban esto el príncipe y la reina tan grave y tiernamente que, con haber representado las damas de manera que

⁵³² Antonio HURTADO DE MENDOZA, « Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos [en tiempos de Felipe IV] », *op. cit.*, f. 4v.

⁵³³ Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, *op. cit.*, p. 254.

habían cerrado la puerta al igualarlas, las excedieron los dos, con asombro y maravilla de todos, viendo entendimientos tan desiguales de sus años. Celebraban sus bodas y, en la propia nube, se subían juntos al cielo, acompañados de la música que, en el viento y en la tierra, se les hacía⁵³⁴.

Le poète insiste cette fois sur la dignité des personnes royales. Il souligne l'importance de ce moment dans la poétique de la pièce, en justifiant par *décorum* le mariage du prince et de la princesse : « *habiendo de elegirle ninguno si no es él era merecedor de tan alto bien* ». Notons enfin que lorsque Hurtado de Mendoza rapporte que les musiciens étaient dans les airs et sur la terre, il fait référence à la distribution des instruments en trois hauteurs : « *estaban en un corredor del teatro los menestriles y abajo los violines y en medio los músicos de voces* »⁵³⁵. Autrement dit, tous les musiciens de concert participent dans cette scène de fin. L'apparition du prince Philippe est donc le moment qui bénéficie du plus grand accompagnement musical, qui est marqué par la plus grande dépense spectaculaire – par l'ouverture des temples qui l'accompagnent, et par la mécanique même des grues qui font bouger les nuages –. Par ailleurs, cette apparition correspond aux dénouements qui sont les climax de cette pièce faite en diptyque, à la fin de la première et de la troisième journées. Le lieu dévoilé est le plus exceptionnel : un fragment de ciel habité par une divinité. Il est isolé du reste du plateau scénique, Cupido ne marchant sur la scène que de manière temporaire, entre son entrée et sa sortie toutes deux célestes ; à plus grande échelle, Aurora fait de même, entre son entrée au premier acte et sa sortie au troisième. Enfin, ce lieu est translocal : Cupido apparaît dans l'Orient impérial et dans l'île des barbares, ce qui se traduit très concrètement dans son passage d'un nuage central à la fin de la première journée à un nuage latéral à la fin de la pièce. Ce déplacement est une subtilité dans la proxémie de la scène à Lerma, soit dans le codage spatial des signes scéniques. D'abord, le nuage central, qui est en fait une construction de trois nuages, dont l'un est une grue, se trouve environ à sept mètres de hauteur⁵³⁶ ; le nuage latéral, sur le mont Aimant, est nécessairement à plus de douze mètres, qui est la hauteur probable de cet élément de décor⁵³⁷. Pour l'apothéose de Cupido-Philippe et d'Aurora-Anne, l'espace scénique crée une pente ascensionnelle. Mais, puisque l'on passe d'un nuage placé au centre du plateau à un nuage placé à l'extrême-droite, le modèle de l'écriture transparaît comme un substrat qui permet de comprendre ces scènes comme des illustrations mémoratives de la pièce. Dans les termes de Lina Bolzoni, « l'ordre des lieux mnémoniques est le

⁵³⁴ Antonio HURTADO DE MENDOZA, « Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos [en tiempos de Felipe IV] », *op. cit.*, f. 5v-6r.

⁵³⁵ *Ibid.*, f. 4r.

⁵³⁶ « *A los dos lados del templo de Cupido, cuatro estados en alto, estaban dos nubes, y en medio otra superior que las cubría y acompañaba hasta el suelo, y dejándolas en él se volvía a lo alto, y tomaba a acompañarlas cuando se habían de levantar a su lugar En lo alto del monte Imán estaba otra nube muy grande, y todas eran de hechuras diferentes, y tan bien pintadas al natural, que lo parecían mucho* », Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, *op. cit.*, p. 248.

⁵³⁷ Lope de VEGA CARPIO, *El premio de la hermosura*, *op. cit.*, p. 71 sq.

reflet de l'ordre du récit ; la succession spatiale traduit donc visuellement le temps du récit »⁵³⁸.

Le nuage est donc le dispositif prévu pour les personnes royales, les infants, le prince et la reine de France : dans ce spectacle de cour où les rôles ne sont pas dissociables des statuts des comédiens, connus et reconnus de tous, le nuage s'impose donc comme le lieu scénique du prince. L'ouverture de la machine, dévoilement mécanique, et sa fermeture, en font une *apariencia*, la plus importante de la pièce : le cadre de l'apparition de Philippe, quatrième du nom.

En dehors des trois journées, le prince marche sur la scène. C'est lui qui prononce l'exorde, et qui danse dans le premier intermède. Son père, Philippe III, a parcouru la même scène, avant le début du spectacle, après avoir visité ses enfants dans les vestiaires. À la fin de la pièce, avant la danse guidée par Anne d'Autriche, le prince Philippe s'assoit aux côtés de son père et des infants. C'est très précisément dans le cadre des conventions dramatiques que le prince choisit d'apparaître au moyen d'une *apariencia* si riche et exceptionnelle, en remplaçant le rideau canonique, celui que proposait Lope pour un dénouement tragique de la pièce, par une machine comme le nuage. Les émotions du public sont soulignées avec emphase par les deux *relaciones* : à l'admiration suit la confusion entre les infants-comédiens et les divinités qu'ils représentent, et la beauté de l'ensemble aveugle les spectateurs. Dans la diégèse de la pièce, les apparitions soumettent au *deus ex machina* les destins de tous les personnages : tous approuvent, à la fin du premier acte, l'élection d'Aurora au trône impérial ; tous approuvent aussi, à la fin de la pièce, la dynamique matrimoniale qu'inaugure Cupido. Ces deux réactions, internes aux personnages et propres aux spectateurs, sont toutes deux conventionnelles, et marquées du sceau de l'écriture courtoise. Pourtant, dans le cadre non moins conventionnel qui est celui du théâtre – lopesque –, la mise en scène de *El premio de la hermosura* semble répondre aux réflexions portées par *El soldado amante* sur la mise en scène du roi au théâtre et comment, par sa « *noble presencia* », il impose son autorité vénérable : « *con el temor / que suele su resplandor / dar al vasallo y criado* ». Le prince Philippe donne à son père Philippe III un spectacle qui ressemble par ailleurs sensiblement aux boules, nuages ou grenades de son entrée à Valence en 1599. Dans la scène de Lerma, au début du mois de novembre de 1614, les personnes royales se manifestent au théâtre au moyen de l'*apariencia*. Le roi, sur scène, est donc un roi dévoilé.

⁵³⁸ Lina BOLZONI, *La chambre de la mémoire*, op. cit., p. 327.

III. LES VICTOIRES BRÉSILIENNES DE LOPE (1625) ET DE MAÍNO (1635) : DU DÉVOILEMENT THÉÂTRAL AU DAIS PICTURAL

Une dizaine d'années après la représentation à Lerma de *El premio de la hermosura*, Lope est de nouveau sollicité pour une représentation au palais⁵³⁹, cette fois pour la célébration d'une victoire militaire luso-espagnole. Philippe IV, sur le trône depuis 1621, ne joue pas, mais il apparaît sur la scène par l'intermédiaire d'un portrait, qui sera convenablement dévoilé par un rideau au dénouement de la pièce lopesque. Nous sommes en 1625, l'année de la prise de Breda, de la rupture des sièges français à Gênes et anglais à Cadix, lorsque l'empire espagnol reprit aux Hollandais la ville de San Salvador, dans la baie de Todos los Santos, au Brésil. C'était encore le début de la guerre de Trente Ans, ce moment de « la guerre indéfinie »⁵⁴⁰ où les Espagnols purent croire à tort que le sort leur serait favorable. Cette victoire américaine fut donc le sujet du *Brasil restituido*, pièce de Lope représentée par la compagnie d'Andrés de la Vega au Real Alcázar en 1625. Dix ans plus tard, Juan Bautista Maíno s'en inspira pour son tableau destiné au Salón de Reinos du palais du Buen Retiro, donnant ainsi une véritable illustration d'un dévoilement théâtral (**Fig. 58**). Il faut pourtant faire la part des choses entre la représentation picturale et la représentation théâtrale : l'illustration du dévoilement comporte des biais qu'il faudra expliquer aussi précisément que possible.

1. *Le rideau du vainqueur*

La pièce de Lope est conservée dans un manuscrit autographe à la New York Public Library⁵⁴¹. Le colophon, avec la signature de l'auteur, se trouve au f. 15r : « *Loado sea el Santísimo Sacramento del altar y la pura Concepción de María Virgen, nuestra Señora, sin pecado original. En Madrid, a 23 de octubre de 1625* ». La licence de la représentation, au f. 15v⁵⁴², est signée par Pedro de Vargas Machuca le 29 octobre 1625. D'après les comptes du secrétaire de la Cámara, la pièce fut jouée par la compagnie

⁵³⁹ D'après la notice de *El Brasil restituido* dans CATCOM, « *Aunque se suele afirmar que se estrenó en palacio el 6 de noviembre, no podemos asegurarlo, pues las representaciones particulares en palacio los jueves eran habituales, y pudo ser que hubiese sido estrenada en el corral y llevada a palacio después como particular, cosa que era bastante frecuente* », et « *Se debió de representar en uno de los corrales madrileños, en algún momento entre el 29 de octubre de 1625 y final de la temporada teatral, que fue el 24 de febrero de 1626, probablemente, en fecha muy cercana a la aprobación, dada la actualidad del tema que tocaba, la victoria de los españoles en Brasil, el 30 de abril, noticia que en julio de 1625 llegó a la corte. La licencia de Pedro de Vargas Machuca, hace alusión a la ejemplaridad de la obra para "la juventud de Madrid que ha de ver representar acciones de los que conocieron y tratan en la paz"* ». Voir Teresa FERRER VALLS et ALII, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, <http://catcom.uv.es>, consulté le 10 janvier 2019.

⁵⁴⁰ Geoffrey PARKER, *La Guerre de Trente ans*, traduit par André CHARPENTIER, Paris, Aubier, 1987, p. 103 sq. Sur ce conflit, voir Peter Hamish WILSON, *Europe's Tragedy: a New History of the Thirty Years War*, Londres, Allen Lane, 2009, xxii+996; 16 p; Claire GANTET, « Guerre de Trente ans et paix de Westphalie : un bilan historiographique », *Dix-septième siècle*, n° 277, n° 4, 31 Octobre 2017, pp. 645-666.

⁵⁴¹ Marco PRESOTTO, *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2000, p. 115-122. Lope de VEGA CARPIO, *El Brasil restituido*, NYPL, MssCol 3151.

⁵⁴² Foliation du troisième acte. Voir Marco PRESOTTO, *Le commedie autografe di Lope de Vega, op. cit.*, p. 115.

d'Andrés de la Vega le 6 novembre 1625 au Real Alcázar⁵⁴³. Le manuscrit de Lope mentionne cette compagnie dans une didascalie au f. 4r, «*Salgan los soldados portugueses y castellanos si los hubiere en la compañía de Andrés de la Vega*»⁵⁴⁴. Le dénouement de la pièce a recours à un dévoilement du portrait royal, mis en scène par un rideau, motivé comme la porte de la tente du général don Fadrique. La scène se déroule comme il suit :

Entre Leonardo.

LEONARDO

De parte del coronel,
Mosiur Armelinges, vengo,
¡oh general español,
oh generoso Toledo!,
de esta plaza que tenía,
de este mar y de este puerto,
por las islas a ofrecerte
salud, paz y rendimiento,
con aquestas condiciones
que ha firmado su consejo
en este papel.

FADRIQUE

Mostrad.

LEONARDO

¿Por qué le rasgas?

FADRIQUE

No pienso

admitir yo condiciones
de paz ni de otros conciertos
en hacienda de mi Rey,
porque tanto atrevimiento
me ha enviado a castigar,
que no para usar con ellos
la piedad que no merecen.
Mas porque conozco el pecho
de aquel divino Monarca,
que cuanto es juez severo
sabrà ser padre piadoso
reconociendo su imperio,
desde aquí le quiero hablar,
y porque en mi tienda tengo
su retrato, mientras le hablo
pon la rodilla en el suelo.

⁵⁴³ AGP, Cuentas del Secretario de la Cámara, legajo 6764, «*En mismo día 29 de Noviembre 1625 a Andrés de la Vega autor de Comedias mill y dozientos reales por seis particulares que hizo a Su Magestad en nuebe de septiembre y en 22, en siete y veinte y ocho de octubre y en seis y decisiete de noviembre yntitulados tratar mal, por qué sirben los desprecios en quien ama, la hija de marte, nunca mucho cuesta poco, el brasil, no hay reynar como vivir, de que dio carta de pago Andrés de la Vega*». Voir aussi Norman D. SHERGOLD et John E. VAREY, «*Some Palace performances of Seventeenth-Century plays*», *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 40, n° 4, 1963, p. 218.

⁵⁴⁴ Cette foliation est celle du deuxième acte.

Descúbrase el retrato de Su Majestad que Dios guarde, amén.

Magno Filipe, esta gente
pide perdón de sus yerros.
¿Quiere Vuestra Majestad
que esta vez los perdonemos?
Parece que dijo sí.

Ciérrese.

Pues el perdón les concedo,
dejando cuanto han hurtado
y solamente saliendo
con los vestidos que tienen,
tres meses de bastimento
y embarcación a sus tierras,
sin que lleven solo un verso,
pólvora ni munición.
Esto en su nombre os concedo,
y si queréis otra cosa,
holandeses, defendeos,
que solamente tres horas
daros de término puedo,
porque mañana han de estar
en vuestras murallas puestos
los estandartes de España.

LEONARDO

Las condiciones acepto⁵⁴⁵.

Lope de Vega met en scène un portrait, non identifié⁵⁴⁶, de Philippe IV, qu'il oppose à la lettre de reddition des Hollandais déchirée par don Fadrique. Avec le roi d'Espagne, nul besoin de lettres, puisque l'on peut convoquer sa présence, semble dire Fadrique, dans une invention par rapport au récit historique qui peut être lue comme une note extra-théâtrale adressée au roi lui-même, présent dans le public. Si dans cette scène le portrait ne semble vivre que par les mots de Fadrique, la déchirure de la lettre et la révérence au portrait indiquent que, malgré son immobilité, le portrait est valorisé dans sa capacité de remédier à l'absence du roi⁵⁴⁷. On sait que les paroles du roi d'Espagne pouvaient être inaudibles lorsqu'il était en représentation, tant le roi en audience se devait d'être égal à son portrait⁵⁴⁸. Qui, du portrait ou du roi, ont regardé les spectateurs

⁵⁴⁵ Lope de VEGA CARPIO, « El Brasil restituido », *op. cit.*, f. 13r-v. La foliation signalée est celle du troisième acte.

⁵⁴⁶ Le début du règne de Philippe IV fut une période de renouvellement des lois somptuaires. Par ailleurs, le 30 octobre 1623, Velázquez fut nommé peintre du roi. D'après Pacheco, Olivares lui promet « *que él sólo había de retratar a su majestad, y los demás retratos se mandarian recoger* ». Il n'est donc pas impossible que le portrait dévoilé dans la pièce de Lope dans sa représentation au palais ait été un portrait du nouveau peintre de la cour. Voir Javier PORTÚS PÉREZ, « Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626) », *Studia Aurea*, vol. 9, 2015, pp. 245-264. La citation se trouve à la p. 260.

⁵⁴⁷ Diane BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, *op. cit.*, p. 334. Le pouvoir de rendre

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 286-290. Voir aussi : Saúl MARTINEZ BERMEJO, « Voice, Orality and the Performance of Political Counsel in Early Modern Spain », *The Historical Journal*, vol. 61, n° 4, 2018, pp. 891-911. José Luis COLOMER, « El negro y la imagen real », *op. cit.*, p. 99-100.

admis à cette représentation⁵⁴⁹ ? Ont-ils vu le roi, permettant par là à l'acteur de profiter de leur inattention pour faire vivre le portrait (« *Parece que dijo sí* ») ? Le roi lui-même a-t-il pu marquer son assentiment à cette invention, motivant les paroles de l'acteur ? Cela reste indécidable : le roi se montre impassible dans d'autres représentations publiques dont nous avons conservé le récit, mais son ancêtre Philippe II, pourtant parangon de gravité, ne rechignait pas à rire aux spectacles tenus dans son palais⁵⁵⁰. En l'absence de nouvelle documentation, il est impossible de savoir comment le roi réagissait à son substitut en image.

Dix ans plus tard, le tableau de Maíno s'inspire de cette scène, qu'il place à droite de son tableau, juxtaposée à un soldat blessé que l'on soigne⁵⁵¹ (**Fig. 58**). Cette fois le portrait se trouve sous un dais : il s'agit d'une tapisserie allégorique qui représente le roi écrasant Hérésie, Discorde et Fraude, couronné de lauriers par Minerve et Olivares. Le peintre recourt à la formule du portrait du roi sous le dais, étudiée par Diane Bodart dans son livre *Le portrait du roi* ainsi que dans d'autres textes. Il s'agit d'un dispositif de visibilité qui servit véritablement quelques années plus tard, en 1644, lorsque Philippe IV, se trouvant à Lleida qu'il avait assiégée, envoya à Madrid son portrait en armure peint par Velázquez (New York, Frick Collection) pour qu'il fût exposé dans l'église des Catalans, « *debaxo de un dosel bordado de oro, donde concurrió mucho pueblo a verlo* »⁵⁵². Par ailleurs, la formule du portrait sous le dais était fréquemment mise au service du gouvernement distant des territoires de l'empire, dont les conseils et les vice-royautés sont parés de ce substitut du roi placé dans son cadre légitime. Diane Bodart, comme Fernando Marías après elle, cite la gravure de Jean de Courbes qui représente, dans la *Historia de la muy leal ciudad de Cuenca* de Mártir Rizo, le vice-roi

⁵⁴⁹ Varey parle des « *two foci of interest* » du théâtre de cour dans J. E. VAREY, « The Audience and the Play at Court Spectacles: The Role of the King », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 61, n° 3, 1984, p. 400. Dans le même article, p. 401, Varey revient sur la place du roi dans le public lors des représentations dans le Salón dorado de l'Alcázar, qui fut probablement le théâtre de *El Brasil restituido*. Voir aussi José MARTINEZ MILLAN et Santiago FERNANDEZ CONTI (éds.), *La monarquía de Felipe II*, op. cit., p. 976-977.

⁵⁵⁰ Sur le rire de Philippe II dans une représentation semi-privée de danse dans l'Alcázar, Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome I publié d'après le ms. original par Ch. Ruelens, 1890-1896*, op. cit., p. 219-232. Sur l'impassibilité de Philippe IV : « Pendant toute la comédie, hormis une parole qu'il dit à la Reine, il ne branla ni des pieds, ni des mains, ni de la tête, tournant seulement les yeux quelquefois de côté et de l'autre », apud Alvaro PASCUAL CHENEL, « Teoría y práctica del retrato regio en Lope de Vega », *Teatro de palabras*, n° 7, 2013, p. 240.

⁵⁵¹ Sur le rapport du tableau aux sources textuelles, voir les hypothèses de Fernando MARÍAS et María Cruz DE CARLOS VARONA, « El arte de las "acciones que las figuras mueven": Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid », in *Juan Bautista Maíno, 1581-1649*, Madrid, Museo Nacional del Prado / el Viso, 2009, pp. 57-75. Voir aussi Fernando MARÍAS, *Pinturas de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos: discurso leído el día 24 de junio de 2012 en el acto de su recepción, por el Excmo. Sr. D. Fernando Marías y contestación por la Exma. Sr. D^a Carmen Sanz Ayán*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012, p. 44 sq. Cf. Leticia RUIZ GÓMEZ (éd.), *Juan Bautista Maíno, 1581-1649*, Madrid, Museo Nacional del Prado / el Viso, 2009, p. 180-192. Voir également Jonathan BROWN et John Huxtable ELLIOTT, *Un palacio para el rey*, op. cit., p. 193-200. Enfin, en plus de l'article que je cite ci-après, Diane BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, op. cit., p. 310-315.

⁵⁵² Pellicer, *Avisos*, cité par Diane BODART, « Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVII^e siècle », op. cit., p. 90. Sur le dais comme cadre d'apparition du roi voir aussi Diane BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, op. cit., p. 293 sq.

du Pérou soumettant deux rois indiens à un portrait de Philippe II sous le dais⁵⁵³ (**Fig. 59**). À la différence des Indiens qui font don d'un sceptre et d'une couronne, les Hollandais de Maïno ne sont pas représentés comme des vaincus : pour quiconque ne connaîtrait pas le texte de Lope, assure Diane Bodart, « rien ne permettrait en effet de comprendre qu'ils s'inclinent sur l'ordre de don Fadrique et non de façon spontanée ». Cet écart par rapport au texte de la pièce a son importance, de même que la substitution du rideau par un dais. Il est envisageable en effet de réduire ces deux différences à un seul geste de Maïno, voire du comte-duc d'Olivares, commanditaire de la peinture.

Mais avant d'expliquer la transformation du rideau en dais, encore faut-il saisir les raisons qui motivent la mise en scène du tableau dévoilé chez Lope. Le dévoilement, qui plus est au dénouement, est en soi une ressource théâtrale adéquate à la représentation de personnages puissants : c'était déjà le cas dans *El premio de la hermosura* avec une épiphanie du prince Philippe lui-même. Mais outre l'opérativité de ce dévoilement théâtral, il y a dans ce mode de visibilité un lien fort avec un corpus de portraits officiels des personnes royales, qui a pu être connoté de l'idée d'un triomphe militaire. Certes, ce pan de rideau, trace indicielle d'un drap d'honneur, est un attribut pictural régalien si fréquent qu'il en perd sa qualité propre, et sert également à dramatiser de nombreux portraits aristocratiques, dans une extension quasi générale. Pourtant, sa spécificité régaliennne apparaît clairement dans des images officielles des personnes royales, et dans sa polysémie, il peut être investi de valeurs relativement précises. C'est le cas par exemple du portrait de Philippe III en général victorieux, donné par son peintre de cour Juan Pantoja de la Cruz, qui présente des rideaux dans toutes ses versions. Autour de 1601 le peintre, récemment nommé, fit un portrait de *Philippe III en général du siège d'Ostende* (Innsbruck, château d'Ambras), dans lequel le roi est encadré d'un rideau qui s'ouvre sur le champ de bataille. Le même peintre copia en 1607 le *Philippe II en général de Saint Quentin* d'Anthonis Mor (México D.F., Colección Pérez Simón⁵⁵⁴), en lui ajoutant le même rideau rouge du portrait de Philippe III : cette reprise du portrait de Philippe II montre à quel point Philippe III prend à cœur de reformuler le portrait officiel en général victorieux, en donnant au rideau cramoisi un rôle fondamental. La peinture du troisième Philippe conservée aujourd'hui à Innsbruck fut envoyée aux Habsbourg de Vienne comme portrait officiel, et une copie contemporaine (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) fut également envoyée en Bavière⁵⁵⁵. En 1605 le peintre fit un portrait de Philippe III pour l'Angleterre (Hampton Court), dans une composition certainement concertée avec le roi, qui apparaissait « *debaxo de una tienda*

⁵⁵³ Diane BODART, « Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 90. De même Diane BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, *op. cit.*, p. 313. Fernando MARÍAS, *Pinturas de historia, imágenes políticas*, *op. cit.*, p. 54. Juan Pablo MÁRTIR RIZO, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, En Madrid, por los herederos de la viuda de P^o de Madrigal, 1629, p. 227.

⁵⁵⁴ Maria KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 103-104. La liste est longue des portraits de la famille royale dans lesquels Pantoja de la Cruz a introduit des pans de rideau, comme on peut s'en convaincre en consultant l'excellent livre de Maria Kusche.

carmesí y en campaña » d'après les comptes royaux⁵⁵⁶. En 1606 une copie en fut donnée à Lerma⁵⁵⁷ (Madrid, Museo del Prado, **Fig. 39**). Il s'agit du portrait officiel du roi, qui fut reproduit jusqu'à sa mort.

Cet antécédent a pu peser dans le choix de Lope de dévoiler, précisément dans la tente de campagne de don Fadrique, le portrait de Philippe IV victorieux. Mais cette formule n'était pas isolée. La demi-sœur de Philippe III, Isabelle Claire Eugénie, bénéficia d'une mise en scène de son image équivalente à celle de Philippe IV par Lope, dans une gravure de Paulus Pontius inspirée d'un portrait de Rubens (**Fig. 60**). L'estampe, à l'eau-forte et d'un grand format (59,8 x 43 cm), s'accompagne d'une inscription latine signée par Jean-Gaspard Gevaerts (*C. Geuarius*), célébrant l'infante espagnole comme triomphatrice de Breda, en cette heureuse année de 1625 :

*Caesaribus proavis et magno nata Philippo
Eugenia, Hesperij Gemma Decusq soli :
Belgi certa Salus : iusti Prudentia Belli,
Pacis Honos : castae Relligionis Amor ;*

*Hanc tibi Chaoniâ textam de fronde Coronam
Inuictâ donat Breda recepta manu
Optatamq diu felix sibi Belgica Pacem
À radijs sperat, Clara Isabella, tuis.*

‘Descendante de César et fille du grand Philippe, Eugénie, perle et gloire du sol de l’Hespérie, salut certain de la patrie belge, prudence dans la guerre juste, honneur de la paix, amour de la chaste religion. Breda te donne cette couronne tissée du feuillage du Pélion, reçue d’une main invincible, et l’heureuse Belgique espère recevoir de tes rayons, Isabelle Claire, la paix longtemps désirée’⁵⁵⁸.

Le portrait est bien l’image officielle de l’Infante veuve donnée par Rubens en 1625 (Florence, Uffizi, Galleria Palatina), et qui fut également reprise pour le tableau de Peter Snayers, *Isabelle Claire Eugénie dans le siège de Breda* (ca. 1628, Madrid, Museo del Prado). Dans la gravure de Pontius, deux *putti* lèvent un rideau avec lequel ils semblent faire corps, et dont la bordure décorée de franges fait écho aux épis qui sortent de cornes d’abondance de part et d’autre du cadre.

Alors que d’autres graveurs s’emparent du portrait de Rubens et l’ornent de rideaux ouverts, comme l’anonyme auteur de l’estampe *Serenissima Isabella Clara Eugenia Hispaniarum Infans* (Madrid, BNE, IH/730/34), voire de la traditionnelle tenture de fond accompagnant un portrait, comme la *Vera Effigies Isabellæ Claræ Evgeniæ* de Pieter de Jode⁵⁵⁹ (Madrid, BNE, IH/730/30), Pontius a recours à une formule plus

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 120-122.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 126-127.

⁵⁵⁸ Je remercie Mercedes Blanco de m’avoir généreusement proposé sa traduction des vers latins de Gevaerts.

⁵⁵⁹ Les deux gravures citées sont disponibles en ligne dans la BDH.

respectueuse de l'intégrité d'un original qu'il représente comme un *tableau dans le tableau*, et auquel il se réfère textuellement dans l'estampe (*P. P. Rubens pinxit, P. Pontius sculpsit*). Par ailleurs, sa composition est plus éloquente. Le pli du rideau, qui se prolonge dans le bord illuminé des nuages dans le ciel, reproduit en effet le geste des mains de l'Infante, lui donnant un écho de proportions cosmiques.

Peut-on voir une reprise de cette éloquence du rideau dans le portrait dévoilé de la pièce de Lope, produite la même année que cette gravure et pour des raisons de célébration militaire équivalentes ? N'y a-t-il pas dans ce bref dévoilement une émotion apportée au portrait par le tissu que l'on tire deux fois sur l'image, pour la découvrir et la couvrir, et ce en moins de cinq vers ? Le roi s'émeut-t-il autrement, dans la pièce, qu'en apparaissant ainsi ? Fadrique a bien souligné le caractère peint du portrait et il est impossible que celui-ci ait donc bougé la tête ou parlé. Aucun acteur n'est chargé d'incarner l'image royale, et la didascalie ne fait pas état de ce jeu consistant à cacher derrière le portrait un comédien qui parlerait à sa place. Cela serait inconvenant face au prototype. Le rideau semble un accessoire bien plus approprié, si l'on se souvient de son rôle d'attribut emphatique dans la tapisserie de la Foi de la série des *Honores*. Là où Pontius souligne du rideau le geste de l'Infante, Philippe IV aurait bien pu « dire oui » dans son portrait par le mouvement du tissu, traduction de son émoi face aux prières des Hollandais.

2. *Le dais du souverain*

Mais si cette formule reprenait celle du portrait officiel du roi Philippe III en commandant victorieux, et si l'actualité et la valeur du rideau est vérifiée par le portrait officiel d'Isabelle Claire Eugénie dans un contexte proche, de commémoration de la victoire de Breda, pourquoi Maíno préfère-t-il le dais ? Diane Bodart en donne raison :

Dans les palais royaux de la couronne d'Espagne, le dais définissait donc le lieu de l'apparition du roi, le cadre où resplendissait l'aura sacrée de sa majesté, et permettait à ceux qui n'avaient jamais vu le souverain de l'identifier [...] Il s'agissait alors d'une reconnaissance tant visuelle que politique. Le baldaquin, qui accompagnait le roi dans toutes les cérémonies de son règne, devenait un attribut royal et un signe de souveraineté ; en accueillant le roi sous un dais, une ville acceptait son pouvoir légitime⁵⁶⁰.

De plus, ce cadre n'est pas limité à la présence véritable du roi :

Si le baldaquin est le lieu du roi, en l'absence de celui-ci il est le lieu de son portrait. Qu'il encadre le roi jouant à son portrait ou le portrait remplaçant le roi, sa complexité sémantique demeure inchangée⁵⁶¹.

Bodart cite ensuite, illustrations à l'appui, des cérémonies d'acclamation et des séances de conseils parlementaires ou juridiques tenus dans des vice-royautés où le

⁵⁶⁰ Diane BODART, « Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 94.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 95. De même pour les citations suivantes.

portrait sous le baldaquin joue le rôle du monarque. Et de conclure : « Le portrait du roi sous le baldaquin définissait donc l'étendue de son règne »⁵⁶². J'aimerais pour ma part verser une nouvelle image au dossier des portraits royaux en dais, qui a pu servir de modèle à Maíno – parmi d'autres images –. Ce document souligne et précise les considérations de Diane Bodart sur le portrait philippin de *La recuperación de Bahía*. Il s'agit d'une gravure d'Agostino Carracci qui fait partie du riche volume d'Antonio Campo, *Cremona fedelissima citta et nobilissima colonia de Romani*, publié deux fois, en 1585 (In Cremona : in casa dell' istesso Auttore ; in-folio) et, après la mort de l'auteur, en 1645 (In Milano : in casa di Gio. Battista Bidelli ; in-quarto). La première édition est dédiée à Philippe II, et on en conserve à la BNE de Madrid (ER/290) un exemplaire qui fut offert par le roi à son secrétaire au Conseil d'État d'Italie, Francisco Idiáquez⁵⁶³. En 1642, l'éditeur de la deuxième édition donne également une publication *separata* de la quatrième partie du livre, dans un court volume intitulé *Historia delle vite de Duchi et Duchesse di Milano con i loro veri Ritratti cauati al Naturale, Compendiosamente descritte da Antonio Campo cavagliero, pittore et architetto cremonese, che è in ordine Quarto libro della sua Historia di Cremona*⁵⁶⁴ (Milano, per Filippo Ghisolfi, 1642, ad istanza di Gio. Battista Bidelli, con licenza de' superiori).

Les deux éditions de *Cremona fedelissima...* portent des gravures d'Agostino Carracci, en partie fondées sur des dessins d'Antonio Campo⁵⁶⁵, comme c'est le cas des portraits des ducs et duchesses de Milan, parmi lesquels l'on trouve Charles Quint et Philippe II. Le succès de cette série, attesté par l'édition *separata* de 1642, a fait de l'ombre à une estampe remarquable (**Fig. 61**), placée au verso du frontispice dans l'édition de 1585⁵⁶⁶, et sous forme de dépliant, après le frontispice, dans certains exemplaires de celle de 1645⁵⁶⁷. Il s'agit d'un portrait de Philippe II couronné par la Foi, portant la croix, et par la Justice, portant l'épée avec la balance, toutes deux dressées sur des cornes d'abondance auxquelles sont attachés deux cartels : « *In charitate Fides* » et « *In fortitudine Iustitia* ». Le roi, en armure, portant le collier de l'ordre du Toison d'Or, est placé en buste dans une médaille qui porte tout à l'entour

⁵⁶² L'auteure tient des propos semblables dans son livre de 2011, cité ci-dessus. Si les deux lectures sont indissociables, celle de l'article présente une iconographie plus riche de l'aspect qui nous intéresse ici, celui du portrait sous le dais, raison pour laquelle il a été préféré ici.

⁵⁶³ Antonio CAMPI, *Cremona fedelissima citta, et nobilissima colonia de Romani: rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'vna breue historia delle cose piu notabili appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali de duchi, et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite*, In Cremona, in casa dell' istesso Auttore (Per Hippolito Tromba, et Hercoliano Bartoli), 1585.

⁵⁶⁴ Antonio CAMPI, *Historia delle vite de' duchi et duchesse di Milano*, In Milano, per Filippo Ghisolfi, ad istanza di Gio: Battista Bidelli, 1642, 32 p.

⁵⁶⁵ Babette BOHN, *The illustrated Bartsch 39 Commentary, Part 1 (Le Peintre-Graveur 18 [Part 1]). Italian Masters of the Sixteenth Century: Agostino Carracci*, [New York], Abaris Books, 1995, p. 76-99.

⁵⁶⁶ Antonio CAMPI, *Cremona fedelissima citta, et nobilissima colonia de Romani*, *op. cit.*, f. †1v.

⁵⁶⁷ Antonio CAMPI, *Cremona fedelissima citta et nobilissima colonia de Romani: rappresentata in disegno col suo contato et illustrata d'una breue historia delle cose piu notabili... et dei ritratti... de duchi et duchesse di Milano e compendio delle lor vite*, In Milano, in casa di Gio. Battista Bidelli, 1645. À la BNE de Madrid, l'exemplaire 2/67408 est bien illustré du portrait, qui se trouve entre le f. †2v et le f. †3r, contrairement à l'exemplaire ER/394, qui en est dépourvu. Celui-ci a des traces de dorure sur la tranche. Les exemplaires ER/487 et ER/488 correspondent en réalité à Antonio CAMPI, *Historia delle vite de' duchi et duchesse di Milano*, *op. cit.* Dans la Biblioteca Virtual del Ministerio de Defensa, l'exemplaire 1645/1(1) n'a pas le portrait de Philippe II.

l'inscription de son nom : « *Philippus II. Austrius Rex Catholicus* ». Ce portrait couronné d'allégories est placé sous un dais dont la structure se prolonge sur toute la page. Au-dessous du roi, l'on trouve cinquante-cinq blasons titrés qui représentent toute la théorie des possessions royales : neuf ne portent pas d'armes, parmi lesquels deux n'ont pas de titre non plus. Entre le roi et ses cinquante trois territoires, deux putti tiennent un phylactère explicatif de cette série de blasons (« *Philipi Titulis Regnis et Insignib. Sacrum* »), et ils s'accordent symétriquement, pour pointer du doigt respectivement les territoires et le monarque.

La structure de la présentation du portrait de Philippe IV sous le dais de *La recuperación de Bahía* de Maíno semble reprendre précisément celle de cette gravure (**Fig. 62**). Les allégories qui couronnent le roi, de part et d'autre de celui-ci, ont été remplacées par Minerve et Olivares. La première semble plus adéquate à un contexte guerrier que la Foi ; les gouttes qui décorent le ciel du dais de Maíno portent des têtes à crinière serpentine qui pourraient bien représenter la Gorgone de l'égide de la déesse⁵⁶⁸. À droite du roi, une place hautement signifiante dans l'étiquette de l'époque, il n'y a donc rien moins qu'une déesse. Olivares, quant à lui, s'offre le privilège d'apparaître aux côtés du roi dans le Salón de Reinos dont il avait conçu le programme en qualité de *valido*. L'épée de la justice avec la balance est devenue dans sa main l'épée cérémoniale des rois d'Espagne depuis les Rois Catholiques, cet *estoque* (Madrid, Real Armería) que le caballerizo mayor en théorie, le *valido* en pratique, portait lors des joyeuses entrées et lors des *juramentos* royaux⁵⁶⁹ ; il est ici entouré de rameaux d'olivier entrecroisés sur la lame, comme un hiéroglyphe onomastique fondé sur le nom d'Olivares. Celui-ci semble se placer dans la droite filiation de la *Iustitia* de la *Cremona fedelissima*... : les deux portent l'épée ainsi qu'un emblème de la paix et de la justice, respectivement. Or, un lien indissociable entre la justice et la paix est établi par référence à l'Ancien Testament (Psaumes, 84, 11, « *iustitia et pax osculatae sunt* », 'la justice et la paix se sont embrassées')⁵⁷⁰. Le rôle déictique des *putti* de Carracci, de part et d'autre de l'image, est ici dévolu à don Fadrique et au soldat, vêtu de bleu et à barbe rousse, qui se trouve à la marge droite de la peinture. Tous deux pointent de l'index de leur main droite le portrait royal, dans un geste que le peintre a placé intentionnellement au-dessus de différents niveaux de cadre de l'image : le doigt du Hollandais traverse la marge inférieure de la bordure à grotesques de la tapisserie ; celui de l'Espagnol dépasse cette bordure et pénètre dans le champ du portrait, comme un sujet mieux admis à la proximité de son souverain que le soldat qui vient de s'y soumettre. Par ailleurs, deux véritables *putti* couronnent l'ensemble chez Maíno, supportant tous deux le médaillon à l'inscription « *Sed Dexterâ Tua* », tirée de l'Ancien Testament, dont le texte complet met les

⁵⁶⁸ Ce détail semble renvoyer encore à la gravure de Carracci, puisque les gouttes qui ornent le ciel de son dais sont également décorées de mascarons.

⁵⁶⁹ Fernando MARÍAS, *Pinturas de historia, imágenes políticas, op. cit.*, p. 65. Maria José del RÍO BARREDO, *Madrid, urbs regia, op. cit.*, p. 30.

⁵⁷⁰ Ce verset est illustré du même hiéroglyphe de l'épée et l'olivier par exemple par Juan de Horozco y Covarrubias. La devise du tribunal de l'Inquisition portait ces mêmes éléments. Voir Juan de HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Trescientos emblemas morales*, éd. María del Mar AGUDO ROMEO, Alfredo ENCUESTRA ORTEGA, Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, coll. « (De Arte ; n. 9) », 2017, p. 461.

spectateurs sous la domination du maître royal, tandis que celui-ci se met lui-même sous celle du maître divin (*Domine*) dont parle le texte vétérotestamentaire⁵⁷¹.

Les soldats-spectateurs, sont donc soumis à la domination du roi. Dans leur mélange chromatique des armes de France et de celles de la principauté d'Orange, représentent-ils les sujets que Maíno (ou plutôt Olivares) souhaite donner au quatrième Philippe ? Le renvoi à une cérémonie se précise dans le parallèle entre la gravure de Carracci et la peinture de Maíno : il s'agit de la cérémonie du *juramento*, durant laquelle était prêté serment au roi. C'est bien cela qui est thématiqué dans la gravure, derrière un frontispice affirmant la fidélité de Crémone (« *Cremona fedelessima citta* »), et dans la mise en regard du substitut en image du roi, sous le dais, et du catalogue de ses terres, dont le serment successif rythmait les longues cérémonies de *juras*⁵⁷². Dans *La recuperación de Bahía*, le renvoi cérémonial est plus diffus⁵⁷³. Pourtant, la même composition est respectée, et la présence de l'*estoque* porté par Olivares rappelle cet événement juridique et symbolique. En outre, le plafond du Salón de Reinos du palais du Buen Retiro était orné de vingt-quatre blasons figurant les royaumes soumis au roi d'Espagne⁵⁷⁴, donnant une figuration au nom de ce *salón* qui a été donné à la monarchie par Olivares. Il faut sans doute ajouter ce substrat – celui de la gravure autant que celui de la *jura* – aux justifications de la présence du *valido* dans le tableau, que l'on a pu expliquer par l'allégorie⁵⁷⁵. Si l'on se souvient de l'incertitude qui flottait sur le statut de vaincus des spectateurs de ce portrait royal, il faut croire qu'elle est peut-être voulue : ce ne sont pas des seulement des vaincus, mais déjà presque des sujets.

Au terme de cette analyse, il faut retenir l'inscription des dispositifs de Lope de Vega – le rideau – et de Juan Bautista Maíno – le dais – dans une série d'images

⁵⁷¹ Psaumes, 43, 4 : « *Neque enim gladio suo occupaverunt terram, nec brachium eorum salvavit eos, sed dextera tua et brachium tuum, Domine, quoniam salvavit eos* », 'Ce n'est pas avec leur épée qu'ils ont conquis le pays et ce n'est pas leur bras qui leur a sauvé, mais bien ta droite et ton bras, Seigneur'.

⁵⁷² Sur la *jura*, voir... José MARTINEZ MILLAN et Santiago FERNANDEZ CONTI (éds.), *La monarquía de Felipe II, op. cit.* Volume II, p. 922-931. Les deux éditions de *Cremona fedelissima*... insistent sur la sujétion au roi d'Espagne. En 1585, Antonio Campi écrit dans sa dédicace à Philippe II : « *Le voglio anche aggiognere, ch'io non poteua dar maggior satisfattione a miei cittadini, che consacrare questo quasi vivo simulacro della patria nostra a quel gran Rè* » ; en 1645, l'imprimeur Giovanni Battista Bidelli offre à son tour à Philippe IV « *un minimo ossequio di chi in segno di fedelissima seruitù ardisce presentarlo* ». Voir respectivement : Antonio CAMPI, *Cremona fedelissima citta, et nobilissima colonia de Romani, op. cit.*, f. †2r (repris en 1645 au f. †3r). Antonio CAMPI, *Cremona fedelissima citta et nobilissima colonia de Romani, op. cit.*, f. †2v.

⁵⁷³ À la limite, si l'on pousse le dialogue entre les deux images, la place des blasons de la gravure est occupée dans le tableau par un tapis dont on ne voit que deux côtés : cette surface aux couleurs bariolées comme les armes des nombreuses terres de Philippe IV, dont on ne voit littéralement pas les limites, se ferait alors la figure de l'empire luso-espagnol.

⁵⁷⁴ Jonathan BROWN et John Huxtable ELLIOTT, *Un palacio para el rey, op. cit.*

⁵⁷⁵ Diane BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne, op. cit.* Voir, p. 312 : « l'allégorie, relativement étrangère au portrait royal espagnol, n'avait aucunement lieu d'être dans une œuvre substituant le monarque sous le dais. Cette représentation à première vue incongrue s'explique sans doute par les finalités et les circonstances de la commande dont le principal maître d'œuvre n'était nul autre qu'Olivares. Elle permettait bien sûr de souligner la connotation victorieuse de la composition et de présenter le souverain comme une incarnation de la vertu écrasant les vices, mais elle offrait surtout la possibilité à l'influent ministre d'apparaître, à titre exceptionnel, aux côtés de son roi ».

dynastiques qui mettent en valeur le portrait de Philippe IV. Le dévoilement, non moins que le dais, est un moyen adéquat à la représentation du roi : Lope invoque par là des antécédents dramatiques – le dévoilement du prince Philippe dans *El premio de la hermosura* – mais il mobilise aussi des modèles iconiques, notamment dans un renvoi au portrait de Philippe III en chef des armées donné par Pantoja de la Cruz à partir de 1606, dont le rideau latéral est motivé, comme dans *El Brasil restituido* d’ailleurs, comme la porte d’une tente martiale. Comme on l’a vu dans le premier chapitre de cette partie, le rideau de fond des portraits régaliens est marqué d’une polysémie telle qu’il peut être investi de connotations dévotes autant que guerrières. Parallèlement, dans les *corrales*, le dévoilement sert autant l’épiphanie de saints et de personnes divines que celle de cadavres, de criminels, traîtres ou victimes de machinations, que l’on découvre dans les tragédies et tragicomédies. Le dévoilement dramatique du roi est donc une affaire bien délicate, marquée d’un côté par une trop grande polysémie du rideau, et de l’autre par une spécificité régaliennne tout aussi forte. Quand le roi est présent, en chair et en os ou en image, le dévoilement est de mise et ne pose pas de problèmes d’interprétation. En l’absence du roi, il est difficile d’emprunter ce dispositif pour montrer des personnages qui en tiendraient lieu : la problématisation qui en est faite dans *El soldado amante* le montre bien. Une différence se fait jour entre le théâtre de cour et le théâtre de *corral* : le dévoilement, qui est une convention dramaturgique opérante dans les deux sphères, ne saurait servir en règle générale la représentation du roi en l’absence de celui-ci. Le dispositif est-il trop proche du protocole suivi dans la chapelle royale ? Rappelle-t-il trop directement le cérémonial du roi ? Il renvoie du moins à des images officielles de la dynastie. Trop adéquat, trop proche de son modèle, il est d’autant plus inadéquat pour des rois de fiction qu’il est bienvenu pour la mise en scène du roi véritable. Cette spécialisation et cette ambiguïté sont peut-être la dernière raison du choix de Maíno : étant donné la polysémie du rideau dramatique, et la généralisation massive du rideau comme accessoire dans le portrait, son remplacement par un dais est un geste emphatique de la prérogative royale⁵⁷⁶. Inversement, trop attaché à la personne royale, le rideau ne pouvait que difficilement mettre en scène un portrait conjoint d’Olivares avec Philippe IV – les antécédents dynastiques de portraits à plusieurs sous le rideau sont ceux du couple royal⁵⁷⁷. Lope et Maíno ont donc choisi, chacun dans son langage, des modes de visibilité véritablement régaliens, et en cela synonymes, mais séparés par autant d’importantes nuances, en fonction des conditions d’exposition prévues pour leurs images respectives de Philippe IV.

⁵⁷⁶ Quelques années plus tard, le dévoilement du portrait est le dispositif adopté par Francisco Caro pour intégrer la donatrice – personne nullement royale – à son *San Francisco de Asís en la Porciúncula con los donantes don Antonio de Contreras y doña María Amezcua* de 1659 (Madrid, Museo del Prado, P5249). Voir Leticia RUIZ GÓMEZ (éd.), *El retrato español en el Prado*, op. cit., p. 124-125.

⁵⁷⁷ Dans son analyse du tableau de Maíno et de la pièce de Lope, Laura Bass rapporte cependant que dans le frontispice du *Tomo segundo de los oprobios que en el árbol de la cruz oyó Cristo*, de fray Francisco de Rojas (Madrid, 1640), Olivares apparaît dans ce qui semble être un arbre généalogique à côté du roi, dans la position dévolue à la reine. Voir Laura R. BASS, *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2008, p. 92.

Lope de Vega, dans ses pièces courtoises et dans une œuvre précoce comme *El soldado amante*, est un témoin privilégié autant qu'un agent – parmi bien d'autres – de la représentation dramatisée du roi au moyen de l'*apariencia*. Le poète problématise la visibilité contrôlée du monarque, selon la topique du temps, comme une garantie de préserver sa majesté. Puis, passant en quelque sorte de la théorie à la pratique, il donne dans deux pièces pensées pour la cour des représentations princières et royales au moyen de l'*apariencia*, un dévoilement éphémère qui s'accorde bien au régime de visibilité véritable du roi. Sachant que ces pièces finissaient leur parcours scénique dans les *corrales*, comme c'est sans doute le cas pour *El Brasil restituido*⁵⁷⁸, et qu'elles pouvaient ensuite être données à lire dans les *Partes de comedias* de Lope de Vega, comme *El premio de la hermosura*, on perçoit dans le théâtre lopesque un instrument particulier de diffusion d'une certaine manière de voir le roi : dans son cadre spécifique et de manière éphémère, en *apariencia*, en fin de compte.

⁵⁷⁸ « Se debió de representar en uno de los corrales madrileños, en algún momento entre el 29 de octubre de 1625 y final de la temporada teatral, que fue el 24 de febrero de 1626, probablemente, en fecha muy cercana a la aprobación, dada la actualidad del tema que tocaba, la victoria de los españoles en Brasil, el 30 de abril, noticia que en julio de 1625 llegó a la corte. La licencia de Pedro de Vargas Machuca, hace alusión a la ejemplaridad de la obra para “la juventud de Madrid que ha de ver representar acciones de los que conocieron y tratan en la paz” ». Voir Teresa FERRER VALLS et ALII, « CATCOM », *op. cit.*

CONCLUSION.

UNE VISIBILITÉ GOUVERNÉE PAR LE SECRET

De rituel en pièces de théâtre, et de sources normatives en *relaciones*, une performance de la majesté du roi d'Espagne s'impose comme un mode de visibilité prisé des monarques. Le roi que l'on a longtemps considéré comme roi caché, est-il un roi d'*apariencia*, dévoilé par intervalles ? Derrière les rideaux, le temps d'un dévoilement, le roi apparaît et disparaît, inaccessible, toujours grave et parfait dans les moments réglés où il se rend présent aux regards de ses sujets. Il y a bien sûr d'autres occasions où il est encore plus visible, dont les processions ou les entrées. Mais face aux ambassadeurs catholiques et aux grands d'Espagne, chaque jour où le roi assiste à la messe, il se montre autant qu'il se cache dans son oratoire à rideaux. Le gouvernement de l'image royale atteint là son comble : dans la régulation des gestes affairés et solennels du sommelier d'oratoire (*sumiller de cortina*), qui soulignent le spectacle du roi en prière. Dans sa fonction de Roi Catholique, « élément décisif du dispositif politique de légitimation et d'hégémonie culturelle qui place le roi de Castille et d'Aragon, au milieu de la confusion des temps, en surplomb par rapport aux déchirements européens », le monarque assume dans sa chapelle une mise en scène symbolique finement réglée, visant à affirmer sa « mission vicariale »⁵⁷⁹.

Dans la sphère semi-privée de la chapelle royale ou dans les églises où le roi se rend plus largement visible, le protocole est le même. Jehan Lhermite, qui ne fut jamais admis à pénétrer dans la chapelle de Philippe II, note attentivement comment, lors de ses obsèques, « la courtine du roy estoit au costé droict [vu depuis l'autel] de la grande chapelle [du couvent de San Jerónimo] »⁵⁸⁰. Progressivement, une propagande du dévoilement royal s'étend, de cérémonie religieuse en cérémonie religieuse, dont certaines sont rapportées avec force détails, et avec des plans qui incluent la *cortina real*, dans des volumes imprimés promus à une diffusion de masse (**Fig. 25**). Les poètes décrivent volontiers dans leurs vers des dévoilements métaphoriques que l'on peut rapporter à une allusion panégyrique au protocole royal : ils idéalisent le rôle du *sumiller de cortina*, admis à voir le visage de la majesté. En quelque sorte, la *Pompa funeral...* d'Isabelle de Bourbon étend ce privilège à tous ses lecteurs.

Comme le prouvent les vers des poètes, cette réalité cérémoniale est connue, mais les détails relèvent à plusieurs titres du mystère. Le gouvernement du spectacle royal dans ce contexte est l'affaire d'un personnel restreint de sa maison, au sein de la Real

⁵⁷⁹ Jean-Frédéric SCHAUB, « Une histoire culturelle comme histoire politique (note critique) », *op. cit.*, p. 991.

⁵⁸⁰ Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 2 publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890-1896, op. cit.*, p. 161.

Capilla. Comme d'autres sphères du gouvernement de l'État, la visibilité du monarque est soumise à une politique du secret que l'on a récemment décrite en ces termes :

Ne peut-on envisager que, à cette époque, un lien génétique s'établisse entre gouvernement et confidentialité qui ne serait ni de l'ordre de l'anthropologie – le secret est dans la nature humaine – ni de l'ordre du divin – les choix du prince sont impénétrables comme sont impénétrables les voies du Seigneur – mais bien proprement politique dans la mesure où l'usage du secret est à la fois reconnu comme un savoir, un savoir-faire et un outil, autrement dit comme un socle de professionnalisation ?⁵⁸¹

La liturgie de la *cortina* apparaît guidée par « un “gouverner par le secret” extrêmement technique »⁵⁸². Les sources normatives qui en révèlent les détails, manuscrites et majoritairement issues de *consultas*, représentent dès lors un premier défi pour l'historien. Relevant d'un savoir-faire qui n'est pas exhaustivement versé dans l'écrit, ou bien seulement dans des *resolutiones dubiorum* et des rappels à l'ordre passibles d'amendes, elles permettent pourtant de reconstruire approximativement les étapes et les manières du dévoilement royal dans son oratoire. D'un maniement délicat, elles sont difficiles à dater, cachant par là les évolutions éventuelles de règne en règne et construisant par conséquent une sorte de canon, qui fonde le protocole de chacun des rois dans la tradition d'un style dynastique. Dire que la visibilité d'un roi est gouvernée par le secret est une chose bien différente à dire qu'il est un roi caché. Cela implique d'une part que la visibilité du roi est réglée selon des normes dont le savoir n'est pas partagé. D'autre part, cela signifie que le roi est bien visible, mais qu'il l'est comme par exception, afin d'en garantir l'autorité et la majesté, autant dire la réputation⁵⁸³.

Cette liturgie où la visibilité du roi est gouvernée par le secret se traduit d'abord dans l'image officielle de chacun des monarques. On y retrouve l'idée d'un style dynastique, où le rideau apparaît comme un accessoire récurrent de la représentation de la *pietas austriaca*. Le portrait dévoilé en prière prend ainsi plusieurs formes au fil du temps, apparaissant comme des miniatures dans les riches livres d'heures de Charles Quint, mais aussi dans les non moins riches sculptures des *Enterrements* de l'Escorial sous Philippe II, et enfin dans les toiles de Vélazquez sous Philippe IV. La polyvalence et la polysémie du rideau interdit pourtant de réduire sa signification à celle de la *cortina real* dans la très riche imagerie régaliennne. Le rideau comme un attribut martial concurrence en effet le rideau à connotation dévote, et les reines sont ainsi paradoxalement plus à même d'être représentées avec des rideaux rappelant la *cortina* que les rois, même si elles occupent plus rarement l'oratoire dans la chapelle. Dans ces différentes formules du portrait royal à rideau, Philippe III et Philippe IV sont opposés, le premier préférant une posture martiale, le dernier renouant avec la posture dévote de

⁵⁸¹ Sylvain ANDRÉ, « “Nuestro oficio es oír, ver y callar”. Outils du secret et stratégies d'occultation dans le gouvernement de Philippe II », in Sylvain ANDRÉ, Philippe CASTEJON et Sébastien MALAPRADE (éds.), *Arcana imperii: gouverner par le secret à l'époque moderne, France, Espagne, Italie*, Paris, les Indes savantes, 2019, p. 100.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 101.

⁵⁸³ À ce propos, voir l'introduction de Fernando BOUZA, *Imagen y propaganda, op. cit.*, p. 12-25.

Philippe II et de l'empereur. Le rideau est mis à profit dans les deux formules, quitte à ce que, sous Philippe III, Pantoja de la Cruz l'ajoute à sa copie du *Philippe II en général de Saint-Quentin* de Mor. Les deux traditions se prolongent sous Philippe IV : Velázquez fait son portrait dans la *cortina* de ses prières, tandis que Lope de Vega le dévoile en général victorieux de Bahía.

Afin de comprendre ce que le dévoilement signifie pour l'image du monarque, à défaut de documents qui rapportent précisément la réception du spectacle de son dévoilement dans les détails, on s'est intéressé à quelques représentations où un dévoilement est associé à une cérémonie ou à une figuration régaliennne. Il s'agit, à divers titres, d'actes de réception et de réinterprétation de ce qu'est la « *majestad encubierta* »⁵⁸⁴ des Habsbourg d'Espagne⁵⁸⁵. Puisque « les modes de représentation de la royauté et de la société se démultiplient de telle sorte que la prétention au monopole de la fabrique des représentations est aussi vaine qu'illusoire »⁵⁸⁶, ces représentations exigent une analyse détaillée, attentive à différencier les producteurs, les traditions symboliques, les médiums, les publics et les intentions de chacune d'elles. On y a décelé un usage mnémorique du rideau comme lieu d'images agissantes. Le dévoilement y fonctionne comme un accessoire secondaire emphatique, un attribut pathétique – capable de souligner, par contraste, la gravité de la figure immobile qui se trouve dévoilée – intrinsèquement associé au trône. On y a également perçu une charge politique, selon laquelle voir signifie adhérer et le dévoilement fonctionne comme un instrument de pouvoir. Se dessine ainsi une étiquette des regards dans laquelle le rideau est un accessoire différentiel : quiconque s'y trouve caché, gouvernant ses rythmes de présence, s'impose aux spectateurs qui s'y trouvent soumis. Enfin, par son lien quasiment ontologique à l'idée de majesté et par ses connotations associées au mystère, on a vu comment le dévoilement permet de renvoyer l'image d'une reine décédée au statut de reine céleste.

Toutes ces connotations permettent de comprendre l'intérêt symbolique de la mise en scène du roi dans la chapelle de l'Alcazar, mais aussi plus largement, de percevoir comment une négociation symbolique peut mettre à profit l'émerveillement du dévoilement dans toutes ses implications politiques, même face au roi en personne. Les entrées de Philippe III à Valence (1599) et à Lisbonne (1619) en fournissent des exemples. En outre, l'ostentation liée au dévoilement en fait un élément de distinction, par la richesse des tissus qui sont un bien cher et précieux. Dans la décoration de Lisbonne en 1619, un seul arc de triomphe eut recours à une figuration d'un roi avec de véritables rideaux de trône : celui de la guilde des tailleurs (**Fig. 63**). Ceux-ci flattaient le roi tout en faisant ostentation de leur principale matière première, dans un geste de propagande bel et bien intéressé. Le roi représenté, Salomon, était un parangon de

⁵⁸⁴ Francisco de LUQUE FAJARDO, *Relacion de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificacion del glorioso S. Ignacio fundador de la Compañia de Jesus...*, *op. cit.*, f. 23v.

⁵⁸⁵ Sur la créativité de la « consommation » culturelle, voir Roger CHARTIER, *Au bord de la falaise*, *op. cit.*, p. 62-64; Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, lii+349 p.

⁵⁸⁶ Jean-Frédéric SCHAUB, « Une histoire culturelle comme histoire politique (note critique) », *op. cit.*, p. 992.

majesté biblique, mais il était aussi associé à la construction du Temple de Jérusalem, fait de rideaux comme frontières sacrées. Ce référent est fondamental pour la liturgie du dévoilement, que l'on étudie dans la partie suivante.

Pour finir, on s'est attaché à étudier trois pièces de théâtre de Lope de Vega, où la dramatisation du roi implique une théorie et une pratique du dévoilement comme le cadre idoine pour l'apparition du monarque. L'*apariencia* y est problématisée dans *El soldado amante*, œuvre destinée au *corral*, et véritablement mise en scène avec un personnel princier et royal dans deux fêtes de cour, où furent joués *El premio de la hermosura* (1614) et *El Brasil restituido* (1625). On vérifie ainsi la validité de l'analogie entre l'emploi de la *cortina real* et le recours au rideau théâtral dans l'*apariencia*. Par ailleurs, on y observe une véritable réflexion, en mots et en actes, sur l'efficacité du dévoilement pour produire l'adhésion des spectateurs, à travers l'émerveillement du public et l'autorité des personnages dévoilés. La différence entre le dais, tel qu'il a été étudié par Diane Bodart comme instrument symbolique de souveraineté, et le dévoilement, dans ses connotations martiales ainsi que dans sa capacité de présentification, est manifeste dans les interprétations de Lope de Vega et de Juan Bautista Maíno de la scène de l'*apariencia* de *El Brasil restituido*. Cela permet de retrouver une réalité propre au cérémonial, dans la porosité entre les deux formules : de même que le dais est un accessoire symbolique des rois, le rideau l'est tout autant, le dévoilement s'imposant comme l'un des cadres d'apparition par excellence de la majesté, dans le style des Habsbourg d'Espagne.

TROISIÈME PARTIE.
LE DÉVOILEMENT LITURGIQUE

LE DÉVOILEMENT LITURGIQUE

En la pared de enfrente de esta, está aquella tan famosa historia de la Anunciada, que en Florencia la muestran con tantos velos que igualan a los días de la semana, y cierto que están la Virgen y el ángel hermosos y de suma honestidad y compostura; ponen temor y reverencia⁵⁸⁷.

José de Sigüenza, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, 1605.

Dans son histoire de l'Escorial, lorsqu'il s'attache à décrire la grandeur et la variété des peintures qui se trouvent dans le monastère, fray José de Sigüenza s'arrête sur un tableau conservé dans la sacristie depuis 1586 : une copie par Alessandro Allori de la célèbre *Annonciation* florentine de l'église de la SS. *Annunziata*⁵⁸⁸. Cette copie représentait une image miraculeuse (**Fig. 64**) ; elle ne porta pas de rideaux de cadre dans les collections de l'Escorial, mais José de Sigüenza, comme Francisco de los Santos après lui⁵⁸⁹, se souvient du dispositif d'exposition qui était le sien à l'origine. Le voile y participait du caractère sacré de l'image, capable d'induire la terreur et la révérence, sentiments pieux face à la présence divine. À lire les mots de Sigüenza, il faut admettre qu'il y eut, dans l'Europe catholique, une circulation de nouvelles concernant autant les images miraculeuses que leurs dispositifs d'exposition⁵⁹⁰. La copie ne gardant pas la vertu miraculeuse du modèle, les rideaux ne sont pas intégrés au cadre de l'*Annonciation* d'Allori ; la mémoire du dévoilement de l'original est pourtant rappelée,

⁵⁸⁷ José de SIGÜENZA, *Segunda [- tercera] parte de la Historia de la Orden de San Geronimo: dirigida al Rey Nuestro Señor, don Philippe III*, Madrid, en la Imprenta Real, 1600, p. 836. José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, *op. cit.*, p. 378.

⁵⁸⁸ Le tableau est remis en 1586 au monastère, Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, *op. cit.*, p. 355. La description en est la suivante: « Un lienzo grande de pincel al óleo de la anunciación de Nuestra Señora por el ancho la figura del ángel con muchos rayos dorados que es retrato de la anunciada de Florencia. Tiene de alto tres varas y una tercia y de ancho cuatro varas ». Le tableau se trouve toujours à l'Escorial (Patrimoine National, inv. 1002675) ; sur les déplacements et l'histoire postérieure du tableau, voir Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *El Escorial como museo*, *op. cit.*, p. 368.

⁵⁸⁹ En 1667, Santos répète Sigüenza : « En medio está una famosa copia de la Anunciata, que en Florencia la tienen con tantos velos, que igualan a los días de la semana ». *Apud* Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *El Escorial como museo*, *op. cit.*, p. 368.

⁵⁹⁰ Bienôt, cette circulation des nouvelles concernant les images miraculeuses donna lieu au grand *atlas* de la dévotion mariale, datant de 1657, Wilhelm GUMPPENBERG, *L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpfenberg*, *op. cit.* Plusieurs des images mariales représentées dans l'Atlas sont effectivement représentées dans leurs écrans d'origine, vêtements, voiles, rideaux ou dais.

comme un détail qui participe de la grandeur de cette « *tan famosa historia* », et du frisson du spectateur, que rien ne protège ici des sentiments de « *temor y reverencia* » qu'Allori a su transmettre dans sa copie.

Il y a cependant une inexactitude dans l'appréciation de Sigüenza, ou dans sa connaissance des rideaux de l'*Annonciation* florentine : le frère hiéronymite phantasme à double titre le dévoilement de cette image miraculeuse, en l'imaginant couverte de sept voiles, et en identifiant ceux-ci aux jours de la semaine. En 1439, la fresque n'était couverte que par deux voiles, et un troisième fut ajouté en 1452, pour préparer la visite de l'empereur Frédéric III⁵⁹¹. Le dévoilement de ces trois rideaux sur la fresque du couvent florentin était un événement très rare, qui fut soumis depuis au moins 1558 à l'approbation du gouvernement de la ville incarné dans l'autorité personnelle des ducs médicéens. La possibilité de copier cette image était pourtant assurée indirectement par un nombre important d'Annonciations faites depuis 1360 à l'image du modèle miraculeux, et les ducs offraient parfois des copies de cette espèce en guise de cadeaux diplomatiques jusqu'au XVII^e siècle⁵⁹². Outre les trois rideaux qui couvraient l'original, des portes ou panneaux l'enfermaient habituellement, dont il existait deux clés, l'une aux mains des supérieurs du couvent et l'autre des autorités municipales. Le dévoilement de cette image devenait un événement politique, lors de « dévoilements diplomatiques » (*diplomatic unveilings*⁵⁹³) dont les circonstances étaient exceptionnelles, et qui pouvaient avoir lieu à des années d'intervalle les uns des autres. En 1452 l'empereur Frédéric, troisième du nom, put voir l'image dévoilée par des rideaux en nombre trinitaire. En 1507 quatre cardinaux eurent le même privilège en pleine nuit, pour éviter les troubles produits par la dévotion populaire. Niccolò Capponi, à la tête de l'éphémère république florentine contemporaine du sac de Rome, voulut manipuler à son avantage cette dévotion populaire, lorsqu'il fit montrer l'image au peuple en 1527. En 1585, les jésuites du Japon venus en ambassade purent voir l'image dans un contexte proche de l'émeute, et lorsqu'ils demandèrent à la revoir, peut-être plus calmement, on leur répondit que « *non ci era memoria di esempio alcuno, che ne a re ne a imperatori grandissimi si fusse mostra mai più d'una volta* »⁵⁹⁴. Privilège unique, véritable exception, que ce spectacle de l'*Annonciation* florentine !

Cette extrême rareté des dévoilements de l'*Annonciation* de l'église éponyme explique l'inexactitude de fray José de Sigüenza. Le nombre trinitaire des rideaux originels est augmenté jusqu'au septénaire, dans une exagération qui multiplie les voiles qui couvrent l'image. Le prieur de l'Escorial devait connaître les monstrations de reliques qui n'avaient lieu qu'une fois tous les sept ans⁵⁹⁵ ; comme l'écrit Pedro de Herrera dans sa *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario*, le chiffre

⁵⁹¹ Je suis dans ce paragraphe les analyses et la documentation remarquables de Megan HOLMES, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 2013, p. 222-225.

⁵⁹² Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne*, op. cit., p. 110-111.

⁵⁹³ Megan HOLMES, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, op. cit., p. 222-225.

⁵⁹⁴ *Apud Ibid.*, p. 337.

⁵⁹⁵ Francisco PORTOCARRERO, *Libro de la Descension de Nuestra Señora a la Santa Yglesia de Toledo y vida de San Idefonso, arzobispo della*, En Madrid, por Luys Sanchez..., 1616, f. 100v-101r.

sept est un « *número que significa infinidad* »⁵⁹⁶. Dans l'hyperbole de José de Sigüenza, il y a peut-être une référence aux « sept sceaux » qui fermaient le livre de l'Apocalypse (Ap. 5, 1), le désir eschatologique se superposant ainsi au dispositif d'exposition en vertu d'une métaphore numérolgique. Or, inversement à cet horizon imaginaire où les voiles semblent clos jusqu'à la fin des temps, ce chiffre est marqué d'un rythme hebdomadaire, la fresque étant d'après Sigüenza montrée « *con tantos velos que igualan a los días de la semana* », comme si elle était régulièrement visible semaine après semaine. C'est là le sort d'autres images réputées miraculeuses à Florence, comme la Madone d'Orsanmichele, dont les statuts de 1333 prévoyaient un dévoilement dominical en accompagnement de la prière, en plus des dévoilements « diplomatiques » ou à destination des étrangers⁵⁹⁷. Quelle que soit l'occasion, donc, il y a une logique dévotionnelle dans ces dévoilements d'images miraculeuses prévus par les statuts des congrégations qui en sont responsables. Dans une enluminure du manuscrit Français 2810 (BNF) montrant Notre-Dame de Sardenay (Saidnaya) au Mont Liban, il n'est pas anodin que ceux qui bénéficient du dévoilement soient des pèlerins, représentés précisément dans le geste d'ôter le chapeau et de s'agenouiller en prière (Fig. 65). Si la réflexion de Sigüenza présuppose un dévoilement cultuel, il place celui-ci au croisement de la liturgie et de la théologie, entre le rite hebdomadaire et l'horizon eschatologique : soit entre la messe et l'Apocalypse.

L'étude du dévoilement cultuel doit tenir compte de cette tension entre la régularité et l'exceptionnel, et les analyses qui suivent souhaitent tenir ce double pari. Des exemples de dévoilements en contexte liturgique ou paraliturgique ont été convoqués, étudiés précisément pour en souligner l'unicité, mais en nombre suffisant pour dégager une sérialité ou une structure, voire une poétique. Ces exemples ont été présentés sur le fond d'une tentative d'historicisation du dévoilement dans la liturgie en mutation qui suit le Concile de Trente. Le premier chapitre de cette partie est dédié à ce panorama d'ensemble. Il est d'abord composé d'un commentaire sur les passages néotestamentaires relatifs au *voile* du Temple, à partir de sources patristiques largement connues du temps du Concile. Suit une description de la tradition des *courtines* d'autel, les rideaux latéraux qui flanquaient de façon permanente la table des mystères anté-tridentine : cette tradition est parfois maintenue au cours du XVII^e siècle, notamment à l'Escorial. L'innovation majeure qui découle de leur disparition progressive est la limitation du dévoilement à une occasion exceptionnelle, quoique récurrente annuellement : le Carême. Ce panorama s'achève ainsi sur l'étude d'un autre ornement d'autel, employé spécifiquement pour l'occultation des images ecclésiales pendant le

⁵⁹⁶ Pedro de HERRERA, *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario que erigió en la Santa Iglesia de Toledo el Illmo. Sor. Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas, Arcoobispo de Toledo... Y Relacion de la antigüedad de la Santa imagen, con las fiestas de su traslación*, En Madrid, En casa de Luis Sanchez, 1617, f. 62r.

⁵⁹⁷ Megan HOLMES, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, op. cit., p. 224 et 336. Les statuts précisent : « *La immagine della nostra Donna si debba tenere coperta con velo, o vero con veli sottili e gentili di seta; e fatta la predica sotto la loggia, si debbia scoprire e mostrare le domeniche e le feste, le quali piacherà a' rectori e capitani, con due torchi accesi. E quando enissono forestieri, che la volessono vedere debbasi scoprire e spazare di licentia del proposto e d'alcuno de' capitani, e poco tenere scoperta per volta e poi ricoprire* ».

temps pénitentiel : les *rideaux* de retable, tels qu'ils existent dans l'Espagne du tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Une spécialisation progressive du dévoilement se joue dans cette évolution qui vise à commémorer, en un temps précis du calendrier liturgique, la rupture du voile du Temple lors de la mort du Christ : le dévoilement, par le changement ornemental (d'aspect) et symbolique (de signification) qu'il implique, devient ainsi la mise en scène d'une véritable mort et résurrection des images, orchestrée entre le Carême et le jour de Pâques.

Dans un deuxième chapitre, il est question de dévoilements mis en scène à d'autres occasions. Il s'agit donc de cas particuliers, qui s'écartent plus ou moins de la norme du dévoilement annuel, autant dans le calendrier que dans la symbolique⁵⁹⁸. Trois exemples ont été retenus pour cette analyse, présentés du plus exceptionnel au plus institutionnalisé : un sermon de Pedro de Valderrama à la fin des années 1580 où un Christ est dévoilé, pendant le Carême mais avant Pâques ; la translation de l'image miraculeuse de Nuestra Señora del Sagrario dans sa nouvelle chapelle, à Tolède en 1616, pendant laquelle l'image fut dévoilée et revoilée quotidiennement pendant une neuvaine ; l'instauration d'un dévoilement hebdomadaire suite au succès du dévoilement pascal, dans l'église du Caballero de Gracia, à Madrid en 1601. Les trois dossiers sont inégalement commentés, en fonction de la documentation disponible, avant tout textuelle (*relaciones*) : l'analyse des deux premiers a été approfondie afin de dégager ce qui, dans chaque cas, fait du dévoilement une mise en scène exceptionnelle, au service d'une finalité conversionnelle et institutionnelle. Le troisième exemple pose inversement la question de la régularité du dévoilement : non plus un cas unique, mais un témoignage d'une inflation spectaculaire du culte, qui fait apparaître par la même occasion l'étendue du dévoilement pénitentiel et pascal dans l'Espagne qui vit naître les célèbres *pasos* de Semaine Sainte. Une normalisation de l'exceptionnel apparaît alors, au-delà de l'ouverture canonique des rideaux de retable et de la permanence statique des *courtines* d'autel.

Ce dévoilement installé dans la norme hebdomadaire était difficile à interroger avec des sources comme les *relaciones de sucesos*, littérature d'actualité attentive avant tout à la nouveauté. Un déplacement d'objet et d'approche a donc été nécessaire pour le troisième chapitre de cette partie. Il s'est agi cette fois de dégager la poétique du dévoilement en lui-même, considéré dans sa régularité, et en quelque sorte sans occasion particulière. Un objet en lui-même sacré, sans l'appui de la messe ou du prêche, qui sont variables selon les occasions, a donc été privilégié dans l'analyse : la relique, en ce qu'elle est, souvent, parée de rideaux, voiles et autres taffetas. Des récits de voyage (à Rome, par Montaigne, dans le nord de l'Espagne, par Ambrosio de Morales) ont été convoqués qui décrivent des monstrations de reliques, selon un schéma répétitif d'ouverture de voiles ; des voiles qui sont présents également dans des inventaires de reliquaires, comme à l'Escorial, et dans la littérature normative du culte,

⁵⁹⁸ Sur la dialectique du cas et de la norme, voir Jean-Claude PASSERON et Jacques REVEL (éds.), « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », in Jean-Claude PASSERON et Jacques REVEL (éds.), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 9-44.

Costumbreros de l'Escorial et autres *Constituciones*. Un dernier cas particulier a été étudié pour clore l'analyse : le retable machine du Real Colegio Seminario del Corpus Christi, à Valence (1606), qui met en scène, dans son architecture même et selon les *Constitutions* de sa chapelle, un dévoilement hebdomadaire d'une image-relique du Christ en croix.

CHAPITRE 7. RIDEAU, THÉOLOGIE, LITURGIE

I. LA THÉOLOGIE DU VOILE OU L'HISTOIRE ENTRE DEUX RIDEAUX

Le fondement théologique du dévoilement remonte à la mort du Christ sur la croix. Au moment où il expire, le voile du temple de Jérusalem se déchire de haut en bas, dans un événement rapporté par les évangélistes Luc, Marc et Matthieu, et longuement glosé par la suite⁵⁹⁹. D'après Luc, « le soleil fut obscurci et le voile du temple fut déchiré en son milieu et criant d'une voix forte Jésus dit : "Père, entre tes mains je confie mon esprit". Ayant dit cela, il expira »⁶⁰⁰ (Lc 23, 45) ; d'après Marc, « Jésus ayant poussé un grand cri, expira et le voile du temple se déchira en deux depuis le haut jusqu'en bas »⁶⁰¹ (Mc 15, 37-38) ; d'après Matthieu, Jésus « rendit l'esprit et voici que le voile du temple se fendit en deux parties de haut en bas et la terre trembla, et les rochers se fendirent et les tombeaux s'ouvrirent »⁶⁰² (Mt 27, 50-52). Événement concomitant de la mort du Christ en son humanité⁶⁰³, précédant sa mystérieuse résurrection, il inscrit la révélation dans la déchirure même du voile qui cachait le Saint des Saints vétérotestamentaire, ou plus précisément le rideau qui l'enfermait dans le Tabernacle.

⁵⁹⁹ Voir par exemple la synthèse d'André PELLETIER, « La tradition synoptique du voile déchiré », *Recherches de science religieuse*, vol. 46, 1958, pp. 161-180. La *Patrologia Latina Database*, sv « velum templi », multiplie les sources patristiques jusqu'à plus de 150 entrées. Nous nous concentrerons sur les commentaires sur les Évangiles de Thomas d'Aquin, assez prolixes sur le voile déchiré, ainsi que ceux d'Alfonso Salmerón (S. I.), de Jérôme Nadal (S. I.) et d'Adam Contzen (S. I.), dans la mesure où le prosélytisme affirmé de l'ordre jésuite situe ces auteurs en bonne place dans le marché des livres post-tridentins, facilitant d'autant la tâche du chercheur. On aura également recours à quelques sermons espagnols qui documentent la diffusion dans les églises et les presses des enjeux théologiques concernant le dévoilement. L'ouvrage à paraître aux éditions Geuthner, *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, édité par Lucien-Jean Bord, Vincent Debiais et Éric Palazzo, constitue désormais la référence incontournable sur le sujet, avec d'importantes contributions des trois éditeurs, ainsi que de Stéphane Encel, François Cassingena-Trévedy, Bruno Boerner, Pamela Nourigeon, Antoine-Frédéric Gross, Patrick Henriot, Cécile Voyer, Etelvina Fernández González, Gerardo Boto Varela, Xavier Barral i Altet, Francesca dell'Acqua, Erga Shneurson et Doran Bauer. Je remercie Vincent Debiais de m'avoir permis de lire ce bel ouvrage en avant-première.

⁶⁰⁰ Dans la version de la *Vulgate* : « *et obscuratus est sol et velum templi scissum est medium et clamans voce magna Iesus ait Pater in manus tuas commendo spiritum meum et haec dicens exspiravit* ». L'édition consultée a été : Bonifatius FISCHER et Robert WEBER (éds.), *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1975, xxxi+1980 p.

⁶⁰¹ Dans la version de la *Vulgate* : « *Iesus autem emissa voce magna exspiravit et velum templi scissum est in duo a sursum usque deorsum* ».

⁶⁰² Dans la version de la *Vulgate* : « *Iesus autem iterum clamans voce magna emisit spiritum et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum et terra mota est et petrae scissae sunt et monumenta aperta sunt* ».

⁶⁰³ C'est ce que défend Saint Augustin en commentant la *ecce* rapporté par Matthieu. Thomas d'Aquin le cite dans sa *Catena aurea in Mattheum*, éd. consultée : THOMAS D'AQUIN, *Explication suivie des quatre Évangiles*, traduit par Joseph-Maxence PERONNE, Paris, France, L. Vivès, 1868, p. 433 sq. « Ces paroles prouvent suffisamment que le voile fut déchiré au moment même où Jésus rendit l'esprit ».

Parmi les gloses abondantes à propos de cet épisode, on retiendra deux interprétations majoritaires, que défendent théologiens, liturgistes, prédicateurs ou apologètes. Ces deux interprétations ne sont pas contradictoires, mais elles distinguent deux sens du voile déchiré, en considérant la portée métaphorique de sa déchirure selon deux niveaux, au-delà de l'évidente compassion du monde à la mort du Christ. À un niveau christologique, le rideau qui se déchire est précisément le voile de l'humanité, et la chair ou le corps, qui cachait le visage de la divinité⁶⁰⁴ : il est la figure de la chair du Christ. Dans un sens métaphorique, la déchirure du voile du temple devient alors le signe « *de que entonces se dividía el alma del cuerpo de Cristo nuestro señor* »⁶⁰⁵ : autrement dit, puisque la chair de Jésus et le rideau du tabernacle cachent également la divinité, « *Por el mismo caso que se rompió la carne de Cristo que era velo de la divinidad, se rompió también el del Templo* »⁶⁰⁶. Sa mort est pour cela déjà une parousie, soit la venue en gloire du Christ, menée ici à terme lors de la Résurrection, et appelée à se reproduire dans la seconde parousie qui adviendra dans l'Apocalypse : de semblables phénomènes cosmiques l'annonceront alors, et notamment l'obscurcissement du soleil (Mt 24, 29)⁶⁰⁷. À un niveau plus proche du sens littéral des Évangiles, le rideau du temple de Salomon se déchire, qui fermait aux profanes l'atrium et l'entrée de l'espace sacrosaint⁶⁰⁸. Cette déchirure est comprise autant comme la désacralisation du centre cérémonial du judaïsme⁶⁰⁹, que comme le déchirement de la communauté juive entre son ancienne religion et la nouvelle secte naissante⁶¹⁰. Elle représente également la révélation au monde du sacré, la séparation stricte de l'humain et du divin n'ayant plus cours après l'incarnation de Dieu en l'homme comme au temps où les rideaux du tabernacle marquaient la frontière infranchissable entre les profanes et l'arche du temple⁶¹¹. Le débat est prolix autour du rideau spécifique dont parlent les évangélistes⁶¹² : il semble établi que c'est le rideau extérieur de l'atrium (premier

⁶⁰⁴ Paul, He 10, 19-20.

⁶⁰⁵ « Sermón en la solemnidad del glorioso evangelista san Lucas », dans Cristóbal de. AVENDAÑO, *Sermones para algunas festiuidades de las mas solenes de los santos, predicados en la corte de Madrid...*, En Madrid, por Iuan Gonçalez, 1625, f. 201v.

⁶⁰⁶ Diego NISENO, *Asuntos predicables, para los lunes, martes, jueves, i sabados de Cuaresma : tomo segundo*, En Madrid, por Iuan Delgado, 1628, f. 153v.

⁶⁰⁷ Sur la parousie comme venue du Christ en gloire d'après le Nouveau Testament et la conceptualisation plus tardive des deux parousies, voir Jean-Yves LACOSTE (éd.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 860-861.

⁶⁰⁸ Sur l'architecture du temple de Jérusalem et les deux rideaux de l'entrée, voir Benito ARIAS MONTANO, *Antigüedades hebraicas: tratados exegéticos de la Biblia regia = Antiquitatum Iudaicarum Libri IX: apparatus sacer*, éd. Luis GÓMEZ CANSECO, Sergio FERNÁNDEZ LÓPEZ, Baldomero MACÍAS ROSENDO, Huelva, Servicio de Publicaciones, coll. « (Bibliotheca montaniana ; 25) », 2013, p. 561 sq.

⁶⁰⁹ Remplacé par le Christ comme vrai temple (« *qui est verum Dei templum* »), TERTULLIEN, *Qu. Sept. Flor. Tertulliani Opera ad optimorum librorum fidem expressa*, ed. Ernst Friedrich LEOPOLD, Lipsiae, sumptibus B. Tauchnitz jun, coll. « Bibliotheca Patrum ecclesiasticorum latinorum selecta », 1839, p. 635C.

⁶¹⁰ Saint Hilaire défend que « le voile du temple se déchire parce que, dès ce moment, le peuple se divise en deux parties », *apud* THOMAS D'AQUIN, *Explication suivie des quatre Évangiles, op. cit.*, p. 434.

⁶¹¹ Hélène PAPASTAVROU, « Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique », *Cahiers archéologiques*, vol. 41, 1993, pp. 141-168.

⁶¹² Sur cette controverse patristique, je renvoie au bilan établi par Alfonso SALMERON, *Alfonsi Salmeroni Toletani, e Societate Iesu theologi, Commentarij in euangelicam historiam, et in Acta apostolorum, in duodecim tomos distributi. Tomus decimus, quid de Passione et morte domini nostri Iesu Christi inscribitur*, Madriti, Apud Ludouicum Sanchez, 1601, p. 481 sq.

rideau), et non celui qui ouvre sur l'autel du tabernacle (deuxième rideau), qui se déchire, mais les arguments des théologiens qui défendent que c'est le deuxième qui est scindé méritent d'être retenus en ceci qu'ils précisent le bouleversement des frontières entre profane et sacré impliqué par cet événement. D'après Baronius, ce rideau déchiré séparait l'espace sacré de l'espace sacrosaint (« *quod distinguit sancta et sancta sanctorum* »⁶¹³); pour Euthyme Zigabène, le mur s'ouvre entre le ciel et la terre (« *scissum iam velum significauit diuisum iam esse medium parietem inter coelum et terram* »⁶¹⁴). Sans aller jusqu'à défendre l'identification d'un rideau plutôt qu'un autre, fray Luis de Granada reprend cette même idée dans ses *Adiciones al memorial de la vida cristiana* :

Mas no desmayes tú agora, si fueres el que debes, porque mucho más aventajada es la suerte que te cabe, porque tu trabajo será menor, por ser mayor la gracia que agora se nos da, y el galardón más cercano, pues ya están abiertas las puertas del paraíso, de manera que saliendo de ese cuerpo, luego en ese punto puedes ser bienaventurado, si no tuvieres qué satisfacer en el purgatorio. Porque ya se rasgó el velo del templo, y se descubrió la gloria del santuario⁶¹⁵.

Cet événement qui change la topographie du sacré est également aux sources de la conception chrétienne des images, fondée sur la notion de représentabilité du Dieu-Homme issue des débats du second Concile de Nicée. C'est ainsi que s'établit, dans la séparation du « temps de la Loi » et du « temps de la Grâce », le passage d'un interdit mosaïque des images à une iconographie chrétienne étendue non seulement au Christ, mais aux saints (après leur mort) et aux hommes⁶¹⁶. La déchirure du voile corrobore le caractère licite des représentations mimétiques, après la mort du Christ, et le dépassement des représentations dissemblables, « figures » ou mystères de l'Ancien Testament⁶¹⁷ : dans les mots de Jérôme Nadal, c'est ainsi le « voile de nos aveuglements » qui se déchire⁶¹⁸. Dans son commentaire sur l'évangile de Matthieu,

⁶¹³ Dans les termes de Baronius rapportés par Adam CONTZEN, *R.P. Adami Contzen e Societate Iesu... Commentaria in quatuor Sancta Iesu Christi Evangelia...*, Coloniae Agrippinae, apud Ioannem Kinckium, 1626, p. 558 [sic, pour 576].

⁶¹⁴ Alfonso SALMERÓN, *Commentarii in Euangelicam historiam, op. cit.*, p. 482-483. La citation est attribuée à Euthyme Zigabène.

⁶¹⁵ *Apud* CORDE sv « velo del templo ».

⁶¹⁶ Dans une abondante bibliographie, on se repèrera utilement avec Gilbert DAGRON, *Décrire et peindre: essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 57-63. Voir aussi François BOESPFLUG et Nicolas LOSSKY (éds.), *Nicée II: 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, p. 81 sq.

⁶¹⁷ Sur cette hiérarchie entre les « figures » et les images, voir d'abord Gilbert DAGRON, *Décrire et peindre, op. cit.*, p. 28. Sur les « figures » entendues dans leur rapport à l'image, et sur la notion de dissemblance, voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1997, 446 p; Georges DIDI-HUBERMAN, « Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien », in *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 195-231.

⁶¹⁸ Méditation sur la mort du Christ : Jérôme NADAL, *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in Sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur...*, Editio vltima. In qua Sacer Textus ad emendationem Bibliorum Sixti V et Clementis VIII restitutus., Antiaeripiae, *Apud* Ioannem Moretum, 1607, p. 394 («velum nostrarum caecitatum»).

Thomas d'Aquin cite Origène qui précise ce tournant et affirme l'opinion commune concernant le (premier) rideau déchiré :

Il y avait deux voiles, l'un qui fermait le Saint des Saints, et l'autre, à l'extérieur, devant le temple, ou devant le tabernacle. Au moment où le Sauveur expira, ce voile extérieur fut déchiré de haut en bas, pour signifier que les mystères qui avaient été cachés selon les desseins de la sagesse de Dieu depuis le commencement du monde, jusqu'à l'avènement du Sauveur, allaient être révélés d'une extrémité de la terre à l'autre⁶¹⁹.

De l'interdit iconique et de l'expédient des figures ou « mystères qui avaient été cachés », l'on passe ainsi par la déchirure du voile du temple au temps des images. Alfonso Salmerón reprend cette idée, en l'autorisant de saint Augustin : « *Revelata iam sunt mysteria abscondita, ut iam omnes possint in Sancta Sanctorum introire* »⁶²⁰, les mystères sont révélés par l'ouverture du Saint des Saints. Ou, dans les termes de fray Alonso de Cabrera : « *se rasgó el velo del templo y fue visto el Sancta Sanctorum. Porque venida la luz de la verdad cesaron las sombras y se habían de revelar los misterios escondidos* »⁶²¹. Le début de l'histoire chrétienne néotestamentaire est donc marqué par un dévoilement qui manifeste l'avènement du temps de la Grâce. Calderón de la Barca glose ce changement de la Loi à la Grâce dans un auto sacramental célébrant *El año santo de Roma* en 1650 :

En tanto conflicto, en tanto
temor, pasmo, asombro y miedo,
aun el mayor fue de todos
rasgarse el velo del templo,
porque allí la Sinagoga
respiró su último aliento, [...]
el antiguo documento,
sus ceremonias y ritos
cedió al Nuevo Testamento,
vacando en aquel instante

⁶¹⁹ Apud THOMAS D'AQUIN, *Explication suivie des quatre Évangiles*, op. cit., p. 434.

⁶²⁰ Alfonso SALMERÓN, *Commentarii in Euangelicam historiam*, op. cit., p. 482. La citation est sans doute approximative : on la retrouve dans plusieurs auteurs, dont Raban Maur ou Hilaire de Poitiers, avec de légères variantes (« *revelata sunt mysteria, prius occulta* », « *revelata sunt mysteria a saeculis abscondita* »). Voir *Patrologia Latina Database*, sv « *revelata sunt mysteria* ». Saint Augustin a par ailleurs une affirmation semblable : « Car s'il est celui en qui toutes les Écritures reçoivent leur accomplissement et leur manifestation, et que cependant il parle encore en paraboles jusqu'à ce que sa passion ait déchiré le voile (*passio eius velum discindat*) et qu'il n'y ait rien de caché qui ne soit révélé, nous devons en conclure que ce qui avait été prédit de lui si longtemps avant sa venue sur la terre était plus que tout le reste caché sous le voile des paraboles ». Ce texte provient des *Quaestiones XVI in Matthaeum*, à propos de XIII, 51-52 (*Patrologia Latina Database*, sv « *velum discindat* ») et c'est également dans le commentaire de ce passage que le cite Thomas d'Aquin, THOMAS D'AQUIN, *Explication suivie des quatre Évangiles*, op. cit., p. 293. Ailleurs, Augustin affirme encore : « *Manifestetur ergo, tollatur velum, et appareat quod erat secretum* » (*In Joannis Evangelium tractatus*, XXVIII) ; ou bien, « *jam tempus erat ut in mysterio crucis omnia quae in veteri Testamento velabantur, revelarentur, velum templi conscissum est* » (*Sermones, De sanctis*, CCC, IV) : apud *Patrologia Latina Database*.

⁶²¹ *De las consideraciones sobre todos los evangelios de la Cuaresma*, apud CORDE sv « *velo del templo* ».

la variedad de preceptos
del Levítico, que Dios
les impuso, sino aquellos
diez reducidos a dos
del Decálogo⁶²².

Les lois mosaïques, Lévitique et Décalogue, sont abandonnées, au profit des deux commandements d'aimer Dieu et son prochain : l'interdit iconique disparaît ainsi « *en aquel instante* », l'instant de la déchirure du voile. Mais si l'on revient à l'architecture du Temple, ce dévoilement n'est pas total : un rideau est déchiré, mais il en reste un autre, dont parle encore Origène à la suite de la citation précédente, chez Thomas d'Aquin :

Mais lorsque viendra l'état parfait, alors le second voile sera également déchiré, pour que nous puissions voir ce qui est caché à l'intérieur, c'est-à-dire l'arche véritable du Testament, et les chérubins et les autres merveilles du ciel dans leur propre nature⁶²³.

À la fin des temps, les élus, qu'Origène désigne à la première personne, verront se déchirer le deuxième voile qui sépare, comme le disaient Baronius et Euthyme, la terre du ciel. L'horizon eschatologique de l'Apocalypse se dessine dans l'espoir de la seconde parousie du Christ sous la forme d'un dévoilement radical : le déchirement qui rendra visibles les réalités célestes dans leur propre nature. La superposition du second voile du temple avec la seconde parousie du Christ permet de réunifier les deux interprétations complémentaires en plaçant dans une nouvelle concomitance à venir la déchirure du second rideau du temple et le second dévoilement de la divinité du Christ. L'architecture du Temple de Jérusalem, et précisément son atrium, devient ainsi une figure de cette vision eschatologique de l'histoire, les deux rideaux dessinant les bornes du temps de la Grâce. L'homme (chrétien) se trouverait dès lors dans l'entre-deux du dévoilement originel et du dévoilement final : le dévoilement de la mort du Christ et le dévoilement de l'Apocalypse.

En attendant l'Apocalypse, seuls les saints ont le privilège miraculeux de voir les vérités divines dévoilées, au moyen de visions qui parfois prennent la forme de la déchirure ou l'ouverture d'un rideau, notamment dans le théâtre religieux. À ma connaissance, peu d'images représentent exactement l'épisode de la déchirure du voile du Temple. Un manuscrit espagnol de la fin du XV^e siècle (BNF, Espagnol 544) porte une illustration de celle-ci (**Fig. 66**). Écrite en catalan, elle est légendée de citations de Matthieu, et au-dessus du voile un cartouche indique « *le vel del temple se rompe per dues parets (sic) dalt a baix* ». Inversement, de nombreuses images ont recours au montage dans une synthèse appelée à un large succès : un rideau déchiré ne s'ouvre plus sur le Saint des Saints du temple de Jérusalem, mais il dévoile le Christ qui se substitue à lui, montrant ainsi l'image même du Dieu révélé ; le rideau déchiré « de haut en bas » devient souvent un rideau double, tiré « en deux parties » autour des personnes divines

⁶²² Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El año santo de Roma*, eds. Ignacio ARELLANO et Ángel L. CILVETI, Pamplona, Universidad de Navarra, 1995, p. 167-168, v. 401-418.

⁶²³ *Apud* THOMAS D'AQUIN, *Explication suivie des quatre Évangiles*, *op. cit.*, p. 434.

(Fig). La *Madone Sixtine* de Raphaël a recours à cette formule, plaçant par ailleurs en position mélancolique deux anges qui représentent les deux chérubins qui, « forgés aux deux extrémités du propitiatoire et représentés en outre, “artistement travaillés”, sur le voile du Temple (Exode 25, 17-22 ; 26, 31), y exerçaient la fonction de gardiens devant la présence invisible de Dieu »⁶²⁴. Il est fréquent dans l’iconographie chrétienne que deux figures angéliques soient représentées dans l’action de tirer des rideaux, dans une fonction qui contredit leur ancien rôle de gardiens des mystères, comme une variation plus ou moins généralisée sur ce même thème de la révélation au temps de la Grâce⁶²⁵. La mémoire du dévoilement néotestamentaire est également maintenue dans la liturgie, dans l’inflation métaphorique qui en caractérise l’exégèse sur la longue durée⁶²⁶. En 1480, fray Hernando de Talavera identifie la patène, le petit plat qui couvre le calice et porte l’hostie, au déchirement du voile du temple :

Representa otrosí la patena que todos los misterios de la pasión y muerte del Redentor, que en la ley vieja estuvieron cubiertos de muchas figuras, fueron entonces manifestados. En señal de lo cual el velo del templo, en el cual templo estaba la ley, fue entonces rasgado y partido por medio. E por eso acabada de representar la pasión sacan la patena de so el velo⁶²⁷.

En 1604, fray Juan de los Ángeles décrit dans une glose semblable le dévoilement du calice lors de la messe :

Y el descubrir el cáliz á este tiempo también tiene misterio: significa lo que ya dijimos, que en la muerte de Cristo, y con el derramamiento de su sangre, se manifestaron y descubrieron los secretos de la vieja Ley, las figuras y profecías que tanta obscuridad tenían consigo; y acabaron de conocer [los] hombres lo que tenían y tienen en Cristo su Dios y su Redentor. Lo cual también se nos dio a entender en la rotura del velo del templo de lo alto a lo bajo⁶²⁸.

Ces deux auteurs, à plus d’un siècle d’intervalle, relient le dévoilement liturgique de deux instruments de la messe au déchirement du voile du temple : la patène et le calice, supports des espèces eucharistiques (hostie et vin). La présence réelle s’affirme ainsi dans la mémoire de la parousie christique, et le voile du temple est rappelé par les ornements de l’autel, ici les linges consacrés que manipulent les officiants⁶²⁹ : le voile du calice et la pale. Dans l’autel, les gestes que décrivent ces auteurs sont pourtant peu ou pas visibles, par comparaison avec l’élévation de l’hostie. Parmi les parements d’autel qui soulignent ce moment, il y eut longtemps les rideaux : Roland Recht

⁶²⁴ Daniel ARASSE, *Les visions de Raphaël*, op. cit., p. 132. Voir aussi : Benito ARIAS MONTANO, *Antigüedades hebraicas*, op. cit., p. 573; Johann Konrad EBERLEIN, « The Curtain in Raphael’s Sistine Madonna », op. cit.

⁶²⁵ Voir à ce propos le chapitre III, « *Cosmic veils and curtained tabernacles* », de Paul HILLS, *Veiled Presence*, op. cit., p. 57-77.

⁶²⁶ Dont on trouvera un exemple frappant par son anhistorisme dans François CASSINGENA-TREVEDY, *La liturgie : art et métier*, Genève, Ad Solem, 2007, p. 106-107.

⁶²⁷ *Tractado de lo que significan las ceremonias de la misa*, apud CORDE sv « velo del templo ».

⁶²⁸ *Tratado del divino sacrificio de la misa*, apud CORDE sv « velo del templo ».

⁶²⁹ Pour un aperçu sur ces ornements liturgiques, voir : Maria-Anne PRIVAT-SAVIGNY, *L’église en broderie : ornements liturgiques du Musée national de la Renaissance*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005, p. 13-17.

rapporte « l'usage de rideaux de couleur destinés à rendre visible la blancheur de l'hostie »⁶³⁰. Il s'agit des courtines qui entouraient l'autel⁶³¹, dont la couleur changeait en fonction du calendrier liturgique, telles qu'on les voit dans nombre de représentations d'autels de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. Dans l'enluminure, déjà citée, où l'on voit Louis de Bruges priant dans son oratoire à rideaux (**Fig. 26**), des courtines rouges entourent l'autel, de part et d'autre d'une Crucifixion qui fait office de retable. Dans les *Heures de Frédéric d'Aragon*, elles changent de couleur au fil des pages, parfois dorées, moins pour un temps liturgique précis que par le prestige associé à l'or, ailleurs vertes (**Fig. 67 et Fig. 68**).

II. L'USAGE LITURGIQUE DU RIDEAU : TRADITION ET CHANGEMENT

À la fin du XVI^e siècle, les courtines sont en voie de disparition. La principale raison – ou du moins celle qui aura l'application la plus générale – réside dans le changement législatif produit par le Concile de Trente. Une nouvelle doctrine ecclésiologique se fait jour qui substitue au « chœur clos » de l'église antétridentine, où les clercs sont visuellement séparés des laïcs, le « chœur ouvert » tridentin. Comme l'écrit Bernard Chédozeau : « Ceint de voiles ou courtines qui peuvent, fermés, l'enclure complètement [...] l'autel médiéval est au centre d'une série d'emboîtements successifs »⁶³². Au contraire, à partir de l'installation dans le système de l'autel du tabernacle eucharistique, celui-ci doit être dégagé et visible : « Dans l'église tridentine [...], les voiles et les courtines qui entouraient l'autel disparaissent ; l'autel s'offre à tous les regards »⁶³³ : c'est le lieu patent de la présence réelle. L'un des principaux textes normatifs de la nouvelle liturgie qui s'ensuit, le *Cérémonial des évêques*⁶³⁴ de Clément VIII, en fournit la preuve : dans l'édition illustrée de 1600, l'autel est représenté flanqué de colonnes et sans courtines latérales (**Fig. 69**). En un siècle, la représentation canonique de l'autel se trouve ainsi bouleversée : à l'aube du XVI^e siècle, la table d'autel était entourée de rideaux, ce dont portent la trace les représentations figuratives (**Fig. 68**). Les rideaux, dans le nouveau cérémonial, se trouvent déplacés sur les murs de l'église, englobant ainsi l'ensemble de la nef et les laïcs autant que les clercs : on y trouverait volontiers un souvenir de l'enceinte du *sanctus* du temple de Jérusalem, dont le prestige est d'autant plus grand que son architecture est révélée, étant par là une *fabrique sacrée* de part en part⁶³⁵. Rappelons, avec Arias Montano, que c'est

⁶³⁰ Roland RECHT, *Le croire et le voir : l'art des cathédrales, XII-XVe siècle*, Paris, Gallimard, 1999, p. 101.

⁶³¹ Sur l'histoire des ornements d'autel : Joseph BRAUN, *Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken*, München, Verl. Alte Meister, Koch, 1924, XVI, 704, 371 S. p.

⁶³² Bernard CHÉDOZEAU, *Chœur clos, chœur ouvert : de l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, les Éditions du Cerf, 1998, p. 29.

⁶³³ *Ibid.*, p. 51.

⁶³⁴ *Caeremoniale episcoporum jussu Clementis VIII. pont. max. novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, praecipue autem metropolitanis, cathedralibus, et collegiatis, perutile ac necessarium, op. cit.* Sur la question de la messe au concile et la diffusion de ses conclusions, voir Philippe MARTIN, *Histoire de la messe, op. cit.*, p. 32-35.

⁶³⁵ Dans la *Biblia Regia* d'Arias Montano, au tome VIII, le livre dédié au Temple porte le titre : *Exemplar siue De sacris fabricis*. Voir Benito ARIAS MONTANO, *Exemplar siue De sacris fabricis liber*, Antuerpia,

avec les rideaux ou les voiles que l'on construit le tabernacle (« *Tabernaculum proprie vela siue cortinae faciunt* »⁶³⁶). Les courtines, parements d'autel devenus ornements muraux, manifestent un véritable seuil de sacralité, validé par révélation divine, qui vient désormais englober la communauté des croyants.

L'évolution ecclésiologique que sanctionnent le Concile de Trente, le cérémonial liturgique qui en découle, et les évolutions architecturales de l'église catholique⁶³⁷, répondent à une tendance qui s'impose à différents rythmes en fonction de dynamiques locales, et qui a pour maître mot la visibilité. Des résistances à ce changement se font jour, comme le prouvent les *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels des églises, les jubés... la clôture du chœur...*, de Jean-Baptiste Thiers, publiés en 1688. Le théologien consacre un chapitre entier aux « voiles ou rideaux » d'autel, où il précise que c'est un accessoire des « anciennes églises », de construction antérieure au Concile :

Outre qu'aujourd'hui il y a peu de ciboires⁶³⁸ au-dessus des autels, hors d'Italie, il n'y a point d'autels qui aient des voiles ou rideaux tout autour. La vérité est qu'en plusieurs anciennes églises, tant séculières que régulières, les principaux autels ont des voiles au côté droit et au côté gauche, mais ils n'en ont ni au devant ni au derrière, parce qu'au derrière il y a des retables, des tableaux ou des images en relief, et que le devant est entièrement ouvert, si ce n'est qu'en Carême on y met ces voiles dont parlent Beleth, Durant et les Us de Cîteaux⁶³⁹.

Ces lignes par lesquelles Thiers commence son chapitre évoquent au présent l'usage des rideaux dans certaines églises, montrant par-là les résistances que le titre du chapitre niait, en renvoyant les courtines au statut de vestiges : « les anciens autels [...] étaient entourés de voiles ou rideaux que l'on tenait dépliés pendant la consécration. [...] Ces voiles ne sont plus en usage parmi les Grecs, dès il y a longtemps ; on en conserve encore quelques vestiges dans la plupart des grandes églises des Latins »⁶⁴⁰. Dans une église espagnole, de construction contemporaine et postérieure au Concile, mais antérieure au *Cérémonial des évêques*, on trouve bien des rideaux d'autel qu'il faut sans

excudebat Christophorus Plantinus prototypographus regius..., 1572. Sur l'importance de l'architecture révélée (Arche de Noé, Tabernacle de Moïse, Temple de Salomon) dans la théorie et la pratique de l'architecture espagnole, notamment dans la fabrique de l'Escorial, voir Fernando MARIAS FRANCO, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 518-563.

⁶³⁶ Benito ARIAS MONTANO, *Exemplar siue De sacris fabricis liber*, op. cit., p. 10; Benito ARIAS MONTANO, *Antigüedades hebraicas*, op. cit., p. 561.

⁶³⁷ Charles Borromée, dans ses *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae* ordonne que l'autel et l'officiant soient recouverts d'un ciel, dais ou baldaquin qui les protège de la poussière et des immondices, mais sans rideaux. Voir CHARLES BORROMÉE, *Instruktionen de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, traduit par Bulmaro REYES CORIA, México, Universidad nacional autónoma de México, 1985, p. 25-26.

⁶³⁸ Baldaquin dressé au-dessus de l'autel.

⁶³⁹ Jean-Baptiste THIERS, *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels, les jubés et la clôture du chœur des églises*, par M. Jean-Baptiste Thiers, ..., op. cit., p. 81.

⁶⁴⁰ Le titre entier du chapitre XIV est le suivant : « Dans l'Église d'Orient comme dans celle d'Occident, les anciens autels, au-dessus desquels il y avait des ciboires, étaient entourés de voiles ou rideaux que l'on tenait dépliés pendant la consécration. Ce que c'était que les oraisons du voile. Ces voiles ne sont plus en usage parmi les Grecs, dès il y a longtemps ; on en conserve encore quelques vestiges dans la plupart des grandes églises des Latins ». *Ibid.*, p. 81-87. Sur les résistances de l'église gallicane à cette évolution de l'autel, voir Bernard CHEDOZEAU, *Chœur clos, chœur ouvert*, op. cit., p. 75-81.

doute identifier aux courtines latérales. Dans les livraisons de Philippe II au monastère de l'Escorial, extrêmement riches en tissus et broderies liturgiques⁶⁴¹, en plus des oratoires, nombreux, qui portent des rideaux suivant le modèle de la *cortina* royale⁶⁴², nous trouvons la trace de ces courtines :

Mas una cortina en dos de velo labrado en la India, colorado y blanco y verde y otras colores con franja ancha y angosta de seda de colores para el altar mayor de la iglesia de prestado con sus hebillas de hierro doradas.

Otras dos cortinas como las mismas para los dos altares colaterales.

Otra cortina en dos de velo blanco labrado de seda blanca para muda a altar mayor.

Otras dos cortinas de lo mismo para los colaterales.⁶⁴³

Il faut renoncer d'avance à faire l'histoire de l'usage des courtines au cas par cas dans l'ensemble des églises espagnoles. Une construction résolument tridentine, le Real Colegio Seminario del Corpus Christi à Valence, n'eut pas de courtines latérales⁶⁴⁴, mais de nombreuses églises anciennes s'autorisent de leur tradition, comme l'Escorial de sa richesse exceptionnelle, proprement royale, pour maintenir ces parements d'autel, dont la disparition est aussi lente et progressive que ce qu'atteste en France Jean-Baptiste Thiers. Cela confirme encore une fois la nécessité d'étudier les implications de la réforme Tridentine à un niveau local, en luttant contre ce que Simon Ditchfield présente comme « *the myth of the Council of Trent as a monolithic, unified event* »⁶⁴⁵.

⁶⁴¹ Fray José de Sigüenza nous informe sur le véritable réseau de monastères féminins mis à profit dans le tissage des ornements innombrables du monastère : « *De suerte que por toda España, Italia y Flandes estaba esparcida no pequeña parte de esta fábrica y, aunque se pudo contar la gente que andaba en el templo de Salomón, la que anduvo en este no se puede averiguar fácilmente, por estar, allende de la mucha que aquí se veía, en infinitos lugares repartida, porque aun los monasterios de monjas estaban ocupados en las cosas de esta fábrica, labrando grande número de preciosos paños, corporales, palias, fruteros, paños de muchas diferencias y hermosura, sábanas para los altares, sobrepellices, albas, amitos, pañizuelos, cornijales y otras cien preciosas menudencias de lino, roanes, calicut y holandas y otras diferencias de lienzo que no les sé yo los nombres* ». José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, op. cit., p. 84.

⁶⁴² Un seul exemple : « *En XV días del mes de abril del dicho año de [15]65 recibió la casa de Pascual Ujón de la tapicería de su majestad un oratorio de carmesí en el cual entran las piezas siguientes. Primeramente un cielo de carmesí guarnecido con unas franjas de oro y seda. Mas cuatro cortinas de damasco carmesí guarnecidas con sus franjas de oro con sus presillas. Más cuatro cordones de seda para las dichas cortinas. Más otros dos cordones de seda para el cielo de carmesí. Mas un sitial de terciopelo carmesí y aforrado de damasco carmesí. Mas un tafetán con sus franjas de oro para cubrir el dicho sitial. Mas tres almohadas de terciopelo carmesí con sus borlas de oro y seda* ». Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, op. cit., p. 91.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 127. D'autres rideaux d'autel aux p. 129 (« *dos cortinas a los lados de los dos altares* »), 135, 185, 227, 229 (dans un brève apostolique de Grégoire XIII, qui mentionne, parmi les biens livrés au monastère : « *pallia, pannos, aulea [sic : aulaea]* ») 269, 274, 275, 416.

⁶⁴⁴ Mercè FERNÁNDEZ ÁLVAREZ et Victoria VICENTE CONESA, « Real Colegio de Corpus Christi de Valencia: el patrimonio textil a través del archivo documental = The Royal College of Corpus Christi in Valencia: the textile heritage recorded in the documentary archive », *Datatèxtil*, vol. 0, n° 27, 2012, pp. 22-33.

⁶⁴⁵ Simon DITCHFIELD, « Tridentine Catholicism », op. cit., p. 16-17. Il revendique dès lors l'étude des « *implications of Tridentine reform at a local level* » dans Simon DITCHFIELD, *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy: Pietro Maria Campi and the Preservation of the Particular*, Cambridge, University Press, coll. « Cambridge studies in Italian history and culture », 1995, p. 5.

On limitera dès lors l'analyse des courtines au cas de l'Escorial, en cherchant à en décrire l'apport symbolique et ornemental, avant d'appliquer cette même analyse à d'autres voiles, d'usage plus étendu, destinés à couvrir l'ensemble d'un retable ainsi que l'autel à des dates importantes du calendrier liturgique.

Dans son *Passetemps*, Jehan Lhermite a commenté les parements d'autel de l'Escorial :

Il n'y a jour de fête que tous les autels, depuis le grand jusques au moindre (en nombre d'environ quarante-cinq, comme dit avons), ne se changent de nouveaux ornements qui sont de la couleur suivant la qualité du saint d'icelluy jour ; savoir est : s'il est de vierge, blanc, si de martyr, rouge, confesseur, violet, d'aucunes obsèques, noir et blanc, et ainsi des autres, et les jours ordinaires de vert ; et quand et quand à l'advenant les ornements des prêtres de l'office d'icelluy jour. Et toujours le grand autel et les deux collatéraux où les reliques reposent, et celui du saint duquel la festivité se fait, sont plus riches que les autres ; savoir est, de bordure de perles, pierres précieuses, d'or et d'argent, et les ouvrages si très rares et très gentils, qu'impossible serait le déduire, et semble chose incroyable qu'un tel art et science ait part en l'entendement humain, ains que les divins et célestiels esprits y aient prêté la main⁶⁴⁶.

Cette description insiste sur une double qualité des parements d'autel, symbolique et ornementale. Sur le plan symbolique, un code chromatique accorde les parements d'autel et les ornements vestimentaires des officiants au calendrier liturgique, et permet à quiconque le connaît d'identifier les cérémonies en cours dans le monastère⁶⁴⁷. Une logique ornementale se surimpose à ce code symbolique, qui signale par une plus grande richesse le retable du saint dont la fête est célébrée. Les perles, les pierres précieuses, l'or, l'argent, les tissus « rares » et « gentils » enrichissent ces « ouvrages », aux couleurs symboliques, d'une richesse qui ne fait que traduire le culte que mérite l'autel qui s'en trouve paré⁶⁴⁸. Cela peut aller jusqu'à la plus grande subtilité scénographique, au moyen d'un rideau qui n'est pas destiné à être vu, mais qui participe du spectacle de la monstration eucharistique en colorant la lumière qui y parvient. Celui-ci a été prévu dans la dotation du monastère, où se trouvent renseignées :

Seis cortinas de tafetán doble de dos anchos y medio del dicho tafetán y de dos varas y siete dozavos de largo cada una, la una carmesí, otra blanca, otra amarilla, otra azul, otra verde, otra morada, todas para la ventana que está tras la custodia por donde entra claridad a ella, que son

⁶⁴⁶ Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 2 publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890-1896, op. cit.*, p. 68.

⁶⁴⁷ Fray José de Sigüenza la détaille également : José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial, op. cit.*, p. 350-354.

⁶⁴⁸ Selon l'axiome de Thomas Golsenne : « Toutes les images de culte méritent une parure », Thomas GOLSENNE, « Parure et culte », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, p. 71.

para mudar conforme a la color de los ornamentos, guarnecidas con franjas y cintas de seda de las dichas colores y con sortijas doradas⁶⁴⁹.

La soie, le taffetas, les anneaux dorés enrichissent un rideau qui restera invisible, sa richesse étant plus active sur le mode de la présence que sur celui de la visibilité. Il est lié à la custode par un effet lumineux et par une coprésence qui semble exiger cette dépense ornementale, même si celle-ci sera inconnue de tous. Ou de presque tous, car Jehan Lhermite, toujours curieux, en commente l'effet, en parlant du sanctuaire situé derrière le retable, par lequel on accède à la custode :

La lumière qui y entre par une très fine et très claire verrière de cristallin, est si très claire et très luisante, aux yeux de ceux qui la voient de loin (je dis de ceux qui regardent par dehors cette custode, car faut savoir qu'icelle lumière transpasse et pénètre les susdictes verrières de cristal de roche, qu'avons dit qu'il y a en cette custode), que ce leur semble être chose incompréhensible, ne pouvant penser ce que ceci peut être. Mais se persuadent tous en général que ce doivent être quelques diamants, carboncles ou autres pierres précieuses de différentes couleurs, qui s'y mettent en icelle custode tous les jours qu'il y a changement en l'église des ornements d'autel qui, chaque jour de fête, selon la qualité du saint d'icelluy jour (comme depuis se dira) se muent et changent de différente couleur, à laquelle couleur correspond aussi cette resplendeur qui sort de ce sanctuaire, qui bien examinée n'est autre que certain mystère de bien peu de considération. Savoir est une seule courtine de taffetas, de la couleur correspondante à celle desdits ornements qui se tire devant la verrière de cette fenêtre, laquelle comme elle est toute de cristalline, et celles de la petite custode (dont nous avons parlé) toutes de cristal de roche, et que par icelles passe et pénètre la clarté du soleil, donne une telle réverbération contre la couleur d'icelle courtine, que de loin cela ne semble autre que ce que dit avons : chose bien admirable aux yeux de tous.

La lumière, l'éclat, et par extension la grâce participent de la parure de cette custode⁶⁵⁰, au moyen d'un taffetas que Lhermite trouve « de bien peu de considération » seulement par contraste avec ce que d'autres, voire lui-même avant d'en connaître le secret, pouvaient imaginer : que des pierres précieuses reluisaient autour des saintes espèces. La richesse des tissus, leur éventuelle accumulation autour de certains autels, et leurs effets scénographiques, notamment lumineux, participent d'une « performance ornementale » qui vient s'ajouter à leur « efficacité symbolique »⁶⁵¹, et qui doit être mesurée à l'aune des comparants qu'elle suscite, « lumière » et « resplendeur », « quelques diamants, carboncles ou autres pierres précieuses ».

Le couplage de l'ornemental et du symbolique en fonction des impératifs calendaires permet de mettre l'accent sur quelques cérémonies liturgiques

⁶⁴⁹ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, op. cit., p. 362.

⁶⁵⁰ Cf. Thomas GOLSENNE, « Parure et culte », op. cit., p. 75.

⁶⁵¹ Pierre-Olivier DITTMAR, « Performances symboliques et non symboliques des images animales », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, p. 69.

particulièrement importantes, où le retable lui-même est paré, autant que l'autel, par une couverture de tissus, rideaux ou voiles. À l'Escorial, cela semble être le cas pendant l'Épiphanie, puisque l'on a des traces documentaires de retables tissés (des tapisseries pouvant servir à décorer l'autel) dont l'iconographie représente l'adoration des Rois, même si Sigüenza, qui raconte la messe royale où le monarque habsbourgeois se joint à cette adoration, ne mentionne en aucun cas le retable tissé⁶⁵². Parmi les dons de Philippe II au monastère, on trouve une série de rideaux destinés à couvrir l'intégralité du retable ainsi que les figures sculptées par Pompeo et Leone Leoni connues sous le nom des *Enterrements* de Charles Quint et de Philippe II, de part et d'autre de l'autel⁶⁵³. Ces rideaux sont blancs et cramoisis, et l'on est tenté de croire, avec Jehan Lhermite, que leur couleur blanche en indique l'usage lors des obsèques ou des anniversaires des décès royaux, la réception des corps royaux ayant eu lieu avec des tissus blancs, rouges et jaunes⁶⁵⁴ ; cela reste pourtant indécis, des rideaux bleus étant également prévus pour couvrir le retable et les *Enterrements*⁶⁵⁵, dont on ignore l'usage précis : les *Costumbreros* de l'Escorial n'en disent rien, à ma connaissance⁶⁵⁶. Ces deux occasions liturgiques, hypothétiques, supposent de voiler le retable sans voiler complètement l'autel, qui est paré de courtines, mais non fermé aux regards. Le cas le plus extrême, et Jean-Baptiste Thiers le commente, correspond à une occultation totale des autels : « ils n'en ont [de courtines] ni au devant ni au derrière, parce qu'au derrière il y a des retables, des tableaux ou des images en relief, et que le devant est entièrement ouvert, si ce n'est qu'en Carême on y met ces voiles ». Dans l'architecture du système de l'autel, le moment où les rideaux vont jusqu'à couvrir le « derrière », soit le retable, et le « devant », soit le lieu des officiants du côté de la nef, est le moment clé du Carême.

III. LES RIDEAUX DE RETABLE (*CORTINAS DE RETABLO*) OU LA RÉSURRECTION PASCALE DES IMAGES

Si la tradition des courtines s'épuise peu à peu après le Concile de Trente, Jean-Baptiste Thiers semble en voir une résurgence annuelle lors du voilement des autels pendant le Carême par des rideaux *ad hoc*, destinés également à couvrir les retables. Le croisement de l'histoire du retable et de celle des parements d'autel mène en effet au rideau ou voile de retable (*velo de retablo, cortina de retablo*). Cet objet, distinct des

⁶⁵² Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II, op. cit.*, p. 96, 215. Sur la messe royale lors de l'Épiphanie, voir José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial, op. cit.*, p. 64.

⁶⁵³ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II, op. cit.*, p. 361-362. J'ai déjà évoqué ces rideaux dans la partie précédente.

⁶⁵⁴ « *Siete cortinas de velo de la India, listado de unos cuadros de blanco, colorado y amarillo, para poner en los pilares de los arcos adonde se hicieron los altares de prestado para decir misa al recibimiento de los cuerpos reales* » : *Ibid.*, p. 227. Des voiles pour les retables de l'église de *prestado* ont les mêmes couleurs dans une remise de 1572, *Ibid.*, p. 135.

⁶⁵⁵ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II, op. cit.*, p. 362, 415.

⁶⁵⁶ AGP, Patronatos de la Corona, Fondo San Lorenzo legajo 1792. On regrette l'existence d'une synthèse actualisée des coutumes en vigueur dans le monastère, ainsi que de sa liturgie, qui suive la piste ouverte par Luis HERNANDEZ BRETON, *Música y culto divino en el Real monasterio de El Escorial: 1563-1837*, El Escorial, Ed. Escorialenses, 1993, 540+544 p. Je n'ai pu consulter *Iglesia y monarquía: la liturgia: IV centenario del monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, 187 p.

courtines, est fréquemment présent dans des sources diverses telles que des contrats de construction de retables⁶⁵⁷, des rapports de vols dans des églises⁶⁵⁸, des descriptions de bâtiments ecclésiastiques⁶⁵⁹, ou des inventaires de biens⁶⁶⁰. Il semble avoir été un accessoire généralisé dans les églises avant et après le Concile de Trente. Alors qu'en Italie les *cortine* des retables peuvent parfois être des panneaux de bois⁶⁶¹, les allusions espagnoles à des *cortinas* ou *velos de retablo* renvoient sans aucun doute à de véritables tissus ou toiles, celles-ci étant parfois peintes, et on les connaît alors sous le nom de « *sargas* ». Il s'agit de peintures à l'eau faites sur des toiles non tendues et parfois non préparées. Le résultat est un équivalent bon marché de tapisseries, particulièrement mobile et pliable. La technique est connue dès le bas Moyen Âge, et Francisco Pacheco, dans son *Arte de pintura* (1638), indique qu'il n'en produit pas, mais qu'elles étaient fréquentes du temps de son maître Luis Fernández, dans les années 1580⁶⁶². Ces *sargas*, dont on ne conserve pas beaucoup d'exemples, et qui n'ont pas encore fait l'objet d'une étude systématique⁶⁶³, pouvaient être commanditées sous le nom de *cortina* : s'il reste

⁶⁵⁷ AGP, Administración General, leg. 13, carpeta 1: « Recado de las cuentas de la pintura de las cortinas para el retablo grande de la capilla mayor de S. Jerónimo el Real, con los pintores Becerra y Urbina, a. 1562 y 1563 ».

⁶⁵⁸ Fray José de Sigüenza en raconte un dans sa *Segunda parte de la historia de la orden de San Jerónimo* : « Agora muy reciente el año de noventa y cinco, justificaron en la ciudad de Évora un ladrón famoso, que poco menos robaba todas las iglesias de Évora. Si no fuera su dicha que la segunda iglesia fue la de Nuestra Señora de Espineiro, que no sufre ladrones. Era el ladrón Castellano (así lo dice el autor de quien me fio) natural de Alburquerque, donde había muchos hurtos, y llevábalos a vender a Évora, y los que hacía en Évora a Alburquerque, hombre tan mañoso y tan marcado, que todo lo que hurtaba le mudaba la forma, y la figura: porque no le conociesen por las señas, las cortinas de los retablos trocaba en pabellones, otras maneras de cubiertas de los ornamentos como capas y frontales, hacía colchas ricas, y de tal suerte lo disfrazaba que los propios dueños no lo conocían », apud CORDE, sv « *cortina* ».

⁶⁵⁹ On a déjà cité fray Reginaldo Lizárraga, *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile* (1605), qui décrit un pont au Pérou par référence à « dos sogas delgadas y recias como las que se ponen en las cortinas o en los velos de los retablos, que tiramos de una y recogemos la cortina, y tirando de la otra la extendemos », apud CORDE, sv « *cortina* ».

⁶⁶⁰ On a déjà commenté également la *Mise au tombeau* du Titien à Aranjuez : « Un retablo de pintura de pincel, al óleo, en lienzo sobre tabla, de Cristo nuestro señor como le ponen en el sepulcro, de mano de Ticiano; con molduras doradas y negras con su cortina de tafetán azul y cordón de seda azul, sortijas y varilla de hierro dorado, que tiene de alto dos varas escasas y de ancho dos varas y tercia; tasado en treinta ducados ». Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (éd.), *Inventarios reales*, op. cit., p. 117.

⁶⁶¹ Alessandro NOVA, « Hangings, curtains, and shutters of sixteenth-century Lombard altarpieces », op. cit.

⁶⁶² Sonia SANTOS GÓMEZ et Margarita SAN ANDRÉS MOYA, « La pintura de sargas », *Archivo español de arte*, vol. 77, n° 305, 2004, pp. 59-74. La référence à Pacheco se trouve p. 60. Voir par ailleurs : Ana María GALILEA ANTON, *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja*, Logroño, Espagne, Ediciones Instituto de Estudios Riojanos, 1985, p. 85-98. María Pilar SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana, Burgos y Palencia: obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990, 1092 p. José Antonio BUCES AGUADO, « La sarga y el aguazo: dos técnicas pictóricas a examen », *Pátina*, n° 10-11, 2001, pp. 58-71.

⁶⁶³ On retiendra les études suivantes : María CASTELL AGUSTÍ, Susana MARTÍN REY et Laura FUSTER LÓPEZ, « Sargas o Tüchlein: particularidades técnicas y alteraciones frecuentes », *Arché*, n° 1, 2006, pp. 79-86; Sonia CABALLERO ESCAMILLA, « Las sargas de Pedro Berruguete en el Museo del Prado: origen e interpretación iconográfica », *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 101, 2008, pp. 7-30; Rafael ROMERO ASENJO et Adelina ILLÁN GUTIÉRREZ, « “Christ carrying the Cross”: a surviving “sarga” by Luis de Morales: technical examination and workshop practices », in *The Renaissance Workshop*, Londres, Archetype, 2013, pp. 98-104. On n'a pu consulter les thèses suivantes : María CASTELL AGUSTÍ, *Los telones cuaresmales de Chestre. Estudio técnico, histórico y analítico. Propuesta de conservación*, <http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universitat Politècnica de València, 1996;

des traces documentaires de leur usage dans des cérémonies laïques, comme ornement d'architectures éphémères⁶⁶⁴, nous conservons majoritairement des rideaux de retable, dont certains datant de la fin du XVI^e siècle⁶⁶⁵.

Le retable et la *sarga* de San Eutropio de El Espinar (Ségovie), sont l'œuvre d'Alonso Sánchez Coello⁶⁶⁶ (Fig. 70 et Fig. 71). Ils datent de 1578, et ont fait l'objet d'une étude approfondie lors d'une restauration achevée en 1992⁶⁶⁷. La *sarga*, de près de 15 mètres de haut et 5 mètres de large⁶⁶⁸, était destinée à couvrir le retable pendant le Carême, et se trouvait enroulée sur un rouleau en bois fixé à l'aplomb du retable, sous la voûte : son déploiement était mis en œuvre par un mécanisme invisible, situé au-dessus de celle-ci⁶⁶⁹. En accord avec sa fonction pascale⁶⁷⁰, la *sarga* représente en grisailles des scènes de la Passion qui viennent masquer les trois travées centrales du retable. En 1596, un inventaire de l'église indique que deux autres rideaux de facture semblable couvraient les sculptures des travées latérales du retable ; ils étaient accrochés à des tringles en fer courbé, encore en place de part et d'autre de la structure⁶⁷¹. Sur les travées centrales du retable, les scènes peintes, soit les tableaux qui flanquaient les trois groupes sculptés du retable, étaient recouvertes par les colonnes jumelées de l'architecture de la *sarga*. Le premier registre de celle-ci, une mise au tombeau, faisait coïncider le tabernacle du retable – aujourd'hui perdu – avec le tombeau où reposa le corps du Christ pendant trois jours : le lieu de la réserve eucharistique est ainsi souligné.

Laura ALBA CARCELÉN, *Los soportes textiles utilizados por los pintores españoles a lo largo del siglo XVII: contexto histórico y estudio técnico a través de la radiografía*, info:eu-repo/semantics/doctoralThesis, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015, 324 p.

⁶⁶⁴ Sur les *colgaduras*, voir Alicia CÁMARA MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro: idea, traza y edificación*, Madrid, El Arquero, 1990, p. 150-151; Palma MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Secretariado de publicaciones, Universidad de Valladolid, 1990, p. 52 sq.

⁶⁶⁵ En 1573, la Cofradía de Santiago y San Marzal, à Saragosse, commande un retable et précise « *Item a mas de lo sobredicho el dicho Pedro Pertus, pintor, ha de pintar una cortina para delante del retable* ». De même, en 1593, « *Lorenzo Marín, notario, encarga al pintor Juan Sáinz un retablo de Santa Lucía, una cortina para protegerlo, un delante altar, unas sacras [i.e. sargas] y pintar un san Lorenzo en un guadameci, todo ello para la iglesia de San Pablo de Zaragoza* » (apud CORDE sv « cortina »). Un exemple du milieu du siècle (1556-1560) est reproduit et étudié dans Ramón PÉREZ DE CASTRO et Gloria MARTÍNEZ GONZALO, « La capilla de los reyes de la catedral de Palencia: la sarga de Juan de Villoldo y su taller y una escultura reencontrada de Juan de Valmaseda », *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n° 52, 2017, pp. 35-46. Il s'agit d'une *sarga* d'environ 20 m² destinée à couvrir le retable de la chapelle de Saint Pierre ou des Rois Mages de la cathédrale de Palencia.

⁶⁶⁶ Stephanie BREUER-HERMANN, « Alonso Sánchez Coello. Vida y obra », in Santiago SAAVEDRA (éd.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990, p. 30.

⁶⁶⁷ *El Retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*, Madrid, Instituto de conservación y restauración de bienes culturales, 1992, 210 p.

⁶⁶⁸ Plusieurs pans de tissu ont été cousus ensemble pour la composer : cinq bandes verticales, de 14,55 m de longueur et environ un mètre de largeur, et un pan horizontal pour accrocher l'ensemble au rouleau, d'environ 5 m. de large et un mètre de haut. *Ibid.*, p. 162.

⁶⁶⁹ Pour déplier et replier la *sarga*, le rouleau autour duquel elle était enroulée était actionné par un rouleau jumeau, attaché au premier et situé au-dessus de la voûte, avec des manivelles aux extrémités. L'action coordonnée d'au moins deux personnes était occultée aux yeux de tous pour dévoiler le retable, ce qui se faisait à vue, et pour le voiler, ce qui se faisait sans doute plus discrètement.

⁶⁷⁰ L'intentionnalité en est pourtant difficile à déterminer, l'iconographie de la *sarga* ne faisant pas partie du contrat avec Alonso Sánchez Coello, *El Retablo y la sarga de San Eutropio*, op. cit., p. 59.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 156-157.

Le deuxième registre de la *sarga*, un Portement de croix, venait cacher la figure sculptée et peinte de saint Eutrope, patron de l'église. Au troisième registre, un Christ en croix occultait la sculpture polychrome de l'Assomption de la Vierge, ainsi qu'une partie d'un Christ en croix, lui aussi sculpté et polychrome, du quatrième registre du retable. Sur le tympan de la *sarga*, Dieu le père coïncidait exactement avec le corps de son fils crucifié dans le retable, manifestant peut-être ainsi leur mystérieuse unicité. Au-dessus du tympan, la Foi et l'Espérance remplacent la Justice et la Prudence, deux vertus cardinales changées pour le Carême par deux vertus théologiques. Enfin, sur la *sarga*, un second tympan est surmonté de cinq boules, quatre à l'aplomb des colonnes jumelées qui structurent l'ensemble, et une dans l'axe central : leur nombre renvoie aux plaies du Christ. Un retable exclusivement peint, fait de grisailles et composé uniquement de scènes de la Passion, se surimpose au retable polychrome, sculpté et peint, rutilant d'or. Il en simplifie le triple sujet iconographique (saint Eutrope, la Vierge et le Christ) par le renvoi à un seul sujet christologique, et la structure en quatre registres se trouve réduite à une séquence trinitaire, encore soulignée par les trois ordres antiques des colonnes – dorique, ionique et corinthien – qui peuvent bien renvoyer aux trois personnes de la Trinité⁶⁷².

La *sarga* introduit donc un changement important dans la signification symbolique du retable. Comme l'écrit Paul Hills, l'insistance christologique de ce voile de retable a un sens théologique précis : « l'identification du voile avec le Christ pourrait expliquer pourquoi des représentations du Christ, parmi lesquelles des images du Christ en croix, apparaissent généralement sur les rideaux pour retables »⁶⁷³. Si l'on se souvient que la rupture du voile du Temple était volontiers interprétée comme une traduction de la mort du Christ, qui signifiait le déchirement du voile de la chair de son humanité (Hébreux 10, 20), cette *sarga* devient l'instrument d'une redéfinition symbolique de l'église de Saint Eutrope comme nouveau Temple, et le dévoilement de son retable le dimanche de Résurrection commémore la première parousie du Christ. En redéfinissant ainsi l'église et son retable, la *sarga* en modifie également le mode d'existence, en renvoyant ses qualités de couleur, relief et brillance dans la virtualité ou l'invisibilité temporaire. Par la grisaille et par sa matière mate, la *sarga* est un voile d'obscurité sur les ors du retable : si l'on reprend les termes d'une historienne de l'art à un autre sujet, le dévoilement activerait alors le spectacle d'un « véritable capteur de lumière, le retable [...] organise la réfraction des éclats de ces dorures jusque sur les fidèles en se faisant le catalyseur d'une réaction sensitive qui matérialisait l'ineffable du divin et dotait la

⁶⁷² Fernando MARÍAS FRANCO, « Orden y modo en la arquitectura española », in *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Xarait Ediciones, 1983, p. 13-14. En 1633, fray Lorenzo, auteur d'un *Arte y uso de la arquitectura*, associe l'ordre composé au Christ, compte tenu de sa double nature humaine et divine : Erik FORSSMAN, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Xarait Ediciones, 1983, p. 60-63, 74-97. Le retable, pour sa part, est majoritairement corinthien, flanqué de colonnes colossales (couvrant deux registres de leur structure) de type corinthien, sur un premier registre ionique.

⁶⁷³ « This identification of the veil with Christ may explain why representations of Christ, including Christ on the Cross, commonly figured on the curtains for covering altarpieces that Neri di Bicci supplied to his Florentine patrons. These painted cloths no longer survive but the commissions, dating from the 1450s to the 1470s, are listed in Neri's account book, his *ricordanze* », Paul HILLS, *Veiled Presence*, op. cit., p. 58.

relation à ces images d'une forte connotation émotive »⁶⁷⁴. À nul moment cela n'est plus remarquable sans doute, que dans le contraste permis par l'enlèvement de la *sarga*.

Le retable n'est pas le seul des ornements de l'église qui se trouve caché pendant le Carême pour être dévoilé le dimanche de Pâques. L'autel lui-même est enfermé dans des rideaux, ainsi que les croix et les sculptures. Si on se reporte de nouveau aux dotations du monastère de l'Escorial, outre les ornements d'autel de couleur noire adaptée au temps pénitentiel⁶⁷⁵, dès 1568, on trouve « *Una trenza de oro y seda negra y un cordón delgado de oro y negro redondo con sesenta argollas doradas que pueden servir para una cortina la cuaresma* »⁶⁷⁶. En 1572, arrivent d'autres voiles pascaux :

En VII de febrero del dicho año [1572] recibió nuestro Padre prior fray Hernando de Ciudad Real, de Hernando de Briviesca, las cosas siguientes. [...]

Otra cortina para delante del retablo del altar mayor en la Cuaresma, de tafetán negro doblete que tiene seis anchos del dicho tafetán de cinco varas y tercia de largo cada uno, con una cruz en el medio de tafetán carmesí doble.

Dos cortinas del dicho tafetán negro para delante de los retablos de los dos altares colaterales en el dicho tiempo que cada una tiene cuatro anchos y medio de dos varas y sesma de largo cada una.

Más ocho varas y tercia del dicho tafetán negro, los dos para cubrir un Cristo que está sobre la reja de la iglesia y una vara y tercia para cubrir la cruz del altar mayor, y las cinco varas para cubrir otras cinco cruces que sirve en los dos altares colaterales y en tres de los cuatro de la sacristía de la dicha iglesia en la Cuaresma, a vara cada una⁶⁷⁷.

Les retables sont couverts, ainsi que les croix et le Christ sculpté sur la grille de l'église. Malgré le caractère aniconique de ces rideaux, leur couleur noire est symbolique. Certains sont par ailleurs marqués du signe de la croix de couleur rouge, susceptible de renvoyer à la Passion. L'église se trouve ainsi endeuillée, les images et les croix étant cachées par référence directe au voile du Temple, et les rideaux des fenêtres sont également fermés pour plonger la basilique dans l'obscurité⁶⁷⁸. Un « *Cuadernillo para los sacristanes* » au sein d'un livre de *Costumbres* qui renseigne le rite suivi dans le monastère entre 1567 et 1608, permet de retrouver le détail de cette

⁶⁷⁴ Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, « Des compétences changeantes. Petit essai sur l'évolution des rôles assignés aux images dans les retables romans, gothiques et renaissants », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, p. 94.

⁶⁷⁵ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II, op. cit.*, p. 273-274.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 128. Cette remise est répétée p. 185.

⁶⁷⁸ AGP, Patronatos de la Corona, Fondo San Lorenzo legajo 1792, « *Quaderno de las costumbres de este Real Monasterio de S. Lorenzo, que no se sabe si son las que aprobó el Señor Phelipo 2 y la orden* ». D'après ces instructions, le prêtre qui s'occupe du chœur a, parmi ses charges, celle d'ouvrir et de fermer les rideaux de la partie haute de l'église. Au f. 104r, on peut lire l'instruction suivante : « *Los viernes de cuaresma cuando hay disciplina en el coro, el corista tiene cargo de cerrar las ventanas y cortinas por donde entra luz al psalmo qui habitat, y ábrelas a la mañana antes de prima, más en la quarta, quinta y sexta feria de la semana sancta ciérralas a las laudes y abre después de tercia* ».

mise en scène⁶⁷⁹. Pendant le Carême sont mis en place les ornements noirs, qui règnent sans partage jusqu'aux jours les plus solennels de Pâques. Commence alors une alternance des ornements noirs et des ornements blancs qui construit une progression, depuis le jeudi saint jusqu'au samedi saint, jour où l'on dévoile le retable. Puis, à partir du dimanche, où l'on commémore la Résurrection, et pendant une octave, l'église entière est parée de blanc. Une symbolique fondée principalement sur les couleurs construit la mort et la résurrection de l'espace ecclésial comme un passage du deuil à la pureté – rappelant que la Passion assure la Rédemption. Dans cette progression, la frontière décisive, la victoire définitive de la lumière sur l'obscurité est signifiée par le dévoilement du retable principal et de la nouvelle couleur des ornements, quand « *los sacristanes abren los retablos de la iglesia y descubren las composturas blancas* »⁶⁸⁰. Ces instructions relatives au rite pascal de l'Escorial se trouvent en annexe.

Par ailleurs, un tableau de Brueghel, le *Combat de Carnal et Carême*, de 1559, donne un aperçu de l'application de ce voilement annuel, dans une église où l'on devine deux sculptures voilées au-delà d'un porche, et une dernière suspendue au seuil d'une porte latérale d'où sort une procession (**Fig. 72 et Fig. 73**). Ces images couvertes sont donc visibles jusque de l'extérieur de l'église et il faut imaginer le changement du paysage iconique que supposait le voilement des images dans toutes les villes et villages catholiques. Cette tradition remonte à Guillaume Durand, qui établit en système cette pratique liturgique conservée jusqu'à nos jours.

Or, toutes les choses qui appartiennent à l'ornement de l'Église doivent être occultées ou couvertes pendant le temps de la sainte Quarantaine ; ce que l'on fait, suivant quelques-uns, le dimanche de la Passion, parce que dès ce moment la Divinité fut cachée et voilée dans le Christ ; car il s'abandonna lui-même et se laissa prendre et flageller ainsi qu'un homme, comme s'il n'avait plus en lui la puissance de la Divinité. Voilà pourquoi il est dit dans l'évangile de ce jour : « Et Jésus se cacha et sortit du temple ». Alors on couvre les croix, qui représentent la puissance de sa divinité. D'autres font cela dès le premier dimanche du Carême, parce que, dès ce moment, l'Église commence à parler de la Passion. C'est pourquoi, pendant ce temps, la croix ne doit être portée dans l'église que couverte⁶⁸¹.

⁶⁷⁹ AGP, Patronatos de la Corona, Fondo San Lorenzo legajo 1792, « *Costumbre de este Real Monasterio de San Lorenzo hechas el año de 1567* ».

⁶⁸⁰ AGP, Patronatos de la Corona, Fondo San Lorenzo legajo 1792, « *Costumbre de este Real Monasterio de San Lorenzo hechas el año de 1567* », p. 154.

⁶⁸¹ *Rationale divinatorum officiorum*, I, III, 34-36 : Guillaume DURAND, *Rational ou Manuel des divins offices de Guillaume Durand, ... ou Raisons mystiques et historiques de la liturgie catholique...*, traduit par Charles BARTHELEMY, Paris, L. Vivès, 1854, p. 1, pp. 56-57. Cf. « *Sane omnia quae ad ornamentum pertinent tempore quadragesimae, removeri vel contegi debent, quo fit secundum aliquos in dominica de Passione, quia ex tunc divinitas fuit absconsa et velata in Christo, dimisit enim se capi et flagellari, ut homo tamquam non habens in se virtutem divinitatis ; unde in Evangelio huius diei dicitur : "Iesus autem abscondit se, et exiit de templo" ; tunc ergo cooperiuntur Cruces, idest virtus suae divinitatis. Alii hoc faciunt a prima dominica quadragesimae, quia ex tunc Ecclesia incipit de eius Passione agere ; unde eo tempore Crux per Ecclesiam non nisi cooperta portari debet* ».

Des deux calendriers évoqués par l'évêque de Mende, c'est la date du premier dimanche de Carême qui s'impose. Les signes ecclésiastiques de la divinité du Christ, les croix, sont ainsi cachées pendant l'intégralité du Carême, comme désactivées dans l'attente de leur dévoilement résurrectionnel le dimanche de Pâques⁶⁸². Provisoirement, une fois par an, ce changement de l'aspect des images – au moyen des *sargas* – ou leur entrée dans l'invisibilité – au moyen des rideaux ou des voiles représentés par Brueghel – n'est pas seulement une mise en scène de la Résurrection : elle affecte directement la manière dont les images et les ornements de l'église apparaissent aux yeux des croyants, dans une véritable mort et Résurrection des images qui affecte leur nature – passage de la grisaille peinte au retable sculpté polychrome – ou leur mode d'existence – passage de la présence cachée à la visibilité –. Les images sont ainsi activées par ce voilement-dévoilement, qui semble leur donner une recharge sacrale par association de leur métamorphose à la parousie christique, dont les enjeux liés à la révélation ont été évoqués plus haut.

⁶⁸² Cette désactivation a été à la fois rapprochée et distinguée de la destruction des images et de leur disparition dans Giordana CHARUTY, Jérémie KOERING, Pierre-Olivier DITTMAR et Jean-Claude SCHMITT, « Des images faites pour être détruites. Un dialogue entre Giordana Charuty et Jérémie Koering, introduit et modéré par Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2, 31 Décembre 2018, p. 10.

CHAPITRE 8. LE DÉVOILEMENT COMME MANIPULATION RITUELLE DE L'IMAGE

À partir du postulat qu'un dévoilement au moins annuel active ou resémantise les images et les ornements de l'église, une histoire des rythmes de l'*apariencia* religieuse s'avère nécessaire. Si Covarrubias insistait sur la temporalité éphémère de l'*apariencia*, dévoilée puis voilée de nouveau peu après, il semblerait qu'en contexte liturgique ou paraliturgique la temporalité du dévoilement soit plus complexe. Si l'instant du dévoilement s'impose comme essentiel, notamment dans la commémoration pascale, par référence à la parousie du Christ et à la rupture du voile du Temple, l'invisibilité par la fermeture du voile est étendue dans le temps. Tout le Carême, temps pénitentiel, est ainsi une période voilée, qui contraste alors d'autant plus avec le dévoilement pascal, qui a lieu en un instant. Or, d'un autre point de vue, la prégnance de cet instant est durable : le moment du dévoilement à vue est bref, certes, mais ses effets s'étendent bien au-delà du jour de Pâques, jusqu'au prochain Carême. En considérant le dévoilement comme une activation, celle-ci est prégnante dans le calendrier liturgique. Les années que passe voilée l'*Annonciation* de l'église de l'*Annunziata* à Florence sont une autre preuve d'une nécessité : celle d'étendre l'étude du dévoilement à ces rythmes longs, à commencer par la périodicité annuelle de l'alternance du voilé et du dévoilé.

Or, d'autres dévoilements nécessairement brefs, comme l'*apariencia* théâtrale ou la monstration éphémère d'une image miraculeuse ou d'une relique, apparaissent comme des équivalents, voire des modèles d'interprétation du dévoilement pascal, ou du dévoilement religieux considéré dans sa généralité. Ces brefs dévoilements constituent autant d'exemples ou de cas d'étude au regard desquels il est possible d'interpréter le dévoilement cultuel. Ils interviennent à des occasions diverses, et selon des temporalités inaugurales, périodiques, ou véritablement exceptionnelles, en dehors donc du temps prévu pour le dévoilement pascal. Trois temps sont là à l'œuvre : (1) le dévoilement exceptionnel est bref et peu commun, c'est celui des images miraculeuses, presque toujours voilées et presque jamais visibles : *Annonciation* florentine ou relique ; (2) dans le dévoilement périodique, dont le dévoilement pascal est un cas parmi d'autres, les périodes du voilé et du dévoilé sont étendues ; (3) le dévoilement inaugural suppose un instant de dévoilement (instant parfois étendu à une octave) : la visibilité est ensuite permanente, hormis les occultations périodiques du Carême, et sa seule limite se trouve dans un horizon eschatologique, non plus dans la fermeture d'un rideau mais dans le déchirement espéré du voile apocalyptique.

Dans les pages qui suivent, on s'attache à étudier trois dévoilements qui correspondent à ces trois temporalités. Le premier est un événement rare, raconté comme tel par une *relación* qui accentue son caractère d'exception. Le deuxième est un

dévoilement inaugural, institué pendant une neuvaine, au cours de la translation d'une image miraculeuse tolédane dans sa chapelle récemment rénovée par le cardinal primat d'Espagne. Le troisième est un exemple de l'installation dans un rythme hebdomadaire des dévoilements dans une chapelle madrilène.

I. UNE PRÉDICATION À DÉVOILEMENT DE PEDRO DE VALDERRAMA

Le grand prédicateur augustinien Pedro de Valderrama fit une belle carrière⁶⁸³. Il mourut le 25 septembre 1611 à cause d'une épidémie paludique (*fiebres tercianas*), alors qu'il était prieur du couvent augustinien de Séville et provincial de son ordre, dans laquelle il fit œuvre de bâtisseur. Prédicateur de renom, il laissa plusieurs recueils de sermons, ainsi que de nombreux souvenirs de sa vertu et de sa dévotion, que consignèrent ses disciples et ses amis. L'un d'entre eux fut Francisco de Luque Fajardo, qui en fit l'éloge dans un court livre où il brosse le portrait du religieux, et où il rapporte ses derniers faits et gestes, particulièrement son « discours dévot » face à un crucifix, qui donne son titre à l'ouvrage : *Razonamiento grave y devoto, que hizo el Padre M.F. Pedro de Valderrama...*⁶⁸⁴. Luque Fajardo était un religieux avisé, attentif à toutes les ressources du prédicateur pour plaire au public, *dar golosina* et obtenir ainsi des fonds pour les religions de sa Séville natale⁶⁸⁵. Sa curiosité vis-à-vis des jeux de cartes, ou sa plume mise au service de la mémoire festive des fastes religieux, en font un auteur de grand intérêt pour l'histoire culturelle du Siècle d'Or⁶⁸⁶. À propos de Pedro de Valderrama, il rapporte le récit circonstancié d'un sermon prononcé à la fin des années 1580 à Saragosse, pendant le Carême, où le clou du spectacle fut la mise en scène d'un dévoilement. Vers le milieu du XVII^e siècle, ce récit fut copié par le carme déchaussé Melchor de San Bartolomé dans un recueil manuscrit, où il est considéré comme un des passages les plus profitables « *a varios intentos* »⁶⁸⁷ : l'invention de Pedro de Valderrama participe dès lors d'une véritable « mémoire des prédicateurs », comme l'a

⁶⁸³ REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (éd.), *Diccionario biográfico español, op. cit.*, sv « Pedro de Valderrama ». Consulté le 20 août 2019 : <http://dbe.rah.es/biografias/20208/pedro-de-valderrama>.

⁶⁸⁴ Francisco de LUQUE FAJARDO, *Razonamiento grave y devoto, que hizo el Padre M.F. Pedro de Valderrama, Prior de el Insigne Conuento de san Augustin de Seuilla, delante del Santissimo Sacramento, estando para recibirle por viatico, muy cercano a la muerte: con mas un breue Elogio de su vida y predicacion...*, Impreso en Seuilla, en casa de Luis Estupiñán, 1612.

⁶⁸⁵ Dans un véritable marché des missions, il est important de plaire à un large public dévot auquel il faut donner friandise (« *dar golosina* ») en évitant, inversement, de tomber dans la « *carantoña* », la grimace déplaisante ou la gâterie intéressée : voir « *Público pastoral, de la prédica a la imprenta. Da golosina y otras industrias de misionalización* », dans Fernando BOUZA, *Papeles y opinión: políticas de publicación en el Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 45-65.

⁶⁸⁶ Voir José Jaime GARCÍA BERNAL, *El fasto público en la España de los Austrias, op. cit.*; Jean-Pierre ÉTIENVRE, *Figures du jeu. Études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne : XVI^e-XVIII^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987, 384 p.

⁶⁸⁷ Melchor de SAN BARTOLOME, « Miscelanea sive de eorum omnium quae vel minoris notae sunt, aut alibi apte non essent, agregatione promiscua », BNE, MSS/12176, f. 3v. « *aquí hay muchas cosas curiosas y sustanciales y que pueden servir a varios intentos. Como son, las diez o doce primeras observaciones de este tomo, que se contienen desde el folio primero hasta el dieciocho o veinte, que son muy buenas* ». Le récit de Luque Fajardo sur Pedro de Valderrama commence au f. 14r dans la foliation d'origine (qui excluait le prologue et la table des matières), au f. 20r dans la foliation actuelle.

défendu Fernando Bouza⁶⁸⁸. Nous en proposons une édition à partir de l'imprimé de Luque Fajardo et du manuscrit de Melchor de San Bartolomé, que l'on trouvera en annexe.

1. *Une apariencia théâtrale mise en scène depuis la chaire*

En 1588 ou 1589, Valderrama, déjà assez célèbre, est appelé par l'Hôpital Royal de Saragosse, qui avait le privilège d'inviter des religieux de toute l'Espagne pour leur charger les prêches du Carême. Mécontent du peu d'effet de ses sermons et voyant que les jours passaient, il décide de faire un coup d'éclat le jour de la conversion de Marie-Madeleine, le jeudi après le cinquième dimanche du Carême, soit trois jours avant le dimanche des Rameaux. Trente-deux jours sont passés depuis son arrivée dans cette église : un temps pendant lequel les ornements de l'église sont voilés, et l'autel entouré de rideaux. La parole du prêcheur est la seule à même d'émouvoir les fidèles avant le dimanche de Résurrection : les images qui accompagnent le sermon en temps ordinaire font défaut. C'est alors que Pedro de Valderrama fait appel à un scénographe italien (« *ingeniero italiano* »⁶⁸⁹ ; Oudin traduit le terme d'*ingeniero* par celui d'« inventeur d'artifice »⁶⁹⁰).

Pidió en primer lugar le buscáse la mayor imagen de Cristo crucificado que se hallase en Zaragoza y dos antorchas a modo de ciriales, lo cual había de tener con todo secreto en la concavidad que bastase, entre un cancel de tablas y el púlpito, que allí son cuadrados en forma de cátedras, puestas en la misma altura y nivel, de modo que cubiertas con un paño, y el del púlpito, lo pareciese sin nota de novedad. Para lo cual trazaron de cerrar las vidrieras de la iglesia con unos lienzos, que todo ayudaba al pensamiento. Y el padre maestro tuvo aperecidos cantores famosos y músicos de cornetas que a cuatro coros, en los ángulos de la iglesia, habían de asistir, para cuando se les hiciese señal como veremos⁶⁹¹.

Profitant du fait que l'église était voilée, il fit installer un grand crucifix, avec un Christ de taille naturelle sans doute, entre la chaire et la barrière en bois qui la séparait de la nef (« *entre un cancel de tablas y el púlpito* ») : illuminé de deux torches et situé à la même hauteur que le prédicateur, ce crucifix serait couvert d'un voile (« *pañó* ») et complètement invisible. Il devait rester ignoré du public (« *sin nota de novedad* ») : les verrières furent couvertes de rideaux, ce qui n'était pas pour surprendre en ce temps pénitentiel, afin de réduire la luminosité dans l'édifice et empêcher l'artifice d'être vu. Valderrama sollicite également des musiciens, qu'il disposa savamment dans les angles de l'église, en prévision d'un accompagnement polyphonique (« *a cuatro coros* ») qui

⁶⁸⁸ Que je remercie de m'avoir découvert ce dévoilement. Voir Fernando BOUZA, *Papeles y opinión*, op. cit., p. 49-50. Il souligne : « *la existencia de una suerte de memoria de los predicadores que se construía sobre la acumulación de dichos y hechos afortunados o, por el contrario, infelices* ».

⁶⁸⁹ Je n'ai trouvé aucun indice sur son identité dans Teresa FERRER VALLS, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT): edición digital*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2008, 48 p.

⁶⁹⁰ César OUDIN, *Tesoro de las dos lenguas, francesa y española. Thrésor des deux langues, françoise et espagnolle*, A Paris, chez M. Orry, 1607, sv « *ingeniero* ».

⁶⁹¹ Francisco de LUQUE FAJARDO, *Razonamiento grave y devoto*, op. cit., f. 8r-v.

devait être également imprévisible pour l'auditoire, et Luque Fajardo se prend au jeu de la surprise en nous promettant d'en dévoiler le mystère : « *para cuando se les hiciese señal como veremos* »...

Lorsque le jour du sermon fut venu, tout était prêt et le secret avait été gardé. L'église était pleine, et Pedro de Valderrama s'interrompit dans son prêche. Il s'avoua alors incapable de provoquer la componction de son auditoire. Après s'être accusé d'incapacité, signe de modestie qui est déjà un exemple pieux pour le public, il prie instamment pour y parvenir :

«Sobre esto he hecho nuevo examen de conciencia, instando y pidiendo a su divina Majestad no permita que por mi causa se malogren los frutos de la semilla de su palabra. Y últimamente estoy resuelto de suplicar al mismo Señor haga por su persona lo que la mía ha impedido».

A este punto, dando una voz con fuerza extraordinaria, dijo: «Señor mío Jesucristo, parezca aquí vuestra divina majestad y vea este pueblo el estrago que con sus pecados han hecho en su santa persona, tan digna de respeto y veneración».

Apenas había propuesto su demanda cuando (para el auditorio) de improviso sale la santa imagen de Cristo puesto en cruz y a los lados las antorchas o ciriales, con tal admiración y espanto de los circunstantes que milagrosamente no murieron muchos allí. Y fue de manera el alarido de voces y lamentos, pidiendo misericordia, cual no es posible pintarse sin mucha prolijidad: unos preguntando de dónde había venido, si del cielo, si de la tierra, discurriendo en estas dudas, pavor y miedo, etc. Empero basta saber que el predicador, no pudiendo por el ruido hablar más palabras, abrazado con los pies del santo Crucifijo, puesta su boca en el clavo, con silencio, daba gracias al mismo Señor por el suceso⁶⁹².

La prière est immédiatement suivie de ses effets : l'apparition du crucifix exhause les vœux du prédicateur, qui en remercie le Seigneur. De même, avant cette mise en scène, Luque Fajardo nous indique que l'invention de Pedro de Valderrama a son origine dans sa foi : « *Y hecha oración sobre el negocio, no solo le inspiró Nuestro Señor cómo saliese con su intención, sino también le ofreció a las manos algunos medios que le ayudasen a la ejecución, por cierto hombre ingeniero italiano, con quien se concertó en la forma siguiente* ». L'argument est peu subtil, et apparaît plutôt comme un expédient pour légitimer la théâtralisation que comme l'affirmation que la créativité religieuse serait un fait de croyance⁶⁹³ : trop de preuves sont données du contraire, jusque cette parenthèse qui indique que la surprise ne toucha que le public, et pas le lecteur averti (« *cuando (para el auditorio) de improviso...* »). Tout est préparé, tout sent le théâtre, et le dévoilement suit les règles de l'art : l'apparition de l'image est motivée, celle-ci est mise en scène avec soin, puis le prédicateur fait silence et compose avec l'image un véritable tableau vivant, que Luque Fajardo décrit dans une indication

⁶⁹² *Ibid.*, f. 8v-9r.

⁶⁹³ Ce raisonnement est pourtant bien là, et il faut le signaler, après Jean Wirth, comme « l'une des aberrations les plus constantes de l'histoire religieuse : l'interprétation de la créativité religieuse, sinon comme un miracle de la foi, du moins comme un effet de la croyance ». Jean WIRTH, *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*, op. cit., p. 11.

pratique, comme s'il faisait la didactique d'un prêche réussi et potentiellement reproductible : « *basta saber que el predicador, no pudiendo por el ruido hablar más palabras, abrazado con los pies del santo Crucifijo, puesta su boca en el clavo, con silencio, daba gracias al mismo Señor por el suceso.* ». Puis sont détaillés les effets produits par ce spectacle sur le public (« *con tal espectáculo a los ojos* ») : le récit rapporte la conversion des prostituées qui semblaient « *gente de veras convertida* », et il insiste sur les pleurs de l'auditoire, qui renvoient à un référent spectaculaire, théâtre ou peinture : « *parecía una pintura o representación del Juicio final* ». Après la motivation du dévoilement, après la mise en scène de celui-ci, après la composition du tableau vivant par le prédicateur, après la performance de l'image traduite par les effets qu'elle produit, suit le remerciement du prédicateur : signe que la scène d'*apariencia* s'achève. Et elle s'achève en musique, deuxième surprise pour le spectateur, deuxième moment de fort investissement spectaculaire, qui suit ainsi la poétique théâtrale de l'*apariencia* :

Después de un grande rato, comenzando a apaciguarse, alzó el padre la cabeza y hablando con el santo Cristo dijo así: «Bendito seáis para siempre, Señor y Redentor mío, que obra vuestra ha sido la de este día. Continuada, mi Dios, dando perseverancia a estas almas y a toda la ciudad. Haced con ellas según vuestra gran misericordia». Y entonando el salmo de *Miserere*, le tomaron los cantores y a cuatro coros en compañía de los cornetas le cantaron con tal armonía y devoción que fue causa de otras nuevas lágrimas de dulzura espiritual, con que se acabó el acto presente, quedando la memoria de él para los siglos venideros en aquellos reinos.

À la fin de la scène, Pedro de Valderrama reprend donc la parole pour s'adresser de nouveau au Christ en croix : il remercie l'image pour l'effet qu'elle a produit, et il en souligne ainsi la performativité à double titre, dans un miracle que l'on peut décrire, avec Jean-Marie Sansterre, à la fois comme réflexif et transitif. Le miracle réflexif, qui « se manifeste sur l'image elle-même »⁶⁹⁴ consiste en une activation du lien de celle-ci au prototype. Les vocatifs employés par Valderrama le soulignent (« *Señor mío Jesucristo, parezca aquí vuestra divina majestad* », « *Bendito seáis para siempre, Señor y Redentor mío* ») : l'image est présentée comme incarnée par son prototype divin, dont le miracle consiste précisément dans sa manifestation au moyen du dévoilement. Le dévoilement, dès lors qu'il est entendu comme une manifestation de l'image elle-même, est un miracle qui va jusqu'à changer imaginativement la nature de ce qu'il dévoile, transformant l'image en une vision : « Abstraction faite de sa matérialité, l'image est donc présentée comme totalement transparente à ce qu'elle représente »⁶⁹⁵. Il faut remarquer que, dans sa copie du récit de Luque Fajardo, Melchor de San Bartolomé omet le fait que dans le tableau vivant, lorsque le tumulte fait rage, Valderrama rend

⁶⁹⁴ Jean-Marie SANSTERRE, « Miracles et images. Les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quelques récits des X^e-XIII^e siècles », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, p. 48.

⁶⁹⁵ Ralph DEKONINCK, *La vision incarnante et l'image incarnée : Santi di Tito et Caravage*, Paris, Éditions 1:1, 2016, p. 32. C'est là le fondement théorique de la conception thomiste de l'image, dont le mouvement de l'âme vers le modèle à travers l'image est une des pierres de touche de la défense chrétienne puis catholique des images.

grâces au ciel « *en silence* » (« *puesta su boca en el clavo, con silencio, daba gracias al mismo Señor por el suceso* »). L'enjeu est de taille : les mots de Luque Fajardo indiquent que Valderrama, ne pouvant bien sûr tomber dans l'iconoclasme, prie là le Seigneur lui-même (« *al mismo Señor* »), non son effigie. Son silence marque le moment de la *translatio ad prototypum* : il remercie non l'image mais la divinité elle-même qui lui aurait inspiré l'expédient théâtral. Avec son omission, Melchor de San Bartolomé, au contraire, semble mettre sur le même plan la prière silencieuse et la prière prononcée « *hablando con el santo Cristo* », en restreignant la sphère de la communication de Valderrama à un dialogue trois fois répété avec le crucifix lui-même. En ignorant le moment du *transitus*, Melchor de San Bartolomé nous indique que le prototype est donc bien là, même si tout indique par ailleurs la fausseté de la vision, sa mise en scène.

L'autre versant du miracle est son aspect « transitif »⁶⁹⁶, son effet sur l'auditoire qui est ému, notamment le public des prostituées, principales destinataires du sermon en cette date de commémoration de la conversion de Marie-Madeleine. Dans leurs gestes, « *echando las tocas y el cabello al aire, mesándose, y hiriéndose en el rostro con bofetadas y grandes lamentos, pedían misericordia, como gente de veras convertida* », elles donnent tous les signes d'une conversion accomplie. Par sa dynamique incarnationnelle et par sa force de conversion, le dévoilement du Christ dans le sermon de Pedro de Valderrama est un « miracle » réussi.

Le chant polychoral clôt la scène et déplace l'activation sensorielle⁶⁹⁷ du visuel et du lieu de la chaire à l'auditif et aux « *ángulos de la iglesia* », où se trouvent les chœurs. Le texte de Luque Fajardo ne permet pas de savoir si le Christ a été laissé découvert dans l'église jusqu'à la sortie des fidèles, comme c'est parfois le cas dans les *apariencias* religieuses : en effet, le voile du temple ne put être refermé à la mort du Christ. Dans le cas contraire, le moment où l'attention est portée sur la musique est probablement le moment idoine pour le recouvrir. Il signe de toutes manières la fin de la scène : « *con que se acabó el acto presente* ».

2. *Le Christ dévoilé, entre l'identité augustinienne et l'exercice spirituel*

Si Melchor de San Bartolomé ne s'intéresse dans sa copie qu'au déroulé du sermon avec la théâtralisation du dévoilement, le *Razonamiento grave y devoto...* de Luque Fajardo donne encore deux indications qui permettent de mesurer les enjeux de la mise en scène de Pedro de Valderrama. On a déjà vu à quel point elle adopte la poétique de l'*apariencia* théâtrale, dans ses moindres détails. Mais le spectacle dramatique n'est pas le seul référent mobilisé par le prédicateur. Luque Fajardo nous informe qu'à son retour de Saragosse en Andalousie, Valderrama voulut voir une image miraculeuse de grand renom :

⁶⁹⁶ Jean-Marie SANSTERRE, « Miracles et images. Les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quelques récits des X^e-XIII^e siècles », *op. cit.*, p. 48.

⁶⁹⁷ Sur le recours au sensible dans la liturgie, même si l'analyse porte sur le Moyen-Âge : Éric PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, *op. cit.*

Sucediole de vuelta de Zaragoza, queriendo ver algo de Castilla la vieja y en especial el Santo Crucifijo de su Convento de Burgos y otros lugares píos; luego que hacía la estación, andarse informando dónde hallaría librerías o libros que comprar, y en ellos hacía empleo de todo aquello que su orden le permitía poseer de dinero, y así dispendió la limosna que le dio Zaragoza.

Valderrama voulut voir à son retour le célèbre Christ en croix qui fut conservé dans le couvent des Augustins de Burgos jusqu'à la *desamortización* de Mendizábal, lorsqu'il intégra la chapelle du *Santo Cristo de Burgos* de la cathédrale⁶⁹⁸. Il s'agit d'une image exceptionnellement mimétique : une sculpture articulée de taille naturelle dont la fabrique associait une structure en bois et une peau en cuir fouetté, ainsi qu'une perruque en crin de cheval, pour porter l'illusionnisme à son comble⁶⁹⁹. Comme l'*Annonciation* de Florence, cette image réputée miraculeuse était couverte de trois rideaux, dont les religieux augustins ne tiraient que les deux premiers, le dernier étant assez fin pour permettre d'apercevoir l'image. Valderrama a donc recours à Saragosse à une mise en scène qui ne peut que renvoyer à cette pratique d'exposition d'images miraculeuses, et particulièrement à la plus célèbre aux mains de son ordre en Espagne. Par ailleurs, le profit personnel de Valderrama, celui des aumônes récoltées à Saragosse, est réinvesti dans de la littérature probablement dévote, un bien beaucoup plus respectable que de l'argent, dans un excès de zèle par rapport aux consignes de la règle augustiniennne, et à proximité d'un des couvents les plus renommés de son ordre. Cela suggère à quel point la mise en scène du dévoilement du Christ peut mettre en valeur une identité religieuse précise, sinon pour l'auditoire du sermon de Valderrama, du moins pour le lecteur de Luque Fajardo, dans la mise en regard du référent de Burgos et de la mise en scène de Saragosse. Valderrama s'affirme ainsi comme un augustin lorsqu'il prêche dans l'église séculière de l'Hôpital Royal de Saragosse, et réciproquement lorsqu'il investit l'aumône qu'il y a reçue à la plus grande gloire des augustins.

Mais le dévoilement n'est pas un privilège d'un ordre précis. En tant qu'il est un dispositif adéquat à la mise en scène d'une vision, il est adapté à une aspiration mystique qui ressemble à s'y méprendre, ici, à un exercice spirituel de méditation, proposé pourtant aux sens corporels et à un auditoire nombreux. Cela peut sembler paradoxal, mais la vision spirituelle proposée pour la méditation de chacun des fidèles pris individuellement est affirmée comme un horizon pour les sermons par Pedro de Valderrama lui-même, dès lors que ceux-ci prennent la forme d'un texte à lire : il a ainsi titré un recueil de ses sermons de Carême comme *Ejercicios espirituales*⁷⁰⁰. Étant donné

⁶⁹⁸ María José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, « El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n° 69, 2003, pp. 207-246.

⁶⁹⁹ Felipe PEREDA, *Crimen e ilusión: el arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2017, p. 346-349; Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, op. cit., p. 50.

⁷⁰⁰ Dans le prologue au lecteur, il écrit : « *Hele puesto también a este libro por nombre "ejercicios espirituales", no atreviéndome a llamarlo fuente, espejo, silva, vergel, teatro, monte, porque la fuente promete ricas venas, el vergel muchas flores, el espejo claridad y resplandor, gran abundancia de arboleda el huerto, el monte alteza encumbrada, el teatro mucho que ver; y salir después con gran*

que Valderrama a été formé par les Jésuites, il faut faire appel aux fondements de la méditation ignatienne pour mesurer toute la portée de sa mise en scène. Étudiant déjà, il semblait jouer de la composition de lieu, non pour contempler les mystères de la foi, mais pour se projeter dans son avenir de religieux.

Nació año de 1550. Luego a los primeros de su tierna edad, le enviaron a los estudios de la Compañía de Jesús, donde en breve tiempo aprovechó de manera en ellos y en la virtud, que hacía conocidas ventajas a muchos condiscípulos. Por lo cual era bien querido y codiciado de otras religiones, supuesta su inclinación que se aplicaba a semejante estado. Y entre particulares indicios de que de ello daba, fueron dos notables, el primero en que los días de asueto (que de ordinario son los jueves) cuando a los estudiantes se les dan de vacación, cada semana para salir al campo a recrearse (que en aquel tiempo era lo ordinario en el prado de Santa Justa, que divide los dos monasterios de Agustinos y Benitos); entonces digo el buen Pedro de Valderrama, en vez de los pueriles ejercicios de varas o de pelota, tenía reservadas tres o cuatro cañas en uno de aquellos sembrados del contorno, hincábalas en el suelo y rodeada su capa en forma de paño de púlpito, pasaba las tardes enteras predicando, tan metido en fuga y con tal fervor, como si fuera de veras.

Les jeux du jeune Valderrama ne sont pas communs. Pour autant qu'ils aient pu avoir lieu avec une telle liberté, on peut les interpréter comme une pratique infantile de la « *composición viendo el lugar* », premier préambule de la composition de lieu ignatienne. Celle-ci « consistera à voir par l'imagination le lieu matériel où est la chose que je veux contempler » ; dans une simplification *sui generis*, Valderrama a recours à sa vision corporelle, qui vient aider sa vision spirituelle, dans une théâtralisation bel et bien matérielle, où sa cape faisait office de courtines ou de voile d'autel. Cet appui matériel a sa place dans le recours aux images ou à la théâtralisation que l'exercitant non expérimenté pouvait appliquer à la méditation sur les choses corporelles. Le visible, jusque dans sa matérialité, servait ainsi de tremplin pour une méditation qui devait à terme se faire sur un mode uniquement imaginaire : « dans la contemplation ou méditation visible, comme celle du Christ Notre Seigneur, qui est visible, la composition sera de voir avec la vue de l'imagination le lieu corporel... »⁷⁰¹. Bien des années après, Valderrama construit sa mise en scène à Saragosse en procédant, comme le dit Ralph Dekoninck d'un autre objet, « en quelque sorte à la synthèse des deux principaux modes de composition de lieu que les Jésuites [...] formalisent en vue de produire cet effet de présence dans la méditation : "soit en nous transportant en quelque sorte sur les lieux où l'action s'est déroulée, soit en transportant l'action là où nous

soledad, sin flor, sin árbol, sin luz, sin alteza y finalmente sin cosa que recree los ojos parecería muy mal. Helo llamado "ejercicios espirituales" porque conforme cada uno se ejercitare y le aprovecharle le ponga el nombre, y porque siendo para los espirituales, su ejercicio sacará de lo poco que eso es, lo mucho que ellos le pusieren. » Voir Pedro de VALDERRAMA, *Primera parte de los ejercicios spirituales para todos los días de la Qvaresma*, Lisboa, por Iorge Rodriguez, 1605, f. ¶2v.

⁷⁰¹ Les citations ignatienne, provenant des *Exercices spirituels*, sont tirées de Pierre Antoine FABRE, *Ignace de Loyola, op. cit.*, p. 28-29. Voir aussi Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 159.

sommes” »⁷⁰². En dévoilant le Christ dans la nef de l’Hôpital Royal de Saragosse, il y transporte le calvaire – entendu, certes, plutôt comme un lieu théorique que comme lieu précisément composé –. En s’agenouillant à ses pieds pour former un tableau vivant, il se transporte lui-même sur ce lieu théorique de la Passion. En séparant la vision des fidèles dans leur lieu, de sa propre projection dans le lieu de la Passion, il distingue clairement les seuils de cette scène visionnaire. En soulignant ainsi son privilège, ne prend-il pas la place d’un directeur spirituel pour ses exercitants ?

Il faut comprendre dans cette logique projective et méditative la référence au Jugement dernier, par laquelle Luque Fajardo décrit l’attitude de l’auditoire face au Christ en croix : cette parousie du Christ dévoilé, même en image, renvoie immédiatement à un horizon apocalyptique, et met les fidèles en position d’évaluer leur vie et de se convertir, justement en prévision du Jugement dernier. Dans un de ses sermons compris dans les *Ejercicios espirituales*, Pedro de Valderrama propose un autre épisode biblique à la méditation des fidèles qui résonne dans son spectacle à Saragosse :

Muchas cosas concede Dios con ira, que si quisiera usar de misericordia las negara. Acaba de pecar aquel pueblo ingrato y de levantar un becerro tan en ofensa de su Dios y contra su pundonor, y entendiendo el santo Moisés que aquel pueblo había hecho aquella tan grande ofensa porque como no veían a Dios visiblemente por los ojos, no le respetaban, y así para que viesen al Dios que ofendían y no se atreviesen otra vez a perderle el respeto, pidiole con mucho afecto: “*Ostende mihi faciem tuam*”, ‘Mostrad, Señor, vuestra real presencia’, como quien dice ‘Señor, estos os han ofendido y perdido el respeto porque no os han visto, corred pues ahora las cortinas que tenéis delante de vos, vean el resplandor y claridad de vuestro rostro divino...’⁷⁰³.

L’épisode vétérotestamentaire (Ex 32-34) rejoué par Pedro de Valderrama en position de prophète, est une des *figures* dépassées par la rupture du voile du Temple, mais c’est surtout la figure qui l’annonce directement. Après que le peuple d’Israël a adoré le veau d’or, que les iconolâtres ont été exécutés, que Moïse a prié pour faire pardonner le péché de son peuple, il pénètre dans le tabernacle où il demande à voir Dieu face à face (Ex 33, 18). Celui-ci lui apparaît ensuite sur le mont Sinaï pour lui révéler les préceptes qu’il inscrit sur les tables de l’alliance : après cette rencontre avec Dieu, Moïse est rayonnant et pourvu de cornes (Ex 34, 29). C’est dans le reflet de son visage que l’image éblouissante et dissemblable de Dieu apparaît au peuple élu. Dès lors, Moïse met un voile sur son visage, qu’il retire pour parler avec Yahvé et qu’il remet pour parler avec son peuple sans l’éblouir. Le parallélisme est d’autant plus fort avec le rôle joué par Valderrama à Saragosse que l’appel au Christ qui motive le dévoilement est précisément une citation de Moïse : « *Señor mío Jesucristo, parezca aquí vuestra divina majestad y vea este pueblo el estrago que con sus pecados han hecho en su santa persona, tan digna de respeto y veneración* ». Si l’on replace cette citation dans la dynamique prophétique de l’Ancien Testament, et que l’on considère le

⁷⁰² Ralph DEKONINCK, *La vision incarnante et l’image incarnée*, op. cit., p. 21.

⁷⁰³ « Ejercicio para el miércoles después de la segunda dominica de Cuaresma », Pedro de VALDERRAMA, *Primera parte de los ejercicios espirituales para todos los días de la Qvaresma*, op. cit., f. 218r.

calendrier des sermons de Valderrama à Saragosse, la mise en scène du prêcheur reçoit une nouvelle caution scripturaire. De même que Moïse annonce la rupture du voile du Temple, Valderrama donne, dix jours avant le dimanche de Pâques, un avant-goût du dévoilement qui commémore la Résurrection.

La méditation permet ainsi de réactualiser les mystères de la foi dans l'imagination des fidèles, à travers l'image visuelle du Christ dévoilé. Dans cette logique méditative, Valderrama peut rejouer la figure mosaïque de la rupture du voile, composer le lieu visionnaire où apparaît le Christ (comme l'assemblage d'un voile que l'on tire et du Christ sur la croix), et transformer la scène entière en une anticipation du Jugement dernier pour le public converti. Les trois lieux scripturaires sur le voile ou le rideau sont ainsi convoqués dans un spectacle qui s'affirme comme exercice spirituel : la figure véterotestamentaire, l'événement néotestamentaire, l'horizon apocalyptique. Valderrama endosse ainsi trois rôles qui assurent le succès de ses prêches : il est un nouveau Moïse qui rejoue le prophète ; il est un directeur spirituel pour ses fidèles, auxquels il a administré un avant-goût de l'émotion qu'ils auront à ressentir le dimanche de Pâques ; il est pour eux un avocat qui leur assure, par la conversion, le meilleur des horizons eschatologiques au moment de l'Apocalypse et de la pesée des âmes.

3. *Dévoilement et poétique du sermon*

Trois univers de référence s'entremêlent donc dans le récit de Luque Fajardo sur le sermon à dévoilement de Pedro de Valderrama : la poétique de l'*apariencia* théâtrale ; le dispositif d'exposition des images miraculeuses, notamment du *Santo Cristo* augustinien de Burgos ; la méditation scripturaire, dans une adaptation de la composition de lieu, un *rejeu* d'Exode 32-34, et une projection du Jugement dernier. Comprise comme une invention qui assure au prédicateur autant le succès spectaculaire que le succès conversionnel, tout en lui permettant d'affirmer son identité augustinienne, l'*apariencia* du sermon de Saragosse est bien plus qu'un recours à l'image qui montrerait l'insuffisance de la parole. C'est pourtant ainsi que comprend Antonio de Vieira (S.I.) le recours à ces dévoilements durant les prêches :

Córrese en esta ocasión una cortina, aparece la imagen de un Ecce Homo: y veis aquí a todos los oyentes postrados por tierra, darse golpes de pechos, verter muchas lágrimas, herirse con bofetadas las mejillas, y de ahogar el corazón con suspiros lastimosos; ¿qué es esto que pasa en este auditorio? ¿Qué cosa hay de nuevo en esta iglesia? Todo lo que descubrió aquella cortina, lo tenía ya dicho el predicador, y había referido la púrpura, la corona de espinas, y la caña por cetro; pues si es lo mismo, y entonces no sacó del corazón un suspiro, ¿cómo ahora ocasiona tantos? Porque entonces era *Ecce Homo* oído y ahora es visto el *Ecce Homo*. La relación del Predicador entraba por los oídos, y la representación de aquella figura se les entra por los ojos. Sabed, Padres

predicadores, por qué hacemos poco fruto, o ninguno, en nuestros sermones: porque no predicamos a los ojos, predicamos a los oídos⁷⁰⁴.

Ces lignes, qui appartiennent à un sermon prononcé en 1655, affirment la « mémoire des prédicateurs » à propos du dévoilement. Le père jésuite y défend l'emploi d'images, en argumentant assez classiquement en faveur de leur grand impact émotionnel. La mise en scène de l'image du Christ, et le soin qu'y apporte Pedro de Valderrama, prouvent la force qu'il attribue au spectacle visuel : le Christ doit être de grande taille pour que son échelle ne démente pas l'illusion de réalité ; il est illuminé de deux torches dans une église sombre, aux verrières couvertes de rideaux ; il est à la même hauteur que le prédicateur, qui s'y associe dans un tableau vivant (mi-vivant, mi-mort : le prédicateur se faisant l'effet de réel de l'image). Comme le dit Jean Wirth de la performativité des images, « le pouvoir de donner vie à l'imaginaire n'est pas un pouvoir imaginaire »⁷⁰⁵. Il faut pourtant se garder de simplifier le propos d'Antonio Vieira en n'y voyant qu'un déséquilibre de puissance entre le sermon et le spectacle. D'abord, parce que Vieira souhaite que les prédicateurs se fassent *l'image* de ce qu'ils prêchent, devenant ainsi des exemples pour les fidèles : « *si los oyentes vieran en nosotros lo que nos oyen a nosotros, muy diferentes, otros serían los efectos del sermón* »⁷⁰⁶. Ensuite, parce que le prédicateur jésuite évoque le dévoilement d'une image particulièrement appropriée à ce mode de monstration, l'*Ecce homo*, dont la vue semble avoir été préparée par le prêcheur dans son sermon⁷⁰⁷. Si celui-ci a décrit les accessoires dont le Christ est habillé, « *la púrpura, la corona de espinas, y la caña por cetro* », a-t-il pu omettre de préciser qu'il est paré par des bourreaux et dans un but infamant ? Le dévoilement de cette image met en effet les spectateurs en position de culpabilité, par référence aux Évangiles : les spectateurs de cette scène de monstration n'étaient autres que les contempteurs du Christ. En escamotant le texte du prêche de Valderrama, Luque Fajardo ne permet pas, comme le jésuite, de mesurer l'association savante de la parole et de l'image lors du sermon. Pourtant, le dévoilement, qui s'inscrit dans le modèle de *l'apariencia* et dans une méditation scripturaire, ne va pas sans une trame poétique, dramatique et théologique à la fois. Le dépassement de la seule concurrence entre image et parole est une nécessité, tant le dévoilement est pris dans une poétique dont le texte participe au même titre que le spectacle.

⁷⁰⁴ Antonio de VIEIRA, *Sermones varios del Padre Antonio de Viera de la Compañía de Jesus: con XXII sermones nuevos, y tres tablas... : tomo segundo.*, traduit par Esteban de AGUILAR Y ZÚÑIGA, En Madrid, Por Antonio González de Reyes, A costa de Gabriel de Leon, mercader de libros. Véndese en su casa, a la Puerta del Sol, 1678, p. 66.

⁷⁰⁵ Jean WIRTH, *Qu'est-ce qu'une image ?*, op. cit., p. 99.

⁷⁰⁶ Antonio de VIEIRA, *Sermones varios del Padre Antonio de Viera de la Compañía de Jesus*, op. cit., p. 66.

⁷⁰⁷ Bertrand Rougé fait de ce thème un des exemples de « l'homologie poétique entre le contenu de l'histoire et l'accès que le tableau y ménage » : Bertrand ROUGE, « Le tableau efficace. Réflexions sur la performativité de la peinture (religieuse) », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, p. 167.

II. LES RIDEAUX ET LA NOUVELLE CHAPELLE DE NUESTRA SEÑORA DEL SAGRARIO À TOLÈDE (1616)

L'invention de Pedro de Valderrama a montré la superposition des référents dramatiques et scripturaires dans la mise à profit du dévoilement pour la conversion des fidèles de Saragosse. Cette invention est dépendante d'un moment particulier du calendrier liturgique, lorsque les images sont voilées, annuellement, avant de reparaître, rechargées métaphoriquement par leur dévoilement associé à la Résurrection du Christ, commémorée le dimanche de Pâques. Une liturgie d'exception, de rythme annuel, convoque donc le dévoilement comme rappel de la révélation, dans une traduction de cette histoire eschatologique placée entre les rideaux de la première – originelle – et de la deuxième – apocalyptique – parousie du Christ. Les églises chrétiennes ne sont pas le Temple judaïque de Salomon : la rupture du voile qui eut lieu lors de la mort du Christ est transformée en dévoilement à la date de sa Résurrection, dans une association christologique plus positive que le contraste ou la déchirure néotestamentaire. Peut-on pourtant inférer de cette activation des images qu'il existe un dévoilement d'institution, comme la rupture du voile du temple a permis d'instituer la religion chrétienne ? Le dévoilement peut-il être mis à profit pour l'activation d'images dévotes dans l'unicité d'un dévoilement inaugural ?

C'est ce que semble indiquer le déroulement de la fête qui eut lieu en 1616 à Tolède lors de la translation de l'image réputée miraculeuse de Nuestra Señora del Sagrario dans sa nouvelle chapelle, construite depuis 1610 dans la cathédrale sur l'emplacement de l'ancienne chapelle, que l'on souhaitait restaurer. La célébration, sous les auspices du cardinal archevêque de Tolède, Bernardo de Sandoval y Rojas, dura quatorze jours. Le jeudi 20 octobre, l'image fut déplacée depuis la chapelle de Saint-Jacques, où elle avait été gardée pendant la durée des travaux, jusqu'au maître-autel du chœur, paré pour l'occasion d'un dais de tapisseries. Du vendredi 21 octobre au samedi 29, une neuvaine fut instituée, avec des grandes messes et des sermons prononcés quotidiennement par les meilleurs prédicateurs dans le chœur de la cathédrale, devant l'image qui trônait ainsi au centre de la nef. Des joutes poétiques furent célébrées le dimanche 23, où Luis de Góngora remporta un prix avec sa chanson sur saint Ildéphonse⁷⁰⁸. Philippe III fut présent à Tolède dès le mercredi 26, et le lendemain la reine Marguerite d'Autriche fit son entrée solennelle dans la ville. À l'issue de la neuvaine, le dimanche 30 octobre fut le jour de la procession de l'image, dans une ville décorée *ad hoc* : elle quitta la cathédrale sur un char lui aussi décoré et y retourna pour intégrer sa nouvelle chapelle. Le soir, deux pièces de théâtre furent données sur l'image et ses miracles. Le lundi 31 octobre l'image fut montrée dans son emplacement définitif ; des médailles frappées de son effigie et du portrait du cardinal furent distribuées à la population. Le mardi 1^{er} novembre, le jour de la Toussaint, un autodafé fut célébré par l'Inquisition, en présence des rois et du cardinal. Le lendemain, le mercredi 2 novembre, les fêtes s'achevèrent

⁷⁰⁸ Sur le succès gongorin pendant la fête de Tolède, voir l'introduction de José de VALDIVIELSO, *Auto famoso de la Descensión de Nuestra Señora en la Santa Yglesia de Toledo, quando trujo la casulla al gloriosísimo san Ildefonso su santo arçobispo y patrón nuestro* (BN Madrid, Ms. Res. 80), éd. Joseph Thomas SNOW, Exeter, University of Exeter, 1983, p. XXVIII-XXXVII.

avec le départ des rois pour Madrid. Des feux d'artifice répétés tous les soirs, des danses, des machines (châteaux, chars, Hercule, dragons), des défilés, des *máscaras* hippiques et des tauromachies complétaient la fête, qui eut aussi sa fontaine de vin, ses musiques et ses festins des *caballeros* invités par le cardinal⁷⁰⁹.

1. *Nuestra Señora del Sagrario dévoilée : la ritualisation de l'apparition de l'image*

Au cours de la fête, les rois eurent leur *cortina* dans la cathédrale et la croix des pénitents en procession vers l'autodafé fut dûment couverte d'un voile noir et dévoilée lors de la réconciliation : ces dévoilements ont déjà été évoqués précédemment. Il faut à présent commenter un autre dévoilement, celui de l'image de Nuestra Señora del Sagrario qui avait été placée sous un dais de tapisseries, pendant toute la neuvaine où elle se trouvait dans le maître-autel du chœur de la cathédrale. Dans sa *relación* de la fête, Pedro de Herrera raconte ainsi cet aspect de la cérémonie :

El viernes [21 de octubre] por la mañana, juntándose el coro en la capilla mayor con preste revestido de pluvial, se dijo en canto de órgano el verso «*Monstra te esse matrem*» al correrse el velo a la imagen, dejándola descubierta. Y dichos los versículos y oración, se prosiguieron las horas, asistiendo el cabildo y más beneficiados de la iglesia, en el coro de sillas; en esta forma se descubrió todos los días. Una hora antes de entrar en nona se juntaban en la capilla mayor los músicos de la santa iglesia y otras personas eminentes. Cantábanse motetes con intervalos de varios instrumentos y de uno u otro hacía ostentación el diestro devoto que quería. En esta suavidad, cada día, llegaba a gozarse una hora de contemplativo éxtasi entre el santuario y melodía. Al anochecer, con la misma solemnidad de la mañana, se corría el velo, encerrando la imagen, y cantábase además alguna breve composición lírica en romance. Para asistir a lo particular de esta celebridad, señaló el cardenal, de hacienda suya, competente distribución a la capilla de música y otros ministros del coro, porque en nada se faltase a la solemnidad.

Pendant neuf jours, l'image fut dévoilée et revoilée quotidiennement, matin et soir, dans une mise en scène qui mettait en valeur son apparition, afin de produire une « extase contemplative » aux dévots. Une *relación* anonyme complète le tableau :

Guardábase este orden estos días, que antes de prima se tañían las campanas de solemnidad y a las ocho, tocando los músicos sus instrumentos, y entonando la capilla divinos himnos corrían la cortina y descubrían la imagen, a quien después la fiesta dulcemente festejaban los músicos de voces y instrumentos, con canciones en lengua vulgar compuestas para esta ocasión, que duraba hasta dar principio a las horas

⁷⁰⁹ Sur la fête toledane, voir Pedro de HERRERA, *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario*, *op. cit.*, f. 35r-98v; *Relacion de las fiestas que hizo la imperial ciudad de Toledo, en la traslacion de la sacro Santa Imagen de Nuestra Señora del Sagrario*, Impreso con licencia en Toledo, en casa de Bernardino de Guzman, 1616; Cécile VINCENT-CASSY, « Festejar a una imagen mariana y su envoltorio. Las fiestas religiosas y cortesanías de la Capilla del Sagrario de Toledo en 1616, del evento a los textos », in *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016, pp. 145-162.

y divinos oficios. Los cuales acabados al declinar del día, al mismo modo y con la misma solemnidad y ceremonias que se corrió la cortina para manifestarla se hacía también para cubrirla de noche, por su mayor decencia, empezando luego en Ayuntamiento fuegos artificiales en gran número.

Malgré la répétition apparente, les deux *relaciones* se complètent et permettent ainsi de composer une description précise du rituel suivi pendant la neuvaine. Avant l'aube (« *antes de prima* ») les cloches sonnaient *de solemnidad*, annonçant les *laudes*, première prière de la liturgie des Heures. À huit heures, au cours de cet office, l'image était dévoilée dans un accompagnement musical (« *entonando la capilla divinos himnos* »), et précisément lorsque l'orgue jouait l'hymne *Monstra te esse matrem* ('Montre que tu es mère'), ou plus précisément l'*Ave Maris Stella* au milieu duquel ce vers était prononcé⁷¹⁰. Le moment de l'ouverture du voile s'imposait comme une réponse à l'injonction *monstra te...*, dans une littéralisation dont la mise en scène soulignait la performativité. Les offices de la journée suivaient leur cours, mais entre ceux-ci, devant l'image dévoilée, les musiciens de la chapelle, payés par le cardinal, et les dévots (s'ils étaient *personas eminentes* admises à entrer dans le chœur), chantaient des louanges à Nuestra Señora del Sagrario, motets ou *romances* en espagnol, par opposition aux *himnos* liturgiques, en latin. Lorsque la journée s'achevait ainsi que les divins offices (« *Los cuales acabados al declinar del día* »), l'image était recouverte avec la même solennité que lors de son dévoilement, d'après les deux *relaciones*. Si Herrera parle de *découvrir* et d'enfermer l'image, l'anonyme précise : l'image était découverte et manifestée le matin, recouverte le soir, « *por su mayor decencia* ». Une personnalisation se joue là, qui ne fait qu'approfondir ce que supposait l'injonction « *Monstra te...* » de l'hymne matinal. Pourtant, à la différence du dévoilement réalisé pendant les *laudes*, la fermeture nocturne du rideau se faisait en musique, certes, mais non plus avec des hymnes liturgiques mais avec « *alguna breve composición lírica en romance* ». Il est douteux que les cloches aient sonné de nouveau le soir, dans une cérémonie paraliturgique, comme au matin, où le dévoilement est indissociable de l'office. Dès que l'image était recouverte, les feux d'artifice pouvaient commencer.

⁷¹⁰ Au début de la quatrième strophe ; voir François REYNAUD, *La polyphonie tolédane et son milieu : des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris, CNRS / Brepols, 1996, p. 131. Le vers *Monstra te esse matrem* appartient en propre aux fêtes de la Vierge, l'hymne *Ave Maris Stella* étant chanté à Tolède annuellement les jours de la Descension de Notre Dame (24 janvier, où le miracle ildéphonsin est commémoré), de la Vigile de l'Annonciation (24 mars), de l'Assomption de la Vierge (15 août et son octave), de l'Exaltation de la Sainte Croix (14 septembre), de la Vigile de l'Immaculée Conception (7 décembre) et de l'Expectation de Notre Dame (18 décembre) : *Ibid.*, p. 283, 285 292-295, 299-300, 303. Voir aussi Bernadette NELSON, « Un cuaderno de música poco conocido de Toledo. Música de Morales, Guerrero, Jorge de Santa María, Alonso Lobo y otros, en el Instituto Español de Musicología (Barcelona), Fondo Reserva, Ms 1 », *Anuario Musical*, n° 65, 2010, p. 36; Michael NOONE, « An Early Seventeenth-Century Source for Performing Practices at Toledo Cathedral », in *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie Blackburn*, Brepols Publishers, coll. « Epitome musical », 2009, p. 160.

2. Le dévoilement de l'image et son corpus légendaire : rideaux, feux d'artifice, apariencias teatrales

Au long de la fête, la mise en scène et la préparation du nouvel écrin de l'image réputée miraculeuse du Sagrario précise certaines connotations associées au dévoilement quotidien de la neuvaine, et qui tiennent d'une part à l'histoire de cette image et d'autre part au référent scripturaire du Tabernacle. Il faut dire avant tout que l'image est considérée comme une relique suite à un miracle : l'apparition de la Vierge à saint Ildéphonse pour lui remettre la chasuble. Lors de cette apparition, la Vierge laissa son empreinte dans une pierre conservée dans la cathédrale, et elle embrassa l'image, qui se trouvait alors sur le maître-autel, « *como en aprobación y señal de que era una de las en que más se complacía ser reverenciada* »⁷¹¹. Eugenio Cajés, qui avec Vicente Carducho était chargé de peindre la nouvelle chapelle du Sagrario, fit également un dessin, daté de 1615, montrant cette scène (**Fig. 74**), qui fonde la dévotion de la sculpture et son lien privilégié avec le prototype marial⁷¹². L'effigie fut ensuite cachée pendant la période maure dans un puits ou une grotte. Elle fut redécouverte ensuite, installée dans la chapelle du Sagrario, précisément au seuil de celle-ci. En 1610, Sandoval y Rojas, dans son entreprise de rénovation de la cathédrale, fit restructurer cette chapelle pour la consacrer principalement à la dévotion de l'image sacrée. Pendant la fête, deux scènes de dévoilement eurent lieu, à une semaine d'intervalle, qui renvoyaient à cette histoire mythique. Tout d'abord, un tableau de la Vierge fut mis en scène sur la porte de la cathédrale, apparaissant par un effet de lumière au milieu d'un nuage de fumée. La *relación* anonyme situe cet événement le soir du dimanche 23 :

Alegró mucho con admiración en esta noche ver que encima de una de las puertas de la santa iglesia, después de haberse disparado un gran número de cohetes, de una nube se mostró luego un lienzo de Nuestra Señora del Sagrario, guarnecido de fuego, que entonces aun pudo también llamarse esta señora zarza encendida sin quemarse⁷¹³.

Herrera, qui date ce feu d'artifice le samedi 22, précise la mise en scène comme une répétition non harmonique du dévoilement en musique réalisé le matin dans l'enceinte de la cathédrale :

Cuando la revolución era mayor, del medio de la cuerda empezó a aumentarse con una fragosa despedida de montañas de fuego a todos lados y brevemente les siguió otra mayor de mucha claridad, como aparecida de repente, a sosegar la confusión y ruido. Mostrose en medio de ella pendiente de la cuerda un lienzo grande de Nuestra Señora del Sagrario, y a los pies dos escudos de las armas del cardenal y de la iglesia. Estaba cercado de rayos como dentro de un sol, y ardiendo todos

⁷¹¹ *Relacion de las fiestas que hizo la imperial ciudad de Toledo, en la traslacion de la sacro Santa Imagen de Nuestra Señora del Sagrario, op. cit.*, f. 1v.

⁷¹² Sur ce dessin, je renvoie à l'article que lui consacre Cloe CAVERO DE CARONDELET, « The Virgin Embracing the Virgin: Eugenio Cajés' Short-Lived Iconography of Our Lady del Sagrario in Counter-Reformation Toledo », *Bulletin of Spanish Studies*, sous presses. Qu'elle soit remerciée de m'avoir permis de lire cet article.

⁷¹³ *Relacion de las fiestas que hizo la imperial ciudad de Toledo, en la traslacion de la sacro Santa Imagen de Nuestra Señora del Sagrario, op. cit.*, f. 3v.

juntos de suerte resplandecían sin perjuicio de lo que orlaban que algún teólogo lo observó para comparación, sino para inteligencia de la zarza. Habiendo durado así poco menos de media hora, se acabó el fuego de esta noche.

Au-delà de l'allusion biblique au buisson ardent, et de l'association des blasons de l'archevêque et de l'archevêché à ce spectacle de merveilleux chrétien, l'image apparaît dans le contraste de l'obscurité et de la lumière, comme dévoilée, « *como aparecida de repente* », non plus appelée par l'harmonie de l'hymne *Monstra te esse matrem*, mais prête « *a sosegar la confusión y ruido* » des explosions⁷¹⁴. L'image entourée de feu qui apparaît dans la nuit renvoie à la vision de saint Ildéphonse, qui eut lieu à minuit dans un éclat de lumière. Dans sa chanson à ce sujet présentée lors du concours poétique du dimanche 23 octobre, « *Era la noche, en vez del manto obscuro...* », Góngora insiste sur cet écart de l'obscurité à la lumière, en jouant de l'identification de la nuit, d'un tissu – manteau ou voile « tissé d'ombres » – et d'un nuage percé par la lumière. La première strophe de la chanson commence en effet :

Era la noche, en vez del manto obscuro
tejido en sombras y en horrores tinto,
crepúsculos mintiendo al aire puro,
de un albor ni confuso ni distinto.
Turbada así de tésalo conjuro,
su esplendor corvo la deidad de Cinto
a densa nube fía, que dispensa
luz como nube y rayos como densa⁷¹⁵.

Le poème s'ouvre ainsi sur une notation chronologique, comme les *Soledades* (« *Era del año la estación florida...* »), mais immédiatement démentie : le manteau de l'obscurité n'est plus, le crépuscule devenu mensonger se change en une aube claire (« *albor ni confuso ni distinto* »). La confusion de la lumière et de l'obscurité, pourtant niée au bénéfice de la première, amène une comparaison métaphorique avec l'ensorcellement de la déesse de Cynthe, la Lune⁷¹⁶, lorsque les sorcières de Thessalie la couvrent de nuages, auxquels elle communique ses feux (que Góngora décrit sous la forme du croissant : « *esplendor corvo* »). Au livre VI de la *Pharsale*, dans lequel Lucain décrit les pouvoirs des sorcières thessaliennes, il commente leur capacité d'éclipser la Lune et de la faire descendre jusqu'à la terre : un lieu textuel que Góngora condense sans doute avec leur pouvoir magique d'illuminer la nuit⁷¹⁷. La magie du

⁷¹⁴ Celles-ci rappellent, ou veulent reproduire, la peur que les compagnons d'Ildéphonse ressentirent devant l'apparition de la Vierge. Dans son *auto* sur la *Descensión...*, Valdivielso a recours à un semblable bruitage dans le même but, provoquant l'épouvante des personnages du sacristain et du *gracioso* : « *Suena ruido como de truenos y tocan chirimías, y espántanse* », environ 20 vers avant l'apparition de la Vierge face à saint Ildéphonse.

⁷¹⁵ Luis de GÓNGORA, *Poesía. Góngora 1580/1625, op. cit.*, n. 310, v. 1-8.

⁷¹⁶ L'identification de la déesse de Cynthe à la Lune est relativement fréquente chez Góngora : « *en cuanto Febo dora o Cintia argenta* », *Ibid.*, n. 319, v. 13.

⁷¹⁷ La capacité d'éclairer la nuit étoilée d'une lumière digne du soleil est attestée par de nombreuses sources sur les sorcières antiques, comme la *Médée* de Sénèque (vv. 757-758, « *pariterque mundus lege confusa aetheris / et solem et astra vidit* » : « de même le ciel, dont j'ai bouleversé les lois, a vu en même temps le soleil et les étoiles »), SENEQUE, *Tragédies. Tome I*, traduit par François-Régis CHAUMARTIN, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 186. Salcedo Coronel, dans son commentaire de Góngora, cite Lucain,

miracle ildéphonsin, non moins digne – poétiquement parlant – que son référent antique, n'est plus le fait d'une sorcière ni, encore moins, d'une lumière confuse ou partielle⁷¹⁸, mais de la Vierge, « *nocturno sol* », « *luminoso horror* », « *la de luz región primera* », qui rompt ainsi le tissu nocturne dans son apparition⁷¹⁹. Pedro de Ríos, dans une chanson en préambule du livre de Portocarrero (S.I.) sur l'image du Sagrario, déjà publié en 1616, ne dit pas autre chose lorsqu'il commente :

No hay alba que le iguale
cuando, esparciendo rosas,
abre las espaciosas
cortinas de rubís al sol que sale,
no menos la criadora
de Dios al aire alumbra, al cielo dora⁷²⁰.

L'événement visionnaire est ici décrit comme le dévoilement métaphorique du soleil par l'aube aux couleurs de rubis : la métaphore reçut pendant la neuvaine l'appui d'un rituel quotidien où l'aube marquait le moment du dévoilement et le crépuscule celui de l'occultation de l'image du Sagrario. Ici, c'est bien de l'apparition mariale qu'il est question et non de son image, mais la confusion entre les deux est justifiée non seulement par le jeu des métaphores, mais également par la mise en scène du spectacle pyrotechnique, où le tableau est placé sur une des portes de la cathédrale. Cette position, au seuil de sa chapelle, était celle de l'image avant la restauration de 1610. Comme le dit Portocarrero en décrivant la chapelle, « *está sobre su puerta esta imagen, como por guarda de aquel sagrado tesoro* », dont la cathédrale est devenue pour l'occasion un équivalent grandiose. Pour la ville entière, qui ignorait encore comment serait le nouvel emplacement de l'effigie mariale, sur l'autel de la chapelle⁷²¹, cette position liminaire ne pouvait que renvoyer à l'image, en plus d'évoquer son prototype par son illumination flamboyante. Dans cette superposition de références, l'aspiration visionnaire de voir la Vierge se confond avec la joie de l'apparition de son image (« *alegró mucho con*

Pharsale, VI, v. 499 sq. « *illis et sidera primum / praecipiti deducta polo, Phoebé que serena / non aliter diris verborum obsessa venenis / palluit et nigris terrenis que ignibus arsit, / quam si fraterna prohiberet imagine tellus / insereret que suas flammis caelestibus umbras; / et patitur tantos cantu depressa labores / donec suppositas propior despumet in herbas* ».

⁷¹⁸ C'est ce que dit, un peu confusément, García de Salcedo Coronel dans son commentaire du poème gongorin, où il évoque l'effet de la descente de la Vierge vers la cathédrale de Tolède : « *cándido resplendor, ni bien confuso ni distinto* », avant d'écrire que le poète « *compara esta [no] dudosa claridad a la que ofrece la luna cuando, turbada su luz de alguna nube por la fuerza de mágicos conjuros, la comunica confusamente* ». On ajoute la négation dans le syntagme « *esta dudosa claridad* » pour le relier au commentaire du passage gongorin précédent, interrompu par une citation d'Ovide décrivant – et c'est l'antécédent – « *una luz dudosa* ». GARCÍA DE SALCEDO CORONEL, *Obras de Don Luis de Gongora comentadas... por Don García Salcedo Coronel...*; tomo segundo, En Madrid, Por Diego Díaz de la Carrera, 1648, p. 223-224.

⁷¹⁹ Voir à ce propos Mercedes BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, seconde édition, León, Universidad de León, 2016, p. 260-261.

⁷²⁰ Francisco PORTOCARRERO, *Libro de la Descension de Nuestra Señora a la Santa Yglesia de Toledo y vida de San Ilefonso, arçobispo della*, op. cit., f. ¶1r.

⁷²¹ De nouveau, je renvoie à un article en préparation de Cloe CAVERO DE CARONDELET, « Reframing a Medieval Miracle in Early Modern Spain: The Origins of Our Lady del Sagrario of Toledo », in *The Interaction of Art and Relics*, Brepols, sous presses, p.

admiración... »), et le dévoilement quotidien avec l'extraordinaire de sa manifestation lumineuse.

La portée de cette confusion de l'image et de son prototype atteint son comble à l'issue de la neuvaine. Le dimanche 30 octobre, après la procession, quand le char portant l'image est retourné dans la cathédrale pour l'installation définitive de la sculpture dans sa chapelle, deux *autos* sont joués sur la place :

Por la tarde, entre las casas del cardenal y del ayuntamiento, la compañía de Cebrián representó dos autos del maestro Joseph de Valdivielso. Uno, de la Descensión de Nuestra Señora a dar la Casulla a san Idefonso; otro, de la milagrosa aparición de la Imagen Santa del Sagrario, después de haber estado escondida como se ha dicho. Viéronlos su majestad y altezas, de las primeras rejas del cardenal. Fueron de mucho gusto por el argumento tan de estos días y por los bailes y sainetes con que aquella compañía regocija sus actos cómicos⁷²².

Le texte du deuxième *auto* est perdu, mais le premier est conservé et raconte en près de 1400 vers l'histoire de saint Ildéphonse, et notamment l'apparition de sainte Léocadie qui lui annonce la venue de la Vierge ; la défaite de l'hérésiarque Pélage ; et l'apparition de Notre Dame, qui lui offre la chasuble et embrasse son image⁷²³. De ces événements, Valdivielso a tiré la matière de deux *apariencias*⁷²⁴. Au début de la pièce, celle de Léocadie commence par son apparition en musique, ornée de ses attributs (« *Cantan dentro y sale santa Leocadia cubierta con un velo de plata, una cruz en la mano derecha, y en la otra una palma* »⁷²⁵). Quelques cent vers après son entrée en scène, elle disparaît de la même manière (« *Desaparece la santa con chirimías* »⁷²⁶), après qu'Ildéphonse a coupé un morceau de son voile, dont la relique était vénérée dans la cathédrale. La sainte et martyre lui a annoncé l'épiphanie de la Vierge, en l'appelant dans un de ses premiers vers : « *Estrella del Mar* »⁷²⁷, traduction de l'*Ave Maris Stella* qui était chanté lors du dévoilement matinal de l'effigie. À l'issue de la pièce, une deuxième *apariencia* confirme l'annonce faite à Ildéphonse, dans une séquence préparée par la mise en place d'une copie de Nuestra Señora del Sagrario dans le lieu de l'épiphanie à venir (« *Esté hecho un altar, y en él una imagen de Nuestra Señora, de bulto, que parezca a la del Sagrario de Toledo, morena, la cual estará de forma que*

⁷²² Pedro de HERRERA, *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario*, op. cit., f. 88v.

⁷²³ José de VALDIVIELSO, *Auto famoso de la Descensión de Nuestra Señora en la Santa Yglesia de Toledo, quando trujo la casulla al gloriosísimo san Idefonso su santo arzobispo y patrón nuestro (BN Madrid, Ms. Res. 80)*, op. cit. Compte tenu du fait que les vers tronqués ont été comptés à chaque réplique indépendamment de leur unité métrique, on ne donnera les numéros de vers que pour signifier la longueur des scènes évoquées, préférant par ailleurs les références aux pages de l'édition.

⁷²⁴ Le personnage allégorique de la Justice qui vainc l'hérésiarque put également être mis en scène dans une scène de dévoilement : « *Sale por lo alto la Justicia, que es un ángel con una lanza que le pueda alcanzar [a Pelagio]* », « *Dale con la lanza y húndese Pelagio, y salen llamas de fuego, con ruido de cohetes* », et après un dialogue chanté entre la Justice et un chœur de musiciens, « *Desaparece la justicia* ». *Ibid.*, p. 37-39.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 20.

cuando baje Nuestra Señora a dar la casulla al santo, la pueda abrazar »⁷²⁸). De nouveau avec un accompagnement musical, la Vierge apparaît dans un nuage ouvrant : « *descúbrese una nube y en ella Nuestra Señora, con una casulla en las manos, cercada de ángeles y santa Leocadia. Tocan chirimías y canta la música* »⁷²⁹ (v. 1220). En quelque deux-cents vers, Ildéphonse reçoit la chasuble (v. 1370), la Vierge embrasse son image (v. 1420), pour lui transmettre comme à une relique par contact « *del santo esplendor del que me invía, [...] mil bellezas* »⁷³⁰, puis elle disparaît de nouveau en musique (« *Chirimías. Desaparece* »⁷³¹, v. 1431).

Ces deux *apariencias*, même si elles sont des scènes de dévoilement théâtral, résonnent dans le dévoilement quotidien de l'image du Sagrario, lequel s'en trouve chargé d'une qualité visionnaire. En effet, d'après Portocarrero, le corpus légendaire ildéphonsien rapporte le fait suivant :

Vio san Idefonso pasados nueve días después de la aparición de santa Leocadia a la santísima Virgen acompañada de muchos ángeles y cortesanos del cielo⁷³².

La neuvaine coïncide exactement avec l'intervalle entre l'apparition de sainte Léocadie et celle de la Vierge face à saint Ildéphonse : le rite du dévoilement quotidien de l'image devient dès lors un expédient temporaire à mi-chemin de l'aspiration visionnaire censée aboutir à l'issue des neuf jours, et de la suspension de cette même aspiration, mise en attente neuf soirs de suite. Le voile qui se referme quotidiennement marque ainsi le non accomplissement, ou le caractère inabouti, de cette vision en devenir. Deux éléments confirment encore cela. Premièrement, les bornes de la neuvaine sont des journées de procession, où l'image est visible dans son char, d'abord entre la chapelle de Saint-Jacques et le chœur (le jeudi 20 octobre), ensuite dans la ville (le dimanche 30 octobre). Les processions apparaissent comme les équivalents rituels des apparitions légendaires, espacées par la neuvaine de l'attente visionnaire. Deuxièmement, cette attente est comblée par l'identification de l'image à son prototype, la vision s'imposant dès lors comme permanente dans sa nouvelle chapelle dès le lundi 31 octobre, date qui est d'ailleurs célébrée par la *sparsio* de médailles frappées à l'effigie du cardinal et de Nuestra Señora del Sagrario⁷³³ (**Fig. 76**). Ce rituel civique étant célébré à l'occasion des couronnements royaux⁷³⁴, le cardinal semble indiquer que sa patronne est intronisée dans la nouvelle chapelle, à moins qu'il ne se place lui-même en position royale – mais l'affaire est délicate en présence des rois – : il serait, dans ce cas, un équivalent du roi Salomon, un nouveau bâtisseur du Temple.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 50.

⁷³² FRANCISCO PORTOCARRERO, *Libro de la Descension de Nuestra Señora a la Santa Yglesia de Toledo y vida de San Idefonso, arçobispo della, op. cit.*, f. 66v.

⁷³³ Avec les mêmes blasons de part et d'autres que lors du feu d'artifice commenté ci-dessus.

⁷³⁴ Sur la *sparsio*, Diane BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne, op. cit.*, p. 67-71.

3. Dévoilement et visibilité, du Temple de Jérusalem à la chapelle del Sagrario

En effet le référent scripturaire traverse la cérémonie, et la chapelle du Sagrario est volontairement présentée comme un nouveau tabernacle dans le programme iconographique de la cérémonie et de la chapelle elle-même. Étant un cardinal bâtisseur, il n'est pas rare que Bernardo de Sandoval y Rojas soit comparé à Salomon⁷³⁵. Or, l'identification est plus soutenue et plus précise qu'un simple lieu commun panégyrique. Le trinitaire Hortensio Felix Paravicino, grand prédicateur qui n'était pas encore au sommet de sa gloire, prononça le sermon du dimanche 23 octobre, publié immédiatement après la fête dans un tiré à part, de même que dans le recueil établi par Pedro de Herrera dans sa *relación*⁷³⁶. Dans le chœur où se trouvait l'effigie dévoilée, Paravicino fit allusion à la rupture du voile du Temple :

Veréis que el paso era inaccesible, y así fue menester romper, hacer pedazos, hasta correr sangre, y hasta desangrarse del todo, la carne que servía de velo y que cubría la deidad; romper el cendal carmesí: que un velo tirado cubre la imagen, pero roto bien la enseña, que no en vano se rasgó al tiempo de la muerte de este Señor el velo de aquel templo, en sangrienta significación de que por la carne desgarrada de este pontífice y padre del nuevo siglo se abría camino a sus hijos en su sangre.

Le prédicateur glose classiquement la déchirure du voile du Temple lors de la mort du Christ, révélation qui ouvre un temps nouveau. Or, l'Arche de l'Alliance est remplacée par l'image, dans une comparaison qui profite à la mise en scène de celle du Sagrario. Le char qui avait été conçu pour la transporter en procession donne corps à la comparaison de Paravicino. L'image y était placée au sommet d'une hiérarchie d'apôtres et de séraphins, au centre d'un arc dont la clé représentait Dieu le père, dans un trône angélique :

Sobre el cerco de Serafines de los dos lados se levantaba, en claro, un arco de trono, obrado por el exterior de rayos, estrellas y espejos pequeños. Arrimábanse al trono, desde el nacimiento de los dos pilares de él, dos ángeles de más de vara en alto, las manos puestas mirando afuera, como los dos querubines del Sancta Sanctorum: «*Et facies eorum erant versa ad exteriorem domum*». Por dentro adornaban el hueco otros seis menores, con instrumentos de música; por remate, en la clave, el padre eterno⁷³⁷.

Sur une structure faite de rideaux (le char «*Era grandioso y bien adornado de cortinas de telas, fluecos de oro, nubes a los pies y ángeles de plata*»⁷³⁸ : les rideaux cachaient les cinq hommes qui mettaient le char en mouvement), l'image apparaît à découvert («*en claro*»), dans un contraste voulu. En effet, la référence à l'Ancien

⁷³⁵ Francisco PORTOCARRERO, *Libro de la Descension de Nuestra Señora a la Santa Yglesia de Toledo y vida de San Idefonso, arzobispo della*, op. cit., f. 92v-93r.

⁷³⁶ Sur ce sermon, voir Mercedes BLANCO, «*Ut poesis, Oratio*». La oficina poética de la oratoria sacra en Hortensio Félix Paravicino », *Lectura y signo: revista de literatura*, n° 7, 2012, pp. 29-65.

⁷³⁷ Pedro de HERRERA, *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario*, op. cit., f. 83r.

⁷³⁸ *Ibid.*, f. 39r. Une description plus détaillée se trouve aux f. 82r-83v.

Testament (II Chroniques 3, 13) identifie l'iconographie du trône de l'image tolédane à celle du Temple de Salomon⁷³⁹, non plus voilé mais découvert. Cette identification appartient en propre au programme élaboré sous les ordres du cardinal, qui fit placer l'image à une certaine hauteur dans son retable, comme le dit Pedro de Herrera, « *a ejemplo de Noé* : "Elevauerunt arcam in sublimi a terra", dice el texto sagrado, que levantaron el arca (figura de la Virgen) poniéndola eminentemente en lugar alto ». L'Arche étant une préfiguration de l'image mariale, la chapelle est un nouveau Temple, dont les rideaux ont été déchirés, remplacés dans leur fonction de frontière sacrale par la position élevée où est placée l'image.

Le référent scripturaire permet de comprendre la mise en scène de l'image pendant la neuvaine comme un entre-deux. L'ouverture matinale du rideau annonce la déchirure du voile du Temple, soit l'instauration dans une visibilité perpétuelle de l'effigie tolédane. La fermeture du voile chaque soir nie l'accomplissement de ce régime de visibilité, pendant une période qui se superpose au temps de latence entre l'apparition de sainte Léocadie à saint Ildéphonse, et l'épiphanie mariale qui fonde la sacralité de l'effigie dont il est question. La neuvaine est donc le temps d'une attente tendue vers son terme : le dévoilement participe ainsi d'un processus performatif au terme duquel la visibilité est établie. À l'issue de la neuvaine, les rideaux sont donc remplacés par cet « *arco de trono* » qui entourait l'image et dont Pedro Perret, graveur, a donné un « portrait véritable » pour le frontispice de la *relación* de Herrera (**Fig. 75**) : on y voit les chérubins du Temple au regard tourné vers l'extérieur. La médaille commémorative distribuée lors de la *sparsio*⁷⁴⁰ montre également cet arc peuplé de figures angéliques, et les profils des deux chérubins y sont bien repérables au pied de celui-ci (**Fig. 76**). Après cet entre-deux de la neuvaine, où le dévoilement inabouti marque la période de transition de la *traslación*, l'image est finalement placée dans sa nouvelle chapelle. Flanquée des chérubins, mais libre de rideaux, l'image y apparaît enfin comme *ayant été dévoilée*, neuf fois dévoilée, et étant désormais visible à tout jamais. Dans le nouveau régime de visibilité de Nuestra Señora del Sagrario, construit sur le double fondement du corpus ildéphonsien, et du référent scripturaire du Temple de Jérusalem,

⁷³⁹ Lorsque l'image est placée dans sa chapelle, Pedro de Herrera cite II Chroniques, VII, 9 : cette citation clôt le récit de l'instauration du Temple par Salomon dans l'Ancien Testament, et sert à clore également le récit de l'inauguration de la chapelle tolédane. Sur l'image de Tolède comme une nouvelle Jérusalem, je me permets de renvoyer à Hector RUIZ SOTO, « Paisaje sagrado y laus urbis en la Vista y plano de Toledo de El Greco », in Louise BENAT TACHOT, Mercedes BLANCO, Araceli GUILLAUME-ALONSO et Hélène THIEULIN (éds.), *L'invention de la ville dans le monde hispanique : XI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Éditions hispaniques, 2019, pp. 87-106.

⁷⁴⁰ Sur la médaille, voir Martín ALMAGRO-GORBEA, María Cruz PÉREZ ALCORTA, Teresa MONEO RODRÍGUEZ et José María VIDAL BARDÁN, *Medallas españolas*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, p. 69. L'exemplaire appartenant au Patrimonio Nacional (MAN) est également recensé dans María RUIZ TRAPERO, Javier de SANTIAGO FERNÁNDEZ, José María de FRANCISCO OLMOS et María del Mar ROYO MARTÍNEZ (éds.), *Catálogo de la colección de medallas españolas del Patrimonio Nacional*, Madrid, Comunidad de Madrid - Consejería de Educación : Patrimonio Nacional, 2003, p. 12. Dans les deux cas, les médailles présentent des perforations dans la partie supérieure, ayant pu servir à les porter comme pendentifs : la partie la plus érodée est dans tous les cas le revers, avec l'image de la Vierge, signe qu'elle a pu être portée directement contre la peau. Voir également Cloe CAVERO DE CARONDELET, « Reframing a Medieval Miracle in Early Modern Spain: The Origins of Our Lady del Sagrario of Toledo », *op. cit.*

l'image est donc toujours visible suite à ce dévoilement originaire, inabouti dans la neuvaine, accompli dans le char et la chapelle. L'inauguration de celle-ci fait suite à un dévoilement que l'on peut bien appeler d'institution.

III. LA RÉGULARITÉ DU DÉVOILEMENT : DE L'INSTITUTION À LA RECHARGE SACRALE

La formule adoptée lors de la translation de l'image de Nuestra Señora del Sagrario dans sa nouvelle chapelle fait jouer les rideaux dans un véritable rite d'institution, cette « magie sociale » que Bourdieu a étudiée comme un acte de communication performatif garanti par une communauté socialement disposée à reconnaître le rituel comme valide⁷⁴¹ : la machine éditoriale, spectaculaire, institutionnelle de la fête de Tolède, les porte-parole autorisés lors des sermons ou lors des messes, la garantie suprême du cardinal archevêque de la capitale ecclésiastique de l'Espagne et jusque la présence des rois, tout cela accompagne et fonde le dévoilement comme une mise en scène à caractère inaugural, qui institue l'image dans sa sacralité et la chapelle comme son nouvel écrin. Les dévoilements inauguraux, ceux des œuvres de peinture décrits par Vasari, ou ceux des autoroutes ou des plaques d'entrée en bourse dans les entreprises actuelles, jouent en partie des mêmes ressorts. Si l'on a parlé jusqu'ici d'institution et non de consécration, malgré le contexte liturgique, c'est que cette cérémonie de consécration au XVI^e et XVII^e siècles ne concernait pas les images, mais les lieux ecclésiastiques. S'il existe une lointaine tradition de consécration d'images au Moyen Âge, étudiée notamment par Alain Boureau⁷⁴², Jean-Claude Schmitt⁷⁴³ ou Éric Palazzo⁷⁴⁴, la consécration ecclésiale porte sur le bâtiment, les autels et les signes de la croix : les retables, comme les cloches, sont simplement bénis. Fray José de Sigüenza le confirme, qui raconte la cérémonie de la consécration de l'Escorial par le nonce apostolique en l'année 1595⁷⁴⁵. Il précise pourtant que cette consécration était relativement oubliée en Espagne (« *la consagración de este templo, cosa digna de consideración, por ser ya esta ceremonia y sacramento tan desusado en España* »⁷⁴⁶). Pour cette raison, et parce que les bénédictions des images ne sont pas chose publique, il est possible de considérer le dévoilement comme une étape importante du rite d'institution, quitte à en faire un équivalent sensible de cette consécration. Il s'agit donc d'une consécration imaginaire et pourtant évidente, à plus d'un titre. D'abord, par l'aspect inaugural et public du dévoilement ; ensuite, par la différence qui est instaurée de cette manière entre Nuestra Señora del Sagrario, image miraculeuse considérée comme une relique par

⁷⁴¹ Voir Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 121-134. Le chapitre 2, sur « Les rites d'institution », évoque à plusieurs reprises ceux-ci comme de la « magie sociale », par exemple p. 125.

⁷⁴² Alain BOUREAU, *Le pape et les sorciers : une consultation de Jean XXII sur la magie en 1320 (manuscrit B.A.V. Borghese 348)*, Rome, École française de Rome, 2004, voir surtout l'Introduction.

⁷⁴³ Jean-Claude SCHMITT, « Les images et le sacré », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, p. 32.

⁷⁴⁴ Éric PALAZZO, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme : la liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 85-118.

⁷⁴⁵ Il raconte aussi la consécration des autels de l'église construite dès 1571 à l'Escorial, et la consécration des autels ainsi que la bénédiction des cloches, des croix et des retables de l'église dans sa construction définitive, le 6 août 1586, dans une cérémonie qui ne remplace pas la consécration définitive, entendue comme rituel de « *dedicación* » de l'église. Le récit de ce rituel lors de la consécration de 1595 couvre les *Discursos XVII* et *XVIII* du livre dédié à l'histoire du monastère. Voir respectivement José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, op. cit., p. 42, 107 et 137-160.

⁷⁴⁶ Cette citation précède directement le début du long récit de Sigüenza sur la consécration du monastère : *Ibid.*, p. 137.

contact de la Vierge, et les retables des autres chapelles de la cathédrale. Le rideau participe donc d'un rite inaugural public, et il différencie l'image qui s'en trouve parée du reste des ornements de l'église, dans une démarche qui vise à la transformer en une relique par contact de l'apparition mariale dans la cathédrale de Tolède en 665⁷⁴⁷.

La singularité du dévoilement souligne celle de l'image. Mais si la mise en scène tolédane est exceptionnelle et n'a pas vocation à se répéter, puisque son caractère institutionnel réside dans son propre dépassement, le cas de Pedro de Valderrama faisant dévoiler un Christ pendant son prêche à Saragosse ne correspond pas exactement au même schéma. On l'a dit : ce dévoilement est un épisode de la célébration du Carême, où les images des églises sont voilées : toutes les images, sans exception, et cycliquement, année après année. Pris dans ce rythme récurrent, le voile du Carême est une épreuve pour l'image, par référence à la poésie du récit scripturaire qui fonde la commémoration liturgique : de cette épreuve qu'est le deuil du temps pénitentiel, elle ressort grandie. Il faut concevoir ce dévoilement comme un processus de recharge sacrée⁷⁴⁸, que vient sanctionner la visibilité reconquise à partir du dimanche de Pâques, pour une nouvelle année. Le dévot, par ses prières, son régime alimentaire et ses confessions, ne faisait pas autre chose durant le Carême. La recharge sacrée, comme le rite d'institution, dépend de ce contexte social pour être performative, mais à la différence de celui-ci, elle ne suppose pas que cette mise en scène soit dépassée pour accéder à la visibilité pleine de l'image. Le dévoilement est une mise en scène indéfiniment reproductible pour en recharger la sacralité.

La reproductibilité du dévoilement est ancrée dans le fondement pascal, mais elle peut également aller bien au-delà. Dans l'église du Caballero de Gracia, à Madrid, Francisco de Luque Fajardo a vu, pendant le Carême de 1601, plusieurs sermons à dévoilement dont l'effet a été si réussi, qu'un dévoilement hebdomadaire est institué. La mise en scène, qu'il décrit dans une lettre adressée « *a la congregación de clérigos y sacerdotes* »⁷⁴⁹ de Séville, suit le patron déjà établi :

Fuera de esto tuvimos otros muchos sermones dedicados a la devoción de los oyentes, que por ser tantos era necesario repartirles el tiempo para que pudiesen alcanzar un bocado de la doctrina de esta santa casa, a cuya causa se trató de que se predicase los viernes en la tarde un verso del salmo del Miserere. Lo cual hizo bonísimamente el padre Rafael Sarmiento ya dicho: después de lo cual se cantaba en el coro el cántico de Benedictus y el salmo de Miserere, en música italiana de falsetes con tanta variedad de instrumentos cual nunca yo tenía noticia. Las voces

⁷⁴⁷ Sur cette transformation de l'image en relique, voir Cloe CAVERO DE CARONDELET, « Reframing a Medieval Miracle in Early Modern Spain: The Origins of Our Lady del Sagrario of Toledo », *op. cit.*

⁷⁴⁸ Olivier Christin a étudié la recharge sacrée des images, objets et églises victimes de l'iconoclasme huguenot dans Olivier CHRISTIN, *Une révolution symbolique: l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, les Éditions de Minuit, 1991, p. 177-238.

⁷⁴⁹ Francisco de Luque Fajardo, *Copia de una carta que el licenciado, clérigo de Sevilla, escribió a la congregación de clérigos y sacerdotes de la misma ciudad, estando en la villa de Madrid, en las casas del Caballero de Gracia en veinte días del mes de mayo de 1610*, dans José SIMÓN DÍAZ (éd.), *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1982, p. 46-48.

eran regaladísimas y tan a propósito de esta santa devoción que ocasionaba a muchas lágrimas de sentimiento y consuelo espiritual, y más juntándose a esto que al tiempo del verso: «*Tibi soli peccavi*», se descubría la venerable imagen de un santísimo crucifijo que está en el altar mayor, corriendo dos cortinas de tafetán con pausa y autoridad, y estando el altar y capilla bastantemente adornados de antorchas y cera blanca, que todo parecía una representación del cielo, en que ordinariamente se gastaba toda la tarde con el gusto que se puede entender⁷⁵⁰.

Après le sermon, pendant l'office, on retrouve chez le Caballero de Gracia la même séquence jouée par Valderrama à Saragosse : sur le vers qui dit le péché contre le Christ ('J'ai seulement péché contre toi'), celui-ci apparaît, dans un lointain rappel de la scène mosaïque d'Exode 32-34 où le prophète demande à Dieu de se montrer pour couper court aux fautes de son peuple. L'accompagnement musical est décrit comme étant particulièrement riche : l'activation visuelle de l'image ne va pas sans une activation sonore. L'image dévoilée est un Christ en croix placé sur le maître-autel, dans une église illuminée pour la bonne visibilité de ce spectacle, dans une mise en scène réglée « *con pausa y autoridad* » : une notation précieuse, qui nous indique un rythme posé pour l'ouverture des rideaux. Ce spectacle si agréable et dévot (Luque Fajardo mentionne la « consolation spirituelle » et le « plaisir » éprouvé pendant l'après-midi) est répété tous les vendredis du Carême, mais également le samedi pendant le sermon de la conversion de Marie-Madeleine, à la satisfaction générale (« *Descubriose el santo crucifijo, y con él una devota imagen de la Madalena, que pareció muy bien* »⁷⁵¹), ainsi que tous les dimanches :

Domingos en la tarde fueron célebres en esta santa iglesia, donde se predicaron los pasos de la Pasión de nuestro señor Jesucristo, ya que no con figuras de bulto como en Sevilla, a lo menos con imágenes de pinturas famosas, poniendo cada domingo un cuadro del misterio que se predicaba en un altar frontero del púlpito cubierto con una cortina de tafetán, la cual se corría al tiempo que el predicador hacía su oración, pareciendo el retablo cercado de muchas luces y hachas de cera blanca, que todo convidaba a devoción y lágrimas. El concurso de gente era tanta, que no se puede encarecer⁷⁵².

Luque Fajardo accumule les précisions sur la célébrité, l'efficacité émotionnelle et le succès récolté par ces mises en scène savamment agencées : dans un face à face avec la chaire, les tableaux (« *Oración de Huerto, Azotes, Coronación, Ecce homo, Cruz a cuestas y el Monte Calvario* »⁷⁵³) sont changés chaque dimanche, dévoilés durant le sermon, et parfaitement visibles grâce à un éclairage prévu *ad hoc*. En faisant référence aux sculptures des *pasos de la Pasión* sévillans, ou *pasos de misterio*, il compare le dévoilement à cette formule iconographique qui est émergée au XVI^e siècle durant la

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁵¹ *Ibid.*

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ *Ibid.*

Semaine Sainte sévillane⁷⁵⁴, et dont le succès sera encore plus grand que celui des dévoilements : avant le développement dans toute l'Espagne de cette formule sculpturale et processionnelle, le prêche de Valderrama à Saragosse et cette description de l'église madrilène montrent le dévoilement comme un spectacle typique du temps pénitentiel⁷⁵⁵. Des tableaux représentant des donateurs en prière s'inspirent même de ce rite de dévoilement pour représenter une adoration perpétuelle de la croix, comme dans les *Donateurs devant un Christ en croix*, de Francisco Martínez (**Fig. 77**, Barcelone, MNAC), où le dévoilement est figé en une monstration du Christ encadré de rideaux cramoisis.

Durant le temps du Carême, des dévoilements ont lieu dans l'église du Caballero de Gracia tous les vendredis (Christ en croix), le samedi de la conversion de Marie-Madeleine (Christ en croix et Marie-Madeleine), et tous les dimanches (six scènes de la Passion) devant une assistance nombreuse, estimée par Luque Fajardo à huit cents personnes, dans une exagération évidente. Pour une assistance réduite, de trente à quarante fidèles, un dernier dévoilement avait lieu trois soirs par semaine, pendant une cérémonie de contrition (« *tres días en la semana por todo el tiempo de Cuaresma se ha hecho disciplina de gente de casa y de fuera* »⁷⁵⁶) : dans l'obscurité de l'église fermée pour l'occasion, agenouillés devant le maître-autel, les pénitents priaient après un Miserere prononcé « *en tono bajo y devoto* ». Puis :

Acabada la disciplina, y vuelta a encender las luces, se les descubría el santo crucifijo de la manera que dije en los Misereres, donde se oían suspiros, golpes de pechos, postraciones en tierra, bastantes a enternecer piedras de la sangre derramada: en estas ocasiones son testigos las paredes y suelo de la iglesia, donde hasta hoy dura. Vase continuando esta santa obra por los viernes de todo el año, a petición de los hermanos⁷⁵⁷.

Le religieux rapporte le succès du spectacle, point d'orgue du rituel de pénitence, et moment d'épanchement émotionnel, juste avant de préciser l'institution d'une pénitence hebdomadaire, tous les vendredis de l'année, probablement avec une répétition de ce dévoilement du Christ en croix. C'est une véritable inflation du dévoilement que décrit Luque Fajardo, dans une emphase spectaculaire dont il précise les effets émotionnels et dévots ainsi que la célébrité qui en résulte pour l'église, de fondation récente. La reproduction du dévoilement pascal tout au long du temps pénitentiel, dans un effet d'annonce répétitif et pourtant efficace, apparaît alors comme un succès, au point qu'il dérive dans la mise en place d'un rite hebdomadaire de dévoilement pour les fidèles pénitents. À terme, la recharge sacrale n'est plus fondée sur un rythme annuel : elle se multiplie, elle s'installe dans la permanence hebdomadaire.

⁷⁵⁴ Susan Verdi WEBSTER, *Art and Ritual in Golden-Age Spain: Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 68.

⁷⁵⁵ À de rares exceptions près, on n'en conserve de nos jours que le dévoilement pascal des retables, le dimanche de Résurrection.

⁷⁵⁶ José SIMÓN DÍAZ (éd.), *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

Ce dernier exemple témoigne d'un cas limite où le dévoilement devient ainsi un processus performatif quasiment continu, dans une manipulation rituelle répétée à souhait. Peut-on encore parler dans ce cas de recharge, voire de charge sacrale ? À trop répéter ce spectacle, la commémoration ne perd-elle pas sa force ? C'est ce que suggère la lettre de Luque Fajardo, où il s'émerveille de la nouveauté du spectacle auquel il assiste, et notamment de l'accompagnement musical du dévoilement, « *cual nunca yo tenía noticia* ». Or, c'est une caractéristique de cette source issue d'une correspondance que de donner une large place au récit de nouveautés. Fernando Bouza, qui a appelé ces lettres à juste titre « *cartas de nuevas* », a également mis l'accent sur la « *doble circulación de noticias* », par voie du manuscrit et de l'imprimé⁷⁵⁸. C'est de cette catégorie de sources « *de noticias* » que nous nous sommes servis jusqu'ici, afin de mettre l'accent sur des exemples rares ou surprenants, jusque pour les témoins de l'époque, de dévoilements en contexte liturgique. Le panégyrique à la mort de Pedro de Valderrama, les *relaciones* de la fête tolédane de 1616, avec les sermons, poèmes et pièces de théâtre afférents, et la lettre de Luque Fajardo en 1601, relèvent à différents titres de la littérature d'actualité. Les récits de dévoilement qui s'y trouvent mettent l'accent sur la rareté de ce qui s'y joue : le recours à un scénographe italien, l'orchestration de la surprise et l'écart par rapport au calendrier attendu du dévoilement pascal dans le spectacle donné par Valderrama à Saragosse ; la richesse et le système de rappels métaphoriques – poétique, pyrotechnique, dramatique, scripturaire – instauré pendant la neuvaine à dévoilements de Tolède ; le succès hors-norme et cette effervescence des dévoilements projetés tout au long de l'année, commentés par Luque Fajardo chez le Caballero de Gracia à Madrid. La copie de Melchor de San Bartolomé du sermon de Valderrama atteste ce statut d'exception : il s'agit d'un « *notable y singular suceso* »⁷⁵⁹ qu'il consigne dans ses notes.

Dans leur singularité même, ces trois cas éclairent la généralité du dévoilement cultuel, et notamment pascal, qui peut en droit s'enrichir des connotations conversionnelles, institutionnelles et spectaculaires qu'ils ont permis de mettre au jour. L'accumulation des cas permet inversement de poser comme acquise la sérialité du phénomène, jusque pour les acteurs eux-mêmes, et la « mémoire des prédicateurs » sur l'*apariencia*. Si des variables dans la richesse ornementale se font jour entre nos trois récits, elles dépendent plus des capacités de chaque église (et prédicateur) que d'une véritable différence dans le mécanisme convoqué. Dès lors, la singularité des dévoilements étudiés se situe principalement au niveau de leur rythme et de leur calendrier, dans le temps qui sépare ces dévoilements du dimanche de Pâques, et au niveau symbolique : autrement dit, dans le contexte et dans le discours qui en fait partie, changeant d'occasion en occasion. Il va loin de la revendication augustinienne de Valderrama au souvenir ildéphonsin convoqué par Bernardo de Sandoval y Rojas à Tolède, de même qu'entre le recours aux exercices spirituels du premier et le

⁷⁵⁸ Fernando BOUZA, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, p. 163-170.

⁷⁵⁹ Melchor de SAN BARTOLOMÉ, « Miscelanea sive de eorum omnium quae vel minoris notae sunt, aut alibi apte non essent, agregatione promiscua », *op. cit.*, f. 20r [14r].

déploiement spectaculaire de la neuvaine du Sagrario. Si la déchirure du voile du Temple est une référence incontournable, elle est potentiellement associée selon les cas à une variété de textes, dont on a commenté, parmi les seules Écritures, le dévoilement du visage éclatant de Moïse dans l'Exode et l'Ecce Homo du Nouveau Testament. La disponibilité du corpus hagiographique à cette mise en scène de la révélation, et la possibilité de faire jouer la dynamique de l'exercice spirituel au bénéfice de ce spectacle pour la conversion ou la contrition, illuminent l'équilibre texte-image propre au dévoilement culturel d'une lumière éminemment changeante. En dernière analyse, ce qui apparaît alors est une véritable créativité des prédicateurs et des autorités religieuses qui ont recours au dévoilement. Si le mécanisme est inchangé, il est pris dans une poétique de l'événement religieux construite par une littérature semi-orale, principalement sermonnaire, qui introduit dans la répétition même des dévoilements la variété propre aux multiples occasions où il sert⁷⁶⁰.

Or, la créativité n'est pas seulement celle d'un discours. On a vu que les dimanches de Carême chez le Caballero de Gracia, six tableaux différents, « *imágenes de pinturas famosas* », apparaissaient sous le rideau. La musique change, elle aussi : *Miserere* et *Ave Maris Stella* sont logiquement convoqués pour les dévoilements respectifs d'images du Christ et de la Vierge, mais les motets, *romances* et autres chansons de la neuvaine à Tolède introduisent également une grande variabilité accompagnant la répétition des dévoilements. En réalité, le dévoilement s'impose ainsi comme une scène de visibilité particulière, dans laquelle sont intégrées cette créativité et variabilité textuelle, visuelle ou musicale. Mettre l'accent sur l'aspect sériel, voire structurel, du dévoilement en contexte religieux, suppose ainsi de lui rendre son caractère de rite, en tant qu'il est une attitude « standardisée » qui fait intervenir un élément transcendant au sein d'un rapport de cause à effet, en autorisant toutefois une part de créativité⁷⁶¹. Pour prendre la mesure de la standardisation du dévoilement culturel, avec ses variations éventuelles, il faut orienter l'analyse vers un objet qui est généralement considéré comme ayant par sa nature un lien privilégié au monde transcendant : les reliques. Le dévoilement apparaît en effet comme un mode de monstration privilégié pour cet objet, dont nous allons désormais étudier des descriptions pour comprendre le fonctionnement récurrent de leur mise en scène sous le voile. En reconstruire le déroulement permettra enfin de saisir la performativité des *apariencias* comme une consécration métaphorique qui ne perd pas sa force malgré la reproductibilité de son effectuation. Mais d'où provient, ou comment est construite cette force ?

⁷⁶⁰ Sur la créativité liée à l'oralité en un contexte rituel voir Jack GOODY, *Myth, Ritual and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, vi+180 p. On trouvera des perspectives particulièrement enrichissantes à ce sujet dans l'introduction et les chapitres 2 (« *Oral 'literature'* »), 3 (« *The anthropologist and the audio recorder* ») et 4 (« *Oral creativity* »).

⁷⁶¹ C'est, de nouveau, l'approche de Jack Goody, dont la définition du rituel est la suivante : « *by ritual we refer to a category of standardized behaviour (custom) in which the relationship between the means and end is not 'intrinsic', i.e. is either irrational or non-rational* », *Ibid.*, p. 36.

CHAPITRE 9. LA RELIQUE, L'IMAGE ET LA VISION : L'APARIENCIA OU L'ÉVIDENCE DU SACRÉ

I. L'APARIENCIA : SCÈNE DE MONSTRATION DES RELIQUES

Prenons un modèle fondateur : les reliques des têtes de saint Pierre et de saint Paul, telles que Montaigne les vit dans son voyage en Italie, en l'an 1581.

La veille de Pâques je vis à Saint Jean de Latran les chefs de Saint Paul et de Saint Pierre qu'on y montre, qui ont encore leur charnure, teint et barbe, comme s'ils vivaient : Saint Pierre, un visage blanc, un peu longuet, le teint vermeil et tirant sur le sanguin, une barbe grise fourchue, la tête couverte d'une mitre papale ; Saint Paul, noir, le visage large et plus gras, la tête plus grosse, la barbe grise, épaisse. Ils sont en haut dans un lieu exprès. La façon de les montrer, c'est qu'on appelle le peuple au son des cloches et qu'à secousses on dévale contrebas un rideau au derrière duquel sont ces têtes, à côté l'une de l'autre. On les laisse voir le temps de dire un *Ave Maria*, et soudain on remonte ce rideau ; après on le ravale de même, et cela jusques à trois fois ; on refait cette montre quatre ou cinq fois le jour. Le lieu est élevé de la hauteur d'une pique, et puis de grosses grilles de fer, au travers lesquelles on voit. On allume autour par le dehors plusieurs cierges, mais il est malaisé de discerner bien clairement toutes les particularités ; je les vis à deux ou trois fois. La polissure de ces faces avait quelque ressemblance à nos masques⁷⁶².

Montaigne a vu plusieurs fois, la veille de Pâques 1581, une *apariencia* célèbre dans la chrétienté : celle des reliques des têtes des apôtres, dont l'histoire est faite à la fin du XVII^e siècle par Giuseppe Maria Soresino, protonotaire apostolique et prêtre de l'Église du Latran, dans son livre *De capitibus sanctorum apostolorum Petri, et Pauli in sacrosancta Lateranensi ecclesia*⁷⁶³. Les deux têtes (« *ossa cum dentibus* »⁷⁶⁴) furent inventées⁷⁶⁵ sous le pontificat d'Urbain V, en 1367, dans l'autel de l'église du Latran, qu'elles avaient servi à consacrer. En 1368 elles furent montrées pour la première fois dans des bustes à l'image des apôtres, soit des reliquaires parlants. En 1370, les deux têtes furent placées sur le ciboire dans l'église du Latran et leur monstration rituelle fut continue jusqu'au sac de Rome de 1527, lorsqu'elles furent profanées par les

⁷⁶² On a modernisé et restauré la variante majoritaire « leur charnure », à laquelle l'éditeur avait préféré « leurs cheveux » ; voir François RIGOLOTT (éd.), *Journal de voyage de Michel de Montaigne, op. cit.*

⁷⁶³ Giuseppe Maria SORESINO, *De capitibus sanctorum apostolorum Petri, et Pauli in sacrosancta Lateranensi ecclesia asseruatis opusculum authore Iosepho Maria Soresino Romano...*, Romae, excudebat Mascardus, 1673, 184 p.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁶⁵ Par latinisme, c'est ainsi que l'on décrit la découverte des reliques.

lansquenets protestants de l'armée impériale⁷⁶⁶. Le cardinal Pompeo Colonna, engagé auprès des troupes de Charles Quint, offrit ensuite en réparation des rideaux pour les dévoiler, blasonnés de ses armes et d'un signe de la croix⁷⁶⁷. Les reliques survécurent bien au sac, et c'est dans leurs bustes et derrière les rideaux du cardinal Colonna que Montaigne les vit, tels que les montrent des gravures de l'ouvrage de Soresino (**Fig. 78 et Fig. 79**).

Montaigne commente « la polissure de ces faces » ; il semble confondre les bustes avec les têtes, dont il commente l'état de conservation. C'est là une preuve de la qualité des bustes, ou de la mauvaise visibilité impliquée par le mode de monstration de ceux-ci, s'il est « malaisé de discerner bien clairement toutes les particularités » ? Est-ce alors une projection phantasmée qui se remplace au spectacle vu, habillant des restes vieux de quinze siècles de « charnure, teint et barbe, comme s'ils vivaient » ? Il se peut que l'auteur des *Essais*, faisant montre de son scepticisme, feigne de croire que les bustes reliquaires sont les têtes elles-mêmes, soit que l'ambiguïté ait été maintenue parmi les fidèles, voire encouragée par les autorités du Latran, soit que cette fiction lui ait servi à discréditer les dévotions romaines⁷⁶⁸. Quoi qu'il en soit, la mise en scène est précisément décrite : derrière des grilles, au-dessus du ciboire (« de la hauteur d'une pique »), l'*apariencia* est éphémère, le temps d'un *Ave Maria*, et Montaigne note la rapidité du mouvement des rideaux (« On les laisse voir le temps de dire un *Ave Maria*, et soudain on remonte ce rideau ; après on le ravale de même, et cela jusques à trois fois ; on refait cette montre quatre ou cinq fois le jour »). Le rythme de ces *apariencias* est soutenu : répétées plusieurs fois par jour, elles sont à chaque occasion reproduites trois fois. La foule a été appelée par les cloches, et des cierges « au-dehors », soit en contrebas du ciboire, entourent les deux bustes, les illuminant et les voilant sans doute d'un halo de fumée par la même occasion. Tous ces éléments compliquent la visibilité du spectacle : son aspect éphémère, la soudaineté de son début et de sa fin, l'illumination indirecte, la foule, la distance et la hauteur des reliquaires, ainsi que la grille interposée empêchent la vision, au point que Montaigne dut voir « deux ou trois fois » ces dévoilements pour écrire son compte-rendu. En somme, le spectacle est composé de l'ensemble de ces éléments qui accompagnent et gênent la vision directe

⁷⁶⁶ André CHASTEL, *Le sac de Rome, 1527: du premier maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris, Gallimard, 1984, p. 143. Il est cité le rapport du *Memoriale* de Saluzzo di Castellar : « Les Impériaux ont pris la tête de saint Jean, celle de saint Pierre et de saint Paul ; ils ont volé l'enveloppe d'or et d'argent, les ont jetées dans les rues pour jouer à la balle ».

⁷⁶⁷ Un document cité par Soresino rapporte qu'il y avait avec les reliques : « *tre bandinelle di broccato rosso antico ; una delle quali e quella che si suole alzare et abbascare quando si mostrano le sante teste, che vi sono due arme del Cardinal Colonna vecchio, et una croce ricamata in mezzo, e non si pui alzare questa cortina senza quell'altre due insieme* ». Voir Giuseppe Maria SORESINO, *De capitibus sanctorum apostolorum*, *op. cit.*, p. 36. Le vieux cardinal Colonna ne peut être que Pompeo Colonna (1479-1532), par opposition à Ascanio Colonna (1560-1608). Sur la réconciliation du cardinal impérialiste avec Clément VII, André CHASTEL, *Le sac de Rome, 1527, op. cit.*, p. 55.

⁷⁶⁸ Sur le scepticisme attribué à Montaigne, voir Jean WIRTH, *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*, *op. cit.*, p. 152-153. Voir aussi María José VEGA RAMOS, « La biblioteca del ateo en el Quinientos », in Ana VIAN HERRERO et Consolación BARANDA (éds.), *Letras humanas y conflictos del saber: la filología como instrumento a través de las edades*, Madrid, Editorial Complutense, 2008, p. 289.

des reliques, autorisant le phantasme, entretenant le mystère de ces reliques supposément incorruptibles.

Si la mention, éventuellement ironique, de la « ressemblance à nos masques » indique que l'auteur des *Essais* n'est pas dupe, elle suggère également un horizon dramatique dans la réception de ce dévoilement, indiquant l'interdépendance de l'*apariencia* dramatique et paraliturgique, et renvoyant à un véritable spectacle dont le récit de Montaigne permet de reconstruire l'essentiel, du dévoilement à la fermeture du rideau. Ce récit coïncide d'ailleurs assez précisément avec d'autres scènes de monstration de reliques, telles qu'on les trouve en Espagne à la même période. Un autre récit de voyage montre en effet la prégnance de ce schéma spectaculaire dans la monstration des reliques : il s'agit du compte-rendu des richesses ecclésiastiques de la Galice et des Asturies, établi par Ambrosio de Morales sous les ordres de Philippe II en 1572. On en conserve l'autographe à la bibliothèque de l'Escorial, une copie manuscrite de 1627 par l'érudit Tomás Tamayo de Vargas, ainsi qu'une édition faite au XVIII^e siècle par le père Enrique Flórez (OSA) à partir de la copie autographe⁷⁶⁹.

Ambrosio de Morales est parti de Madrid avec le projet d'inventorier les principales reliques, les monuments funéraires et les meilleurs volumes des bibliothèques des églises du nord de l'Espagne. Dès l'abord, et de manière récurrente, il affirme la nature cachée des reliques, déterminée par la « révérence » et l'« autorité » qu'elles méritent, et qu'il se propose de ne pas troubler :

[...] adonde hallase los cuerpos santos de tal manera cerrados con clavos, o chapas, o de otras maneras de muy antiguo, así que se viesse como por mayor reverencia y autoridad de las santas reliquias las habían así encerrado, que no convendría pedir me los abriesen, principalmente teniéndose certificación de cómo estaban allí⁷⁷⁰.

Mais dans sa visite des églises en qualité d'inspecteur royal, Ambrosio de Morales a eu le privilège de voir de nombreux restes sacrés, qui lui ont été montrés de manière solennelle. Au monastère de las Huelgas, à Valladolid, les reliques lui sont présentées sur une table couverte d'un dais, avec de nombreux cierges, par le *capellan* vêtu de ses ornements ; « *por todo el tiempo que duró verlas y escribir la lista, tañieron el órgano y cantaron* »⁷⁷¹. Dans une église autrement plus pauvre, celle de Saint Martin à Frómista, Ambrosio de Morales voit des hosties qui étaient restées collées à la patène lors de

⁷⁶⁹ Je remercie Renaud Alexandre de m'avoir fait connaître cette édition. La copie autographe, conservée à l'Escorial, est : Ambrosio de MORALES, « Relaciones del Viaje que Ambrosio de Morales Chronista de su Magestad hizo por su mandado el año de M.DLXXII. en Galiçia y Asturias », 1572. La copie de Tomás Tamayo, à la BNE : Ambrosio de MORALES, « Relaciones del viaje que Ambrosio de Morales, cronista de Su Magestad, hizo por su mandado, el año de 1572 a Galicia y a Asturias, copiadas por Tomás Tamayo de Vargas », 1627. L'édition enfin : Ambrosio de MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II, a los reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias, para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las cathedrales y monasterios*, En Madrid, por Antonio Marin, 1765, 224 p.

⁷⁷⁰ Ambrosio de MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales*, op. cit., p. 4. Voir aussi p. 123, où le chroniqueur veut : « *excusar la poca reverencia de andar mostrándolos [los cuerpos sagrados] a cada uno* ».

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

l'extrême onction d'un excommunié. La mise en scène ne se fit pas en déplaçant la relique sous un dais, mais en dévoilant une couverture de soie (*raso*) qui la couvrait de manière permanente :

La custodia tiene cubierta muy rica de carmesí raso, con bordaduras harto delicadas, y entre ellas las armas de los señores del lugar que la dieron. Muestran este misterio a muy pocas personas y con mucha reverencia. El cura se viste y dos monjes lo acompañan con grandes cirios encendidos. Dicen la confesión general de rodillas, porque se limpien aun de los pecados veniales los que han de adorar tan alto misterio. Cantan luego al descubrir «*Tantum ergo sacramentum*», etc., y todo lo demás se hace harto devotamente⁷⁷².

Le moment du dévoilement (*al descubrir*) est préparé par les acteurs de la monstration, par les cierges et la musique, le tout réalisé avec grande dévotion. Ce protocole de monstration paraliturgique est rodé et se répète d'église en église, si l'on en croit les indices qu'en donne Ambrosio de Morales dans son récit. Il évoque plusieurs fois des monstrations faites «*con gran solemnidad de canto, revestido, y acompañamiento y lumbre*»⁷⁷³ et, parlant de reliques enfermées dans des tombeaux ou des reliquaires, il commente les voiles de soie qui les recouvrent, même lorsque l'ouverture n'en est pas envisagée⁷⁷⁴. C'est le cas du tombeau de saint Isidore à Léon :

Del testimonio de estar aquí este Santo Cuerpo no hay que tratar, pues sería culpa dudar en ello. Jamás se saca de donde está el Arca, por ninguna necesidad, después de un gran milagro que sucedió y anda entre los impresos. Y el Arca está de ordinario cubierta con un velo de tafetán carmesí por dentro de la reja⁷⁷⁵.

Ou, dans la même cathédrale, du reliquaire conservé dans la chapelle de Saint Martin, «*un relicario harto bien labrado, con puertas de talla bien pintadas y doradas en buena proporción, y con un velo de seda delante, aunque están cerradas*»⁷⁷⁶. L'étonnement de l'érudit semble indiquer que les voiles de soie sont installés pour l'ouverture des portes des retables-reliquaires. À Saint-Jacques de Compostelle, dans la cathédrale, les corps de saint Cucufa et saint Fructueux étaient ainsi dans des niches couvertes avec «*un velo labrado de red*»⁷⁷⁷, et la chapelle reliquaire conservait un retable «*con puertas pintadas y velos de tafetán carmesí y una baranda de palo delante, donde se detienen los peregrinos a quien se muestran [las reliquias] dos veces por los lenguageros (que llaman) de todas naciones*»⁷⁷⁸. On pourrait multiplier les

⁷⁷² *Ibid.*, p. 29.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁷⁴ Dans ce cas précis, elle n'a lieu que lorsque les nouveaux abbés visitent pour la première fois le reliquaire, *Ibid.*, p. 46.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 121 *cf.* 122.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 124. La citation continue en décrivant le rôle de ces clercs traducteurs : «*Estos hacen la relación del las reliquias señaladas con cara de plata que tiene a lo alto una mano con el índice tendido, como otra que dije en lo de S. Benito de Valladolid*».

ejemplos⁷⁷⁹, mais on s'attachera au cas particulièrement détaillé de la célèbre chapelle reliquaire de la cathédrale d'Oviedo, la *Cámara Santa*⁷⁸⁰. Celle-ci rappelle le Temple de Jérusalem et provoque chez Morales l'émoi, la terreur et la révérence propres à qui pénètre le lieu du sacré⁷⁸¹. Non seulement la chapelle entière est close, et ouverte seulement par exception ; mais ses pièces les plus prisées sont encore voilées. Il en va ainsi de la croix, « *de oro y piedras que, como es notorio, labraron los ángeles* »⁷⁸² :

Tiene velo de tafetán delante, y cuando se ha de descubrir, los dos canónigos que siempre enseñan las reliquias dicen de rodillas verso de himno, antifona y oración de la cruz⁷⁸³.

Mais cela n'est rien comparé à la monstration du Saint Suaire, dont le cadre lui-même « *tiene un velo de tafetán delante, que se corre con un cordón* »⁷⁸⁴ :

Muéstrase al pueblo el Santo Sudario tres veces en el año: el viernes santo y las dos fiestas de la cruz, siempre con gran solemnidad. Y porque yo pudiese dar a su Majestad relación cumplida de ella, se mostró solemnemente como suele, el día de Santiago. Pregónase, por la ciudad y por la tierra, cómo se mostraría el Santo Sudario tal día. Toldase la Iglesia con paños ricos que tienen en toda aquella parte del crucero donde está la Cámara Santa. En la sala, o primera pieza de su entrada, está hecho un corredorcito de quince pies, cubierto con arco, y cúbrese entonces por de fuera con dos cortinas de terciopelo negro, corredizas, echándose también otro paño grande de terciopelo sobre las barandas. El obispo agora, como lo hace siempre, dijo misa de pontifical, predicó y amonestó al cabo del sermón reverencia y devoción, y lo demás que convenía para dignamente adorar la sagrada reliquia. Acabada la misa vestido como estaba, y con sus asistentes y los demás que le acompañábamos, subió a la Cámara Santa y sacó el Santo Sudario cubierto con su velo, y rezando siempre en tono con ayudarle los que íbamos con él, fue al corredor y, cuando estuvo puesto en medio, abrieron las cortinas, corriendo cada una a su lado. Luego se corrió también el velo de tafetán pequeño, y al punto comenzaron los cantores abajo el *Miserere*. El Obispo está un poco quedo, y luego pasa despacio al un lado del corredor, y luego al otro, deteniéndose otra vez en medio. Cuando se quiere volver a la Cámara Santa el Obispo, ven muy de cerca

⁷⁷⁹ « *Otra sexta arca es un cofre [...] y tiene sin esto por mayor decencia y veneración encima un pañito de brocado y de carmesí* » ; « *El santo crucifijo, que es muy famoso y de mucha devoción, está en el crucero sobre un altar, mas ya lo quieren pasar a capilla rica que para esto se ha labrado. Es como el de Burgos, de goznes, y muéstrase con toda la solemnidad que allá se usa. Está cerrado con puertas de buena pintura y dentro tiene dos velos* » ; « *La insigne reliquia del espina de la corona de nuestro redentor con mucha riqueza de cubiertas ricamente bordadas para toda la decencia posible; muéstranla con gran solemnidad de juntarse todo el convento, vestirse el preste con capa rica y haber muchas lumbres y cantar todos al propósito* », voir respectivement *Ibid.*, p. 81, 150, 187.

⁷⁸⁰ Sur l'histoire de la chapelle et de ses reliques, voir Raquel ALONSO ÁLVAREZ (éd.), *La Cámara Santa de la catedral de Oviedo y su relicario*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2017, 166 p.

⁷⁸¹ Ambrosio de MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales*, op. cit., p. 70-71.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 76. Le chroniqueur note quand même « *Yo creo cierto que los ángeles no labraron más que esta faz que es sutil, todo lo demás de lados y trasera parece de obra hecha después para meter la madera* ».

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 79.

el Santo Sudario los que están con él, y luego se cubre, y el Obispo con los que le acompañan dice el *Miserere* y por su mano toca cuentas y relicarios hasta que la sagrada reliquia se pone en su caja⁷⁸⁵.

Pour honorer son visiteur, l'évêque d'Oviedo reproduit le jour de Saint-Jacques le dévoilement du Saint Suaire, normalement limité à une visibilité répétée trois fois au cours de l'année, à des dates de commémoration christologique. Le protocole est décrit par une « *relación cumplida* » et devient ainsi dans l'économie du récit d'Ambrosio de Morales le modèle par excellence du dévoilement des reliques. Le peuple est appelé plusieurs jours avant par l'annonce de la monstration à venir dans la ville et ses campagnes. L'église est préparée, couverte de tapisseries à l'endroit où la relique sera montrée : signe ornemental de la richesse qui y sera dévoilée, indice du lieu vers lequel doit tendre le désir de voir. De cette manière la *Cámara Santa* empiète sur la nef, étendant pour l'occasion son aura de sacralité par la multiplication des ornements qui décorent la nef et par la mise en place d'un couloir depuis lequel va être montré le Saint Suaire. L'embouchure du couloir porte des rideaux noirs, pour marquer le deuil de la mort du Christ, dont la relique est un vestige, tout en créant un contraste chromatique au bénéfice de celle-ci, qui apparaît plus lumineuse. L'évêque officie, puis il sermonne les émotions que le public doit idéalement ressentir : « *reverencia y devoción* ». Puis, il se retire avec sa suite dans la *Cámara Santa* pour faire apporter la relique dans le couloir où elle sera montrée, qui s'ouvre à l'improviste pour le public que l'on peut imaginer massé derrière une barrière couverte de velours (« *echándose también otro paño grande de terciopelo sobre las barandas* »). Certains peuvent ainsi toucher la matière même des rideaux noirs qui dévoilent la relique (« *dos cortinas de terciopelo negro, corredizas* »), associant la sensation tactile – ou le désir haptique – à la vision. Dans une gradation ornementale, le velours laisse place au taffetas, et une fois le deuxième voile levé, le Suaire est visible, avec l'accompagnement choral du *Miserere*. L'évêque montre la relique en face de lui, puis de part et d'autre et de nouveau en face, et il repart quand il le souhaite, ajoutant au caractère éphémère de la vision l'aspect inopiné de son apparition et de sa disparition (« *Cuando se quiere volver a la Cámara Santa el Obispo... luego se cubre* »). Avant la disparition du Suaire, la suite de l'évêque a le privilège de voir le Suaire de très près (« *muy de cerca* »), une proximité qui manifeste le désir haptique dont le commun des fidèles, et précisément ceux du premier rang, n'a que l'indice tactile indirect⁷⁸⁶ : la frustration est à son comble lorsque la relique est recouverte (« *y luego se cubre* »). Le *Miserere* continue jusqu'à ce que la relique est rendue à sa chapelle.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 79-80.

⁷⁸⁶ Le toucher du velours ne correspond pas à la relique, mais aux rideaux qui la couvrent, qui sont comme une relique par contact de la relique elle-même. Dans son livre sur Nuestra Señora del Sagrario, Portocarrero mentionne quelque chose de semblable pour une relique de la tunique de la Vierge, « *la cual ha más de ochocientos años que el Emperador Carlo Magno la puso en la ciudad de Aquisgrán con otras reliquias, donde la guardan dentro de una torre, y de siete en siete años cierran las puertas de la ciudad y desde ella la muestran, y el padre Juan de Mariana de la Compañía de Jesús dice que por gran favor le subieron a la torre y la tuvo en sus manos y adoró, y que le parece que es de chamelote; tiénenla envuelta en unos tafetanes, y aquel día los reparten en pedacitos, y los dan por reliquias, envolviendo la sagrada ropa en otros nuevos* ». FRANCISCO PORTOCARRERO, *Libro de la Descension de Nuestra Señora a la Santa Yglesia de Toledo y vida de San Iifonso, arçobispo della*, op. cit., f. 100v-101r.

Dans certaines des plus prestigieuses chapelles d'Espagne, à Oviedo comme à Saint-Jacques, Ambrosio de Morales a vu ce spectacle dont nous retrouvons la trace, stabilisée en forme d'architecture spectaculaire, à Valence au début du XVII^e siècle. Le premier *retablo-tramoya* de la Péninsule Ibérique permet de passer d'une analyse de la réception, chez Montaigne et Ambrosio de Morales, à une dernière analyse de la production de l'*apariencia* religieuse, cette fois à partir de sources normatives et d'évidences matérielles, montrant la redéfinition de l'image en relique par l'effet du dévoilement.

II. LE RETABLE-MACHINE À L'ESPAGNOLE

Au début du XVII^e siècle, l'archevêque et vice-roi de Valence, Juan de Ribera, fonda un séminaire dans la capitale valencienne : le Real Colegio Seminario del Corpus Christi (RCSCC), dont la chapelle fut le fleuron de sa politique prosélyte⁷⁸⁷. L'institution était l'un des fers de lance de la Contre-Réforme en Espagne. La riche dotation de la chapelle incluait des ornements de retable qui installaient dans la permanence des rites hebdomadaires l'*apariencia* religieuse, ordonnée par les *Constitutions* de 1605 tous les jeudis, vendredis et samedis de l'année⁷⁸⁸, les jours des messes publiques (« *Misas conventuales* »). En 1606 est achevé le retable du maître-autel⁷⁸⁹ : appelé parfois « *retablo-tramoya* »⁷⁹⁰, retable-machine, il s'agit d'une architecture particulièrement adaptée aux effets théâtraux du dévoilement. Dans sa construction finale, le tableau de la *Cène* de Ribalta (4,28 x 2,66 m.) est attaché à un système de poulies qui permet de le cacher dans une niche construite *ad hoc* sous le corps du retable (**Fig. 81 et Fig. 82**). Ce tableau coulissant s'abaisse donc pour montrer une image-relique, un Christ en croix dont le visage est réputé d'origine *achéiropoiète* et censé avoir survécu à l'iconoclasme (**Fig. 83, Fig. 85 et Fig. 86**). Le Christ est à son tour couvert de plusieurs rideaux, pour une mise en scène en trois temps : descente du tableau, ouverture des rideaux, vision du Christ en croix. L'adaptation du retable à la scène d'*apariencia* de cette relique est pensée pour une des trois messes générales de cette chapelle : celle du vendredi.

L'ensemble du séminaire est appelé à participer à ces trois messes. Elles ont lieu le jeudi, où l'on célèbre le Sacrement de l'Eucharistie, le vendredi, où sont célébrées les

⁷⁸⁷ Voir sur cette institution, *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana / Catàleg de monuments i conjunts de la Comunitat Valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1983, p. 401-414; Joaquín BÉRCHEZ GÓMEZ, Miguel FALOMIR FAUS, Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO, Vicente LLEÓ CAÑAL et Fernando MARÍAS FRANCO, *Una religiosa urbanidad: San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en su cultura artística de su tiempo*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013; *Domus speciosa: 400 años del Colegio del Patriarca*, Valencia, Universitat de València, 2006, 283 p.

⁷⁸⁸ Sauf lorsque ces dates coïncident avec certaines festivités, de première ou deuxième classe, énumérées aux chapitres XXIV, XXVII, XXIX des *Constitutions* de 1605. Voir Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi*, En Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1605, 142+4+11 p.

⁷⁸⁹ Sur sa construction, voir Fernando Benito DOMÉNECH, « El origen de la Cena del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia en torno a Carducho y Ribalta », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n° 45, 1979, pp. 417-426.

⁷⁹⁰ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, p. 17.

plaies de Jésus Christ, et le samedi, le jour consacré à la Vierge. Selon la liturgie réglée par les *Constitutions* de la chapelle, le dévoilement est mis en scène lors de ces trois journées, avec des variations, de telle manière que l'ouverture des rideaux et leur fermeture bornent, dans cette institution religieuse, le spectacle sensible de la foi.

Un parcours par les dispositions des *Constitutions* de la chapelle permet de saisir dans le détail la procédure de ces trois dévoilements. Le jeudi, la messe célèbre l'advocation de la chapelle au Corpus Christi par le dévoilement eucharistique :

Item, que todos los jueves sin excepción alguna (fuera del jueves santo) esté descubierto el Santísimo Sacramento en el altar mayor desde el oficio de prima hasta acabado el *Miserere*, y desde principio de vísperas hasta acabada la *Salve*. Lo que se hará por esta orden: conviene a saber, que el domero⁷⁹¹ que fuere semanero, vestido con la capa que dejamos señalada, abra la puerta y corra la cortina del Sagrario, para que se muestre desde dentro del Sagrario el Santísimo Sacramento, sin que sea menester sacarle al altar. A lo cual se hallen presentes, e hincados de rodillas, con velas encendidas, todos los que, según dicho es, han de servir en el altar y coro, cantando el himno *Pange lingua*, y acabado el himno, y habiendo incensado, se diga por el dicho sacerdote la oración. Acabada la cual se irán al coro a comenzar prima, y acabado el *Miserere* correrán dos sacerdotes la cortina y cerrarán el sagrario⁷⁹².

Le dévoilement de l'eucharistie couvre le temps de la messe et des vêpres : le matin, du début de l'office de prime et jusqu'à la fin de l'hymne du *Miserere* et l'après-midi, du début des vêpres jusqu'à la fin de l'hymne de *Salve*. L'ouverture du rideau a lieu à l'entrée de la sacristie, dont la porte a été également ouverte par le *capellán* en charge pendant cette semaine, pour que la réserve eucharistique soit visible « *sin que sea menester sacarle al altar* ». Ensuite, la messe a lieu dans le chœur et autour de l'autel, où le recteur du séminaire doit officier. Avant cette cérémonie, les cloches sonnent « *como a oficio solemne* » ; la même mise en scène est répétée pour les vêpres, l'après-midi (chap. XXIV, n. 4-6). Pour compléter le spectacle de l'eucharistie, l'autel et la chapelle sont ornés de fleurs artificielles dans de riches pots (« *ramilleteros de flores artificiales, pebetes y cazoletas* » ; chap. XXIV, n. 8⁷⁹³). Le chapitre XXXVIII, « *De la luminaria extraordinaria* »⁷⁹⁴, indique les cierges à ajouter à la mise en scène de ce dévoilement, richement illuminé, comme les deux autres par ailleurs.

Le vendredi, la messe des plaies du Christ célèbre à son tour l'image-relique du « *milagroso crucifijo* »⁷⁹⁵ du maître-autel. D'après le chapitre XXVII des *Constitutions*, avant la messe, tous les séminaristes sont convoqués (« *bajen todos los oficiales, capellanes, ayudantes de coro e infantiles a la capilla mayor* ») et le prêtre chargé

⁷⁹¹ Par valencianisme (« *domer* »), c'est ainsi qu'est désigné le clerc en charge des offices pendant une semaine, soit le '*semanero*' ou '*hebdomadario*'. Voir chap. IX, Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 27-28. Chap. XXIV, n. 3.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 55-56.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 32.

d'officier est revêtu de riches ornements violets (« *vestido con pluvial morado rico* »⁷⁹⁶). Puis :

3. [...] estando todos los sobredichos hincados de rodillas y con cirios en las manos⁷⁹⁷, a dos coros, se comience el salmo del *Miserere* y se diga en todo competente con toda pausa y solemnidad, y juntamente se vaya bajando la Cena y corriendo las cortinas, teniendo consideración a que se vengan a acabar de correr todas las cinco cortinas cuando se acabare el cuarto verso y se comience (en estando todas las cortinas corridas y descubierto el santo Crucifijo) el quinto verso “*Tibi soli peccauit*”. El cual se diga por ambos coros y en tono algo más bajo y con pausa conocida. Y acabado este verso se continúe el salmo hasta el fin en el tono y pausa que se comenzó. Y acabado el salmo se incense al santo Crucifijo y se diga el verso “*Christus factus est pro nobis obediens, etc.*”. Y después la oración: “*Respice, quaesumus Domine super hanc familiam tuam, etc.*”, acabado lo cual se vayan a vestir los que han de decir la misa y al coro los demás. 4. Item que un poco antes de hacerse la dicha ceremonia, se toquen las campanas como a fiesta solemne. 5. Item que después de acaba la misa de las llagas, el sacerdote, diácono y subdiácono que hubieren hecho el oficio se hincuen de rodillas y estén así hasta que se hayan echado las cortinas y subido el cuadro de la Cena⁷⁹⁸.

Même si cinq rideaux sont mentionnés devant la sculpture du Christ, ils étaient au nombre de quatre. Le chapitre portant sur les reliques (XXXV, 1), où il est dit de nouveau « *que la milagrosa figura del santo Crucifijo se ha de tener y reputar por reliquia* »⁷⁹⁹, mentionne bien quatre rideaux, deux violets et deux noirs : « *Y queremos que esté cubierta con el cuadro de la Cena, que está en medio del retablo, y a más del dicho cuadro tenga cuatro cortinas de tafetán, dos moradas y dos negras* »⁸⁰⁰. Ils seraient donc ouverts en harmonie avec le psaume, en rythme avec ses quatre premiers vers⁸⁰¹. Les habits du prêtre en charge de l'office (*domero*), sont de la même couleur violette que deux de ces rideaux, sans doute les premiers visibles. Pour la messe commémorative des plaies du Christ, l'image de la *Cène*, qui représente l'institution du « *sacrificio incruento* »⁸⁰² de la messe, était donc changée par l'image du corps du Christ en croix, imposant son spectacle sanglant sur toute la durée de l'office.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁹⁷ Dans les *Adiciones aux Constitutions* ceci est interdit pour éviter les taches de cire sur les tapis : « *porque se ha visto el daño que hacía en las alfombras la cera que se derretía de los cirios, y así ha parecido más acertado acrecentar la luminaria del altar y de blandones* ». Voir Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla*, op. cit. *Adiciones*, n. 14 et 18, p. 4-5 (f. Aa2v-Aa3r), cf. n. 33 et n. 51.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 33. Chap. 32, n. 3-5.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 46-47.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁰¹ Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla*, op. cit. *Adiciones*, 19, p. 5, f. Aa3r: « *Item en el dicho num. 3 donde se manda que se cante el quinto verso por ambos coros y en tono más bajo se diga que se cante aquel verso y el décimo nono que son Tibi soli peccauit y Benigne fac Domine a sencillos, y lo demás un verso a fabordones y otro a canto llano, como se hace agora* ».

⁸⁰² *Autoridades*, sv « *missa* ».

Or, les *Adiciones a las constitutiones* publiées en 1605 déplacent ce spectacle à la fin de la messe et réduisent sa durée à celle du *Miserere*, au point que la cérémonie elle-même est appelée « du *Miserere* » :

20. Item, en el dicho cap. 27 nu. 3 donde se dice que se descubra el santo Crucifijo antes de la misa conventual que se ha de decir de las llagas, se diga que acabada la misa conventual vengan los ministros del coro a la capilla mayor, y se diga el *Miserere* y descubra el santo Crucifijo según lo ordenado en el dicho num. 3 y en estas Adiciones en los números precedentes. 21. Item, en el dicho cap. 27, num. 5 se diga que acabada la misa se vuelva el sacerdote a la sacristía y salga de allí con capa para la dicha ceremonia del *Miserere*⁸⁰³.

Écourtée, cette monstration éphémère s'approche ainsi des *apariencia* commentées précédemment par Montaigne et Ambrosio de Morales. Aujourd'hui encore, avec des variations dues au Concile Vatican II (réduction du nombre de rideaux et de l'ostentation des ornements des prêtres) et à l'électricité (disparition des cierges, enregistrement du *Miserere*), le dévoilement se répète tous les vendredis à la fin de la messe (**Vidéo en annexe**).

Le samedi, enfin, est célébrée la Vierge devant son retable, « *para mayor veneración de la benditísima Virgen de la Antigua*⁸⁰⁴ », dont l'image est copiée de la Virgen de la Antigua de la cathédrale de Séville, ville natale du fondateur Juan de Ribera⁸⁰⁵. Cette fois, après l'eucharistie et l'image-relique, c'est une image qui est dévoilée :

3. Item, que en todas las fiestas sobredichas, y asimismo en todos los sábados, esté descubierta la imagen devotísima de Nuestra Señora, a la mañana y a la tarde, mientras se dijeren los oficios divinos, corriendo dos capellanes las dos cortinas cuando se comenzare prima y tornándolas a correr acabado el *Miserere* y asimismo antes de comenzar Vísperas hasta acabada la *Salve*. 4. Item exhortamos y rogamos a todos los sacerdotes, colegiales y familiares que se hallen de continuo a las *Salves* que se han de decir en las festividades de Nuestra Señora y sábados, pues con la tal asistencia se acrecentará la devoción⁸⁰⁶.

La chapelle de la Vierge est la plus proche de l'autel du côté de l'Évangile, soit à droite de l'autel lorsqu'on s'y place face à la nef. C'est là qu'advient le troisième dévoilement dicté par les *Constitutions* de Juan de Ribera. Comme le jeudi, le dévoilement a lieu autant le matin pendant la messe que l'après-midi pendant les vêpres. Deux *capellanes* tiraient deux rideaux, sans doute de part et d'autre du retable, laissant l'image couverte d'un troisième voile, semi-transparent : c'est le même système qui permettait de voir le Christ en croix du couvent des augustins à Burgos. En effet, « *se ha de tener mucha veneración a la santa y devota imagen de Nuestra Señora de la Antigua*

⁸⁰³ Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla*, op. cit. *Adiciones*, n. 20, p. 5 (f. Aa3r).

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 35 chap. XXIX.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 26 chap. XXIII, n. 3.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

y guardarse con tres velos, los dos de los cuales se correrán los sábados »⁸⁰⁷. Dans les versions postérieures des *Constituciones*, dès 1625 il est précisé que les deux rideaux sont faits de taffetas, et le troisième de « *toca* », d'une trame plus fine⁸⁰⁸. Cette ritualisation exceptionnelle de l'image de la Vierge le jour de sa messe, est vite étendue à tous les offices : les *Adiciones* de 1605 précisent déjà « *que conviene que esté descubierta la dicha imagen todos los días mientras se celebraren los oficios, aunque cubierta con un velo, conforme lo que se acostumbra en otras iglesias* »⁸⁰⁹. En dehors des célébrations où elle se trouve dévoilée – quoique toujours couverte d'un fin tissu quasi transparent –, cette image vénérée, comme la relique du Christ en croix et l'eucharistie, est en règle générale couverte.

Dans cette institution décidément tridentine, les courtines d'autel ont été complètement remplacées par des rideaux de retable, et le dévoilement est le mode d'apparition choisi pour l'eucharistie, pour la relique et pour l'image, les trois vecteurs du système dévotionnel post-tridentin. La relique est la clé de voûte de ce système, et sa monstration est le spectacle pour lequel est préparé le plus grand déploiement d'effets pour le temps le plus court, pendant le *Miserere* après la messe. Inversement, l'eucharistie et l'image de la Vierge sont dévoilées pendant toute la messe du jeudi et du samedi, *Miserere* inclus. Dès 1605, le dévoilement de la copie de Nuestra Señora de la Antigua devient même quotidien, associé à toutes les messes de la chapelle, sans devenir pour autant trivial, puisqu'un voile semi-transparent la couvre encore de manière permanente. Dans la chapelle du RCSCC, la monstration du Christ du maître-autel prend un sens particulier. Dans une mise à profit de l'évidence sensible pour la défense de l'eucharistie, la visibilité de ce spectacle est inversement proportionnelle à sa puissance : dans le temps éphémère de son apparition, la sculpture du Christ en croix est mise au service de la défense du dogme de la présence réelle. Une image-relique christologique prend ainsi corps, qui permet par la même occasion de faire l'apologie en acte des reliques et de l'image, dans une véritable machinerie contre-réformiste.

Pour en venir à la machine du retable du maître-autel, elle appartient à une tradition d'images coulissantes dont il existe des exemples antérieurs, notamment en Italie⁸¹⁰, mais qui est inaugurée en Espagne par cette construction⁸¹¹. La mise en scène, ancrée

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁰⁸ Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi*, En Valencia, por Iuan Bautista Marçal..., 1625, p. 82; Juan de RIBERA et REAL COLEGIO SEMINARIO DEL CORPUS CHRISTI, *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi*, En Valencia, por Bernardo Nogués..., 1661, p. 82. *Autoridades*, sv « *toca* » : « *Se llama también una tela delgada, y clara de lino, o seda especie de beatilla, de que ordinariamente se hacen las tocas. Lat. Tela subtilis* ».

⁸⁰⁹ Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla*, *op. cit. Adiciones*, n. 24, p. 5 (f. Aa3r).

⁸¹⁰ À Venise, un retable de la *Transfiguration*, par Titien, devant la *pala d'argento* de l'église du Saint-Sauveur, date de 1534 ; dans l'église de Saint Cassin il y aurait également eu un retable similaire peint par Tintoret. En outre, le célèbre miracle de la Vierge de Blanchernes aurait été mis en scène par un mécanisme semblable, qui fit apparemment des émules également en Allemagne. Voir à ce propos Roland KRISCHL, « Cloths in and on paintings: from curtain to shutter and back again », *op. cit.*, p. 4.

⁸¹¹ D'autres machineries contemporaines ont été étudiées dans Francisco J. HERRERO GARCÍA, « Líneas de investigación en la retabística iberoamericana: la función eucarística (el ejemplo de Sevilla) », in Ana María ARANDA (éd.), *Barroco iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Ediciones Giralda, 2001, pp. 691-712; Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, « Recursos teatrales en el retablo

dans une architecture, stabilise le recours au dévoilement dans le spectacle liturgique. Ce retable du maître-autel est au centre du système de dévoilements mis en œuvre dans la chapelle, dans la mesure où son programme iconographique renvoie à l'eucharistie, et que la relique du visage du Christ est intégrée à une image : le dévoilement de la relique résonne donc des échos des dévoilements de l'eucharistie et de l'image qui ont lieu la veille et le lendemain. Derrière le retable, et de part et d'autre de celui-ci, deux portes permettent d'atteindre le mécanisme d'attache du tableau de la Cène et ses contrepoids, cachés dans les flancs du retable, qui permettent de le mettre en mouvement. C'est également de là que sont tirés les rideaux. Le retable est flanqué d'un escalier, qui se trouve derrière-lui et à sa droite (lorsqu'on lui fait face). Par cet escalier, on peut monter à la porte qui donne accès à la cage du retable, pour placer et allumer les cierges de part et d'autre de la sculpture, aux pieds de celle-ci. Un étage plus haut, une lucarne s'ouvre sur une lampe où l'on peut allumer une bougie, à proximité du visage du Christ, qui constitue véritablement la relique dans cette sculpture : elle reçoit ainsi une illumination directe depuis les flancs de la cage du retable (**Fig. 85 et Fig. 86**).

Le tableau de Ribalta, une *Cène* de format rectangulaire, est traversé d'un axe vertical souligné par la position du Christ (**Fig. 81, Vidéo en annexe**). Le mouvement du tableau selon cet axe vertical, transforme le rapport horizontal entre les deux images (l'une devant l'autre) en un rapport vertical (l'une s'abaissant au-dessous de l'autre). Le passage de la Cène, annonciatrice de la Passion, à la vision du Christ en croix prend donc dans ce montage la forme d'une ascension. Mais le mouvement n'est pas la seule traduction de la tension narrative entre le tableau et la sculpture : les rideaux qui les séparent symbolisent la projection narrative qui mène de la Cène au Calvaire. Les deux rideaux violets, identifiés à la pourpre de l'*Ecce homo*, et les deux rideaux noirs, endeuillés de la mort du Christ, font le lien entre les deux images. Éléments de cadre particulièrement dynamiques, mêlant la symbolique d'un pan de couleur lorsqu'ils sont déployés et la fonction d'une bordure lorsqu'ils sont tirés, les rideaux assument ainsi d'être « les lieux où s'effectuent “secrètement” les opérations surnaturelles qui ne peuvent être montrées, et notamment la transformation du corps terrestre et mortel visible dans les registres inférieurs en ces corps glorieux et célestes qui apparaissent au-dessus »⁸¹². Ces mots de Frédéric Cousinié à propos des retables post-tridentins montrent à quel point le retable du RCSCC littéralise, dans le mouvement qui l'active, le rapport inférieur/supérieur qui travaille son architecture. Le passage d'un Christ qui annonce sa transsubstantiation à un Christ mort sur la croix convoque le référent théologique du voile comme une figure de l'humanité christique. Dès lors, le corps dévoilé est une substance déjà plus qu'humaine. Enfin, si la descente du tableau de la

Barroco », in *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, Universidad Complutense - Departamento de Historia del Arte, 1994, pp. 1207-1220; Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, « El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los Jesuitas de Granada », in *Los clasicismos en el arte español*, Madrid, UNED - Departamento de Historia del Arte, 1994, pp. 273-282; Ralph DEKONINCK, *La vision incarnante et l'image incarnée*, op. cit., p. 73-79.

⁸¹² Frédéric COUSINIÉ, *Le Saint des Saints : maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 87.

Cène est prise dans une trame narrative, sa remontée donne une figure ascensionnelle à la transsubstantiation.

Cette tension narrative et ontologique entre le tableau et la sculpture, encore soulignée par la qualité de relique du visage dévoilé du Christ, prend par ailleurs la forme d'un changement de médium, de la peinture au volume sculptural, de la taille naturelle des figures peintes à la taille surnaturelle du Christ sculpté. L'illusion de présence est ainsi fondée sur la transformation de l'image plate en un corps polychromé ; son apparition mime une épiphanie dans le mouvement du tableau et des rideaux qui sont guidés depuis derrière le retable. Le rythme du psaume donne le rythme du dévoilement, qui change l'atmosphère entière de l'église par la modalisation qui l'accompagne dans le chant (dès lors que le Christ est dévoilé, le *Miserere* se poursuit « *en tono algo más bajo y con pausa conocida* »)⁸¹³. L'ensemble de l'hymne durait environ une demi-heure⁸¹⁴, quand il était chanté de manière solennelle, à double chœur. Les partitions furent commanditées par le patriarche Ribera à Juan Bautista Comes, et on en conserve une copie datée de 1600 dans l'archive du RCSCC⁸¹⁵. Le moment où le Christ apparaît derrière ses rideaux est celui où résonne dans la nef le pronom *Tibi* (**Fig. 84**) : ainsi se traduit dans la synesthésie de l'apparition *vue* et de l'adresse *entendue* l'illusion de présence, véritablement visionnaire, dans la mise en scène du *retable-tramoya*. L'encens complète le spectacle, en confirmant par le parfum la présence céleste qui est « apparue » dans le retable. Dans la nef à vaisseau unique, inspirée de celle du Gesù à Rome, ni le chœur, à l'étage, ni les bancs, n'échappent à la vue de l'image-relique, qui apparaît bien dans un déploiement sensible pour la vue, l'ouïe et l'odorat, finement agencé pour construire l'apparition du Christ chaque vendredi.

L'image sculptée, support d'une relique, atteint par là une puissance d'évocation, autant dire d'incarnation, qui fait du dévoilement une machinerie symbolique capable de donner une présence au corps de Dieu⁸¹⁶. L'architecture même qui permet le dévoilement est d'ailleurs associée dans le RCSCC au réservoir de sacré qu'est le reliquaire. Car les retables à reliques de l'église sont dévoilés non seulement par des rideaux, mais par un ingénieux système de peintures coulissantes, autant dans le maître-autel que dans la chapelle reliquaire qui fait face à celle de la Vierge. Ce dernier dévoilement n'a plus lieu dans la régularité hebdomadaire, mais à des festivités comme le troisième jour de Pâques, celui du Saint Sacrement, et certains jours des fêtes de la Vierge et des Saints, notamment des patrons de la chapelle :

⁸¹³ Par ailleurs, l'église se trouvait plongée dans l'obscurité pour cette cérémonie : Mireya ROYO CONESA, *La Capilla del Colegio del Patriarca: vida musical y pervivencia de las danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706)*, <http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2016, p. 196.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁸¹⁵ ACC, Fondo Música, VAcP-Mus/CM-C-110.

⁸¹⁶ Ce que Jean Wirth appellerait un « art de produire des dieux », Jean WIRTH, *Qu'est-ce qu'une image ?*, *op. cit.*, p. 96.

[En estas festividades] se baje el cuadro del Ángel Custodio y se corran las cortinas por dos sacerdotes para que estén descubiertas las santísimas reliquias, mientras duraren los oficios divinos, así de la víspera como del día. Item permitimos que cuando alguna persona grave quisiere ver las dichas preciosísimas reliquias, se le muestren con licencia del rector, al cual encargamos que guarde prudencia en concederla, como quiera que la mucha facilidad en esto traiga inconvenientes considerables. Lo cual se hará sin sacarlas del relicario, corriendo tan solamente las cortinas⁸¹⁷.

Aujourd'hui, ce retable-machine ne cache plus un reliquaire, mais la seule relique du corps du fondateur, dévoilée par une peinture qui représente sa *vera effigies* adorant l'eucharistie⁸¹⁸. L'architecture des retables-reliquaires montre l'ambition de Juan de Ribera de faire du dévoilement le clou d'un spectacle à haut rendement dévotionnel : son biographe Francisco de Escrivà (S.I.) cite les passages des *Constituciones* dédiés à l'*apariencia* de la relique du maître-autel, louant alors la « *rara piedad* » du fondateur⁸¹⁹, et on sait par ailleurs qu'il avait dans un de ses oratoires privés un Christ en croix d'un peu plus de 40 cm., couvert de deux rideaux de taffetas noir accrochés à une tringle en fer doré⁸²⁰.

Le potentiel de consécration visionnaire qui est convoqué avec cette architecture explique qu'elle ait fait des émules. On connaît deux retables-machines jésuites, œuvres d'Andrea Pozzo. Le premier est celui du maître-autel de l'église de San Francesco Saverio à Mondovì (1678) : un système mécanique permet de monter et descendre une peinture de saint François afin de mettre en scène sa lévitation⁸²¹. Le deuxième est le retable-tombeau de saint Ignace lui-même, dans la chapelle qui lui est dédiée dans l'église romaine du Gesù : dans le retable, de 1696-1700, le tableau où *Saint Ignace reçoit la bannière du Nom de Jésus des mains du Christ* descend dans une niche pour révéler une sculpture d'Ignace en argent⁸²². Cependant, il est difficile d'établir, sans de plus amples recherches, un lien direct entre les retables de Pozzo et celui du RCSCC. Inversement, cette connexion est certaine dans la construction, à l'Escorial, dans la sacristie, d'un retable pour la restauration et l'exposition de l'eucharistie connue sous le nom de *Sagrada forma de Gorkum*, qui avait été profanée à Gorinchen (Gorcum) par des protestants inspirés par Zwingli. La relique était parvenue en Espagne grâce à Marguerite de Cardona, qui avait aussi offert au Patriarche Ribera le visage miraculeux du Christ de son maître-autel⁸²³. Dans ce retable, un tableau de Claudio Coello, datant

⁸¹⁷ Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla*, *op. cit.*, p. 52.

⁸¹⁸ Pascual BORONAT Y BARRACHINA, *El beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, [Vives y Mora], 1904, p. 228. Juan de Ribera fut béatifié en 1796 et canonisé en 1960.

⁸¹⁹ Francisco ESCRIVÀ, *Vida del ilustrissimo y excellentissimo señor don Juan de Ribera, patriarca de Antiochia y arzobispo de Valencia*, En Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1612, p. 251-253.

⁸²⁰ Teresa ALAPONT MILLET, « San Juan de Ribera « de puertas adentro ». Interiores domésticos - interiores litúrgicos. Una aproximación hacia su amueblamiento y ornato (1562-1615) », *op. cit.*, p. 439, 877.

⁸²¹ Andrew HORN, « Andrea Pozzo and the Jesuit "Theatres" of the Seventeenth Century », *Journal of Jesuit Studies*, vol. 6, n° 2, 30 Août 2019, pp. 213-248.

⁸²² Mia M. MOCHIZUKI, « Jesuit Visual Culture in a Machine Age », in Ines G ŽUPANOV (éd.), *The Oxford handbook of Jesuits*, 2017, pp. 449-486.

⁸²³ Jorge FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, « *Renovatio regiae pietatis*: reflexiones en torno al altar de la Sagrada Forma del Escorial », in *El Monasterio del Escorial y la pintura*, San Lorenzo del Escorial,

de 1685-1690, montre le roi Charles II en adoration devant cette relique, qui se trouvait elle-même placée dans une custode, visible lorsque le tableau coulissait dans la niche construite sous le retable, comme dans le Real Colegio Seminario valencien. La filiation directe permet de revoir l'*apariencia* valencienne en fonction du programme expiatoire du retable de l'Escorial. La machine à dévoiler du *retablo-tramoya* semble avoir été comprise comme la plus à même d'assurer la recharge sacrale en même temps que la monstration de la relique profanée.

La reprise d'une longue tradition de dévoilement religieux sous la forme d'un retable résume l'histoire du rideau dans ses rapports à la liturgie. Tandis que disparaissent les courtines antétridentines, le dévoilement s'impose comme le moyen le plus prestigieux de montrer des reliques. Il sert aussi, dans un même mouvement, la monstration des images et de l'eucharistie, et la défense du dogme de la présence réelle, lorsque la relique est associée à une image christique qui donne un corps sensible à la doctrine eucharistique. Cette théâtralisation par le rideau, accessoire qui anime les objets qu'il dévoile, mobilise des connotations visionnaires, eschatologiques et commémoratives (christologiques). Elle est installée dans une machine montrant la prégnance de son rôle d'activation imaginaire, d'institution d'une visibilité et de consécration d'une charge sacrale, allant jusqu'à l'intégrer à une formule expiatoire dans la reproductibilité d'un dévoilement toujours performatif.

III. POÉTIQUE DE L'*APARIENCIA* RELIGIEUSE

Le spectacle de la monstration des principales reliques par le biais d'un dévoilement compte un certain nombre d'étapes reprises de manière formulaire. Celles-ci permettent d'envisager la performativité de l'image dévoilée ou du reste corporel montré dans un acte de communication auquel participent des émetteurs, un message et des récepteurs. Les récits de Montaigne et d'Ambrosio de Morales mettent d'ailleurs volontiers l'accent sur la mise en scène de la relique par les responsables de sa monstration : autorités ecclésiastiques ou nobiliaires qui apposent leur blason sur le rideau, qui prient avant le dévoilement, qui complètent le spectacle par un déploiement ornemental visible jusque dans leur habillement, leurs chants, leurs cierges ou leurs gestes de vénération et de prière. Les *Constitutions* du RCSCC confirment cet aspect institutionnel du dévoilement. Malgré la disponibilité d'un corpus scripturaire assez large relatif au dévoilement et au voile du Temple, dont on a parlé plus haut, ni Ambrosio de Morales ni Montaigne ni les *Constitutions* du RCSCC n'en parlent, suggérant l'autosuffisance du spectacle par rapport à une éventuelle justification théologique, sans pour autant qu'il y ait incompatibilité entre la formule de l'*apariencia* et le recours à l'autorité biblique et patristique.

Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, p. 665. Cf. « *la donación que la señora doña Margarita de Cardona y de Diatristán nos hizo de la dicha santa y milagrosa figura* », Juan de RIBERA, *Constituciones de la Capilla*, op. cit., p. 26. Voir aussi A. Katie HARRIS, « Gift, Sale, and Theft: Juan de Ribera and the Sacred Economy of Relics in the Early Modern Mediterranean », *Journal of Early Modern History*, vol. 18, n° 3, 2014, p. 200-202. Voir aussi, sur le retable de la sacristie de l'Escorial, Pablo VÁZQUEZ GESTAL, « La majestad de los sentidos. Teatro, imágenes y *performance* en la corte de Carlos II », op. cit.

Quand a lieu le dévoilement ? Il semble que deux scénarios sont possibles. Soit il est si rare qu'il est un événement en lui-même, soit il est récurrent à dates fixes, qui coïncident avec de grandes festivités du calendrier liturgique (veille de Pâques, vendredi saint, fêtes de la croix, jour de Saint-Jacques), et par extension, dans le RCSCC, tous les vendredis. Dans le premier cas, intervient l'idée de pèlerinage : c'est souvent à l'occasion d'une visite du trésor ecclésiastique que le dévoilement a lieu, en l'honneur de la qualité particulière du clerc ou de l'autorité venue adorer les reliques. Comme le dit Jean-Pierre Vernant du dévoilement des idoles grecques dites *xoanon*, « voir l'idole suppose une qualité religieuse particulière, et en même temps, consacre cette dignité éminente »⁸²⁴. Le public peut être individuel, ou du moins restreint ; le dévoilement est donc imprévisible pour le plus grand nombre, même si la nouvelle peut en être connue. Dans le deuxième cas, celui des fêtes, c'est pour une assemblée de fidèles que se fait la monstration, et cela n'exclut pas que l'assemblée soit composée en tout ou partie de pèlerins. La préparation de la fête commence ainsi par l'annonce, par proclamation (*pregón*) ou par le son des cloches, qui appelle les fidèles au spectacle.

En ce qui concerne le lieu du dévoilement, le rideau est le centre d'un dispositif ornemental qui peut être fixe comme celui du ciboire du Latran ou le *retablo-tramoya* valencien, ou bien mobile comme celui de la *Cámara Santa* d'Oviedo lors de la monstration du Saint Suaire. Comme au théâtre, le lieu du dévoilement est la cible des regards.

La première étape du dévoilement, dans la fête ou dans le pèlerinage, est la messe, une prière, un sermon ou du moins des hymnes liturgiques, qui constituaient un accompagnement nécessaire de la monstration des reliques par dévoilement. Même si rien n'est dit dans les récits des parfums, il est probable que l'encens ait été brûlé dans ces cérémonies, de même que dans l'ouverture du retable du maître-autel à Valence. L'étape de la prière est normative : comme à Oviedo, où l'évêque réclame les émotions que la monstration doit faire ressentir au fidèle. L'appareil liturgique détermine donc la réception du spectacle des reliques, dont l'efficacité est ainsi assurée comme la réponse à cet horizon d'attente dévot qui en est posé comme une précondition. À Frómista, une confession générale est même prévue « *porque se limpien aun de los pecados veniales los que han de adorar tan alto misterio* »⁸²⁵. Il va sans dire que le dévoilement est éphémère, ce qui participe du prestige du spectacle, destiné à disparaître : une concentration de désir religieux, haptique autant que visuel, a lieu dans cet intervalle de visibilité dans la trame du mystère. Montaigne va jusqu'à mesurer le temps en évoquant la prière de l'*Ave María* : signe qu'il l'a prononcé, ou entendu prononcer, face aux reliques des apôtres ? À propos de ce désir religieux et de son gouvernement, Jean-Claude Schmitt écrit :

Les rituels du voilement et du dévoilement, qui sont communs aux reliques (qu'on pense aux armoires à reliques ou aux ostensions de

⁸²⁴ Dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, Jean-Pierre VERNANT, *Œuvres : religions, rationalités, politique*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 550.

⁸²⁵ Ambrosio de MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales, op. cit.*, p. 29.

reliques), aux images (jusque dans l'ouverture et la fermeture réglées des retables de la fin du Moyen Âge) et à l'eucharistie (qu'il s'agisse du geste de l'élévation ou de l'ouverture et de la fermeture du tabernacle), manifestent avec solennité et même exacerbent cette nature profondément duelle d'un sacré qui, au moment même où il semble céder au désir d'appropriation des fidèles (homologue du « désir de voir l'hostie »), se soustrait à lui : au désir de voir, de toucher, de manger s'opposent le refus de la communion fréquente, l'enfermement des reliques, la fermeture du retable. Le sacré se soustrait aux regards pour mieux se faire désirer, tandis que les clercs tirent les grilles devant leurs trésors pour mieux rappeler leur monopole de la gestion du sacré⁸²⁶.

L'autorité ecclésiastique est d'ailleurs l'émetteur d'un message qui, comme la parole et inversement à l'image et à l'écrit, est toujours différent, du fait du mouvement des rideaux. Solennité, soudaineté, arbitraire du pouvoir : à tout moment le rideau peut être tiré, et au choix de manière soudaine ou de manière grave et lente. Quelle que soit la formule choisie, entre le rideau dévalé à secousses commenté par Montaigne ou le voile immobile sur des portes toujours fermées, vu par Ambrosio de Morales, le récepteur est soumis à un jeu de la vision et de l'invisible qu'il ne maîtrise pas, et à un montage de musique, prières, parfums, couleurs et lumières suffisamment complexe pour produire des variations minimales dans la récurrence du schéma.

Ces variations propres au montage de tous les éléments du spectacle déterminent la nature de l'acte de communication qui se joue dans l'*apariencia*, qui est plus proche d'un acte de parole que d'un fait figuratif. Ici, l'image ou la relique n'apparaissent jamais de manière exactement égale. Comme l'écrit Irène Rosier-Catach :

Il ne faut pas en effet confondre la singularité de l'acte avec sa reproductibilité. On ne peut pas parler des effets d'une « même » image comme on parle de ceux d'une « même » parole : l'image est identique matériellement et physiquement alors que la parole ne l'est jamais exactement⁸²⁷.

Par la fluidité du tissu, par la complexité des agencements de lumières, musiques et parfums, par le fait que celui qui ouvre les rideaux est normalement caché aux yeux des spectateurs et ne peut donc voir ce qu'il fait, il est pratiquement impossible que deux dévoilements soient exactement identiques. L'apparition par dévoilement, qui mime une efficacité mécanique de l'image ou de la relique, permet au contraire d'établir la nouveauté quasiment vivante de chaque *apariencia*. Autrement dit, dans sa reproductibilité même, chaque dévoilement est unique : l'*apariencia* change la qualité immuable de l'image ou du reste corporel en les transformant en une sorte d'apparition, toujours unique quoique répétée : en quelque sorte vivante.

⁸²⁶ Jean-Claude SCHMITT, *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 279. Les polyptiques correspondent également à ce schéma de visibilité, voir Lynn F. JACOBS, *Opening doors, op. cit.*, p. 8.

⁸²⁷ Irène ROSIER-CATACH, « Épilogue. Les mots et les images », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, p. 247.

Cette activation des images en apparitions construit en évidence sensible l'incarnation du prototype dans l'image ou dans la relique Consacrée par l'accessoire, mise en mouvement par le mouvement même des rideaux, la relique est dotée d'une qualité visionnaire qui l'active en tant que signe et en tant que reste sacré. La tradition autorise cette lecture jusque pour l'activation des images : dans l'église constantinopolitaine des Blanchernes, un « miracle habituel » avait lieu par la « visite vivante » de la Vierge à son icône Théotokos. Chaque vendredi soir, le voile qui couvrait l'icône se soulevait et restait en l'air jusqu'au samedi⁸²⁸. Des reliques à potentiel figuratif, comme le Saint Suaire avec ses traces indicielles, ou les têtes des apôtres dans leurs reliquaires parlants, acquièrent par cette mise en scène une vie qui peut être conceptualisée comme une activation des reliques par les personnes saintes auxquelles elles appartiennent. Dans le livre de Soresino sur les têtes de saint Pierre et de saint Paul, une gravure les montre d'ailleurs sur le mode visionnaire, dans une nuée, et visibles comme des bustes, entretenant ainsi la confusion entre la relique dévoilée et la vision rêvée (**Fig. 80**). Marlène Albert-Llorca a elle aussi traité de ce rituel, dans une enquête d'anthropologie sur la *Descoberta* de la Vierge valencienne dite *Dels Desamparats* :

Habituellement, et à la différence des réalités empiriques (les statues ordinaires, par exemple), les être surnaturels sont invisibles et ne se manifestent qu'en des occasions exceptionnelles à de rares élus. En cachant puis en dévoilant la statue aux dévots qui ont accepté d'attendre la « Découverte » pendant de longues heures, on crée une situation formellement identique : on produit une apparition. Le rite va même plus loin que la légende fondatrice, celle des anges sculpteurs, puisqu'il efface toute référence à une quelconque fabrication de la statue. Ce faisant, il invite à croire, non pas que la statue serait une image de la Vierge, mais qu'elle *est* la Vierge⁸²⁹.

Déjà consacrée, du fait de sa fabrication angélique, comme les reliques du fait de leur nature de vestiges sacrés, l'image-relique qui est montrée reçoit une deuxième consécration par les modalités formelles de son apparition par dévoilement. Comme le dirait Peter Brown, ce qui est construit là est une consécration par le haut (*consecration from above*⁸³⁰) : justement ce qui manque en règle générale aux images. Si les récits ont volontiers recours à une formule impersonnelle (« on dévale contrebas un rideau », « *abrieron las cortinas* »), les indices matériels indiquent que le dévoilement se fait à vue, mais sans que l'artisan de celui-ci soit visible. Un cordon pour le voile du Saint Suaire, un mécanisme caché pour la *sarga* de Saint Eutrope à l'Espinar, la distraction de la vision par la musique : il y a un semblant de magie dans l'ouverture du voile. Le dévoilement est donc concevable comme une manifestation auto-suffisante, dans la

⁸²⁸ Jean-Marie SANSTERRE, « Miracles et images. Les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quelques récits des X^e-XIII^e siècles », *op. cit.*, p. 50.

⁸²⁹ Marlène ALBERT-LLORCA, *Les vierges miraculeuses: légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002, p. 57. Voir aussi p. 52 à 57.

⁸³⁰ Sur la notion de *consecration from above*, voir Peter BROWN, *Society and the holy in late Antiquity*, Londres, Faber and Faber, 1982, p. 259.

construction imaginaire d'une visibilité qui ne dépend pas de la main de l'homme : le dévoilement est en puissance *achéiropoiète*.

Si le dévoilement est désiré par le fidèle, et qu'il semble montrer le pouvoir de manifestation de la personne sainte ou divine dont il est montré une image ou une relique, le recours aux hymnes le montre bien. L'accompagnement sonore du *Miserere* pour des dévoilements christiques et de l'*Ave Maris Stella* pour des dévoilements mariaux permet d'envisager l'apparition comme une réponse à des adresses qui appellent la personne divine. Dans le premier hymne, le vers *Tibi soli peccavi*, 'J'ai seulement péché contre toi', et dans le deuxième le vers *Monstra te esse matrem*, 'Montre que tu es mère', coïncident à plusieurs reprises avec le mouvement des rideaux, envisageable ainsi comme l'accomplissement d'une prière. Ces adresses aux personnes divines se répètent ainsi dans l'église du Caballero de Gracia à Madrid où résonne un *Miserere* lors des dévoilements, tout comme dans le sermon de Pedro de Valderrama à Saragosse, annonçant le dévoilement par l'appel « *Señor mío Jesucristo, parezca aquí vuestra divina majestad* ». Un tableau conservé dans le cloître supérieur du monastère des Descalzas Reales à Madrid donne de cet appel une condensation iconographique. Il s'agit d'un tableau ex-voto de Francisco de Mendieta y Retes, représentant un miracle de la Vierge basque (**Fig. 87**). Une légende inscrite au sein du tableau indique : « *Juan de Larrimbe, natural del valle de Ayala, de edad de 14 años, a quien unos ladrones le cortaron la lengua, se encomendó a la Virgen de Begoña y se la dio nueva, a 14 de agosto del año de 1588* ». Le tableau montre l'enfant priant à genoux devant le maître-autel de la basilique et ouvrant les bras en signe de désespoir. Un ange, face à lui, lui montre l'image de la Vierge ; son apparition est le signe que le miracle a lieu. La Vierge est dévoilée dans le retable du maître-autel : semblant presque dépasser le dais qui la contient, elle est visiblement encadrée de rideaux, l'un rouge et l'autre blanc en dentelles (**Fig. 88**). Leur ouverture est autant la confirmation du miracle que la mise en scène d'une liturgie car, au premier plan de l'image, une procession se dirige vers le maître-autel. Enfin, le cadre du tableau permet de rejouer le miracle, par lequel la Vierge montre qu'elle est une mère miséricordieuse en accordant sa faveur à cet enfant. En effet, il porte aux coins supérieurs des accroches permettant de fixer une tringle et donc un rideau de cadre, et il est inscrit du même verset, *Monstra te esse matrem*, dont l'effet est mis en abyme dans le dévoilement à la fois liturgique et miraculeux de l'image mariale. L'interaction entre le texte – et la musique – et l'image fait ainsi du dévoilement la réponse à une prière.

Un dernier élément est à prendre en considération dans cette dynamique d'apparition visionnaire : la richesse des tissus, dont la matière précieuse rejaillit dans l'ornement du culte, en fait une sorte de peau pour les reliques. Comme le dit des pierres, de l'or et du cristal de roche Jean-Claude Schmitt, la soie n'est pas une matière inerte, mais elle a l'apparence de la vie, capable de manifester par son éclat « la puissance active des reliques ». Si l'or et d'autres « matières précieuses sont comme la chair des reliques », et Montaigne le confirme en parlant des « faces » des apôtres et de

leur « charnure », le taffetas en tiendrait lieu de peau⁸³¹. Cela est confirmé par les caractéristiques matérielles de ses tissus, permettant de conserver des objets précieux et fragiles. Ambrosio de Morales, quand il donne des instructions pour apporter certaines des reliques qu'il a vues au monastère de l'Escorial, exige qu'elles soient enveloppées de tissu (« *vengan las santas reliquias envueltas en sus holandas y tafetanes algo ligeros* »⁸³²). L'inventaire des biens de l'Escorial le confirme encore, dans une accumulation de sacs, coussins et voiles de taffetas, qui sont également un accessoire fréquent des retables reliquaires⁸³³. Comme le dit fray José de Sigüenza de ceux de Notre Dame et de Saint Jérôme de part et d'autre de l'autel de l'Escorial : « *En abriéndose las puertas y corridos los velos de seda que tienen delante, se descubre el cielo* »⁸³⁴.

Une fois dévoilée, la relique ou l'image-relique apporte à la scène sa performativité propre. L'illusion de présence par la taille naturelle ou par la qualité des reliquaires parlants, est appuyée par cette difficulté « de discerner bien clairement toutes les particularités » dont parle Montaigne. Même pour un regard sceptique, qui ne voit que des masques dans les reliques ou les reliquaires, l'illusion de vie construite par les conditions de visibilité particulières de l'*apariencia* peut suffire à produire son émotion. La performance du dévoilement n'est pas seulement une conséquence de la croyance, mais l'effet d'une mise en scène. Ainsi avons-nous des preuves de son impact sur l'auditoire dans le désir de voir qui fait revenir Montaigne : « je les vis à deux ou trois fois ». Ambrosio de Morales certifie également l'efficacité émotionnelle du dévoilement, ainsi que celle du prêche de l'évêque d'Oviedo lorsqu'il veut montrer le Saint Suaire avec « *reverencia y devoción* ». Devant la *Camara Santa*, l'inspecteur royal écrit :

Con esto se ha descrito el sitio de la Cámara Santa material. Lo espiritual y devoto que tiene con los santos tesoros que guarda, y el sentimiento que entrándose en ella pone, no se puede decir, sino darse infinitas gracias a nuestro señor, porque es servido darlo a gozar hasta un indigno como yo. Esto estoy escribiendo en la Iglesia antes de la reja, y Dios sabe que estoy como fuera de mí de temor y reverencia, y no sé más de pedir a Dios me conforte para proseguir lo que yo no puedo⁸³⁵.

S'il y a sans doute de l'hyperbole dans cet aveu, les mêmes sentiments sont ceux qu'il assure avoir éprouvés face aux hosties collées à la patène de Saint Martin de Frómista (« *el sentimiento que pone este misterio aun en un tan pecador como yo: los cabellos se rizan, el cuerpo todo tiembla y el alma, aunque indigna, concibe algo de*

⁸³¹ Cf. Jean-Claude SCHMITT, *Le corps des images*, op. cit., p. 285-287.

⁸³² Ambrosio de MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales*, op. cit., p. 212.

⁸³³ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, op. cit., p. 185, 362, 490.

⁸³⁴ José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, op. cit., p. 358.

⁸³⁵ Ambrosio de MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales*, op. cit., p. 70.

temor y reverencia »⁸³⁶) : ce sont les sentiments que l'on pourrait dire canoniques face aux apparitions visionnaires⁸³⁷.

Cette efficacité émotionnelle est la conséquence d'une mise en scène qui traduit en évidence sensible les mystères et les miracles. Il faut ajouter un dernier mot sur l'activation multisensorielle de l'*apariencia*. La vue des dévoilements est accompagnée d'hymnes, d'aromates, parfois du toucher d'un pan de tissu, comme à Oviedo. L'*Allégorie de l'eucharistie*, gravée en 1638 par Cornelis Galle sur un modèle de Jean-Érasme Quellin (**Fig. 89**), offre une synthèse de cette qualité synesthésique de l'*apariencia*, en proposant une image d'une réception allégorique du spectacle de l'eucharistie dévoilée. Dans l'estampe, le rideau est ouvert, non pas par des mains humaines, mais par le vol d'angelots, qui découvrent aux allégories des cinq sens une custode. La présence réelle dans l'eucharistie est révélée par trois éléments : les cierges allumés, la figure du Christ en croix que l'on devine au centre de l'hostie, et surtout les rayons de lumière qui émanent d'elle (**Fig. 90**). Devant ce spectacle, le Toucher avance les mains, encouragé par la Foi : d'après l'hymne *Tantum Ergo* cité dans la légende de l'estampe, celle-ci supplée à la déficience des sens⁸³⁸; le Goût interrompt le geste par lequel il allait manger des raisins, tandis qu'il se retourne vers l'eucharistie et vers l'autel, dont la décoration montre des angelots occupés à faire un vin qui figure le sang du Christ. À côté du Toucher, l'Odorat écarte des fleurs terrestres et s'incline vers l'autel pendant que la Vue, qui délaisse le miroir accroché à sa ceinture, se couvre les yeux face à l'éclat de la lumière divine. L'Ouïe, enfin, abandonne son luth et fait le geste d'écouter la musique qui accompagne le dévoilement eucharistique : l'hymne *Tantum Ergo*, écrit par Thomas d'Aquin et chanté pendant l'adoration du Saint Sacrement. Dans cette estampe, l'efficacité pathétique du dévoilement est traduite dans l'émotion des cinq sens. Le spectacle du dévoilement liturgique s'appuie sur cette stimulation sensorielle pour construire l'évidence du sacré. Dans l'estampe de Galle, saint Pierre et saint Paul sont représentés sur la custode (**Fig. 90**), mais dans la pratique du spectacle vu par Montaigne, il n'est nullement fait mention de la communion. Une hiérarchie entre des dévoilements para-liturgiques et des dévoilements liturgiques est donc à l'œuvre, selon laquelle le goût n'est sollicité par la communion que dans certain cas précis, comme dans la messe du jeudi au RCSCC : l'exceptionnalité est ainsi graduée et tous les dévoilements ne se valent pas. Si tous sont des mises en scènes de l'exceptionnel, certains le sont probablement plus que d'autres.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁸³⁷ L'apparition de la Vierge à Saint Ildéphonse, à Tolède, produisit ces mêmes sentiments : « *en los ojos de los que temen a Dios es terrible este lugar y digno de toda veneración, así para los buenos como para los malos* », « *la purísima Virgen la [esta santa iglesia] autorizó con su corporal presencia, con que puso en este sagrado templo cierta admiración y reverencia, que causa en los ánimos de los que en ella entran: efectos que hasta hoy día duran, porque con su vista sienten los temerosos de Dios un celestial respeto causado de la memoria de haber bajado a ella nuestra señora corporalmente* », et, d'après Ildéphonse lui-même cité par Cigila : « *Así lo dijo de él [el lugar donde la Virgen le impuso la casulla] san Ildefonso, que era terrible y digno de veneracion* ». Voir respectivement Francisco PORTOCARRERO, *Libro de la Descension de Nuestra Señora a la Santa Yglesia de Toledo y vida de San Ildefonso, arzobispo della*, op. cit., f. 45r-v, 62v.

⁸³⁸ 'Que la Foi supplée la deficience des sens', «*Praestet Fides supplementum sensuum defectui*».

Dans la circularité de la vision, de l'image et de la relique, ainsi que dans la mise en scène de l'eucharistie, le dévoilement rejoue donc sur le plan sensible l'effectuation de la présence réelle que l'ouverture du tabernacle assure théologiquement. La disparition de la vision par la fermeture du rideau confirme en tout état de cause l'exceptionnalité du spectacle. L'*apariencia* religieuse construit ainsi un équivalent fonctionnel de l'apparition, qui consacre métaphoriquement en vertu de sa qualité visionnaire l'objet ou l'image qu'elle montre. Cette véritable consécration visionnaire explique le rôle institutionnel qui est dévoué à cette mise en scène autant dans l'inauguration de nouvelles chapelles comme celle de Nuestra Señora del Sagrario à Tolède, que dans la construction de l'image officielle des saints, dont le portrait était dévoilé au moment même de la canonisation⁸³⁹. L'usage particulier de ce schéma général, pour la conversion, l'institution, la canonisation ou l'activation annuelle des images à Pâques, fait jouer l'appareil textuel des sources scripturaires ou des corpus légendaires relatifs aux dévotions particulières : comme on l'a vu pour les cas de Tolède et de Saragosse, le recours à différents lieux des Écritures ou de la Patristique infléchit le sens du dévoilement en accord avec les spécificités de chaque occasion. La consécration visionnaire serait donc un degré zéro du dévoilement religieux, une sorte de donnée permanente : le propre de l'activation des images, des reliques et des espèces par l'ouverture des rideaux.

⁸³⁹ Martine BOITEUX, « Le rituel romain de canonisation et ses représentations à l'époque moderne », *op. cit.*, p. 334.

CONCLUSION. UNE CONSÉCRATION IMAGINAIRE

Dévoiler le sacré, c'est en assurer l'évidence. Dans un déploiement spectaculaire finement réglé et cependant complexe, les dévoilements liturgiques s'imposent comme des équivalents formels d'apparitions miraculeuses. Des mises en scène qui parlent aux sens et qui s'autorisent des Écritures suivent volontiers ce même patron : excitant le désir de voir le sacré chez les fidèles, orientant la réception du spectacle par des messes ou des prières, le dévoilement permet ainsi de montrer et de celer, garantissant l'attraction des lieux de culte et le monopole ecclésiastique sur ceux-ci.

Ces mises en scène sont un avatar particulier d'une symbolique du voile qui apparaît sous bien d'autres formes dans la théologie chrétienne. On en retrouve les fondements dans les Écritures, ainsi que dans une pensée de la Révélation qui a recours aux voiles et au dévoilement, dans l'art et la liturgie chrétiennes sur la longue durée⁸⁴⁰. Les récits vétérotestamentaires concernant la construction du Temple de Jérusalem (par exemple Exode 25-26, Hébreux 9) ou la rencontre de Moïse et de Yahvé (Exode 32-34), ainsi que les lieux évangéliques sur la rupture du voile du Temple à la mort du Christ (Lc 23, 45 ; Mc 15, 37-38 ; Mt 27, 50-52) servent de référents pour une symbolique du voile comme frontière sacrale.

Un double usage liturgique du rideau en découle, dans les courtines d'autel et les rideaux de retable. D'une part, les courtines d'autel, qui entourent la table des mystères de rideaux latéraux, érigent une barrière symbolique qui délimite l'espace sacré au sein de l'église anté-tridentine. Après le Concile de Trente, leur emploi est progressivement délaissé, même si cet ornement d'autel survit à l'échelle locale, montrant par là l'écart entre la norme liturgique et son application⁸⁴¹ : on a documenté l'évolution qui signifiera sa disparition générale, mais également sa préservation notamment au monastère de l'Escorial. D'autre part, les rideaux d'autel, connus sous le nom de *sargas*, servent à rappeler le déchirement du voile du Temple lors de la mort du Christ. Remontant au moins au *Rationnel des divins offices* de Guillaume Durand, une pratique annuelle du dévoilement prend place à Pâques. Le temps pénitentiel du Carême est ainsi une période voilée, ce qui rend patent un deuil qui se lève, avec les connotations rédemptrices associées à la Passion, lors du dévoilement des retables et des autels, le dimanche de Résurrection. La *sarga* de San Eutropio del Espinar à Ségovie, de même que les ornements de l'Escorial pour cette occasion, attestent de la prégnance de cette cérémonie qui est encore vivante de nos jours.

⁸⁴⁰ À ce propos, je renvoie à Lucien-Jean BORD, Éric PALAZZO et Vincent DEBIAIS, *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, op. cit.

⁸⁴¹ Simon DITCHFIELD, *Liturgy, sanctity and history in Tridentine Italy*, op. cit.

Si ce dévoilement de rythme annuel est la norme d'une pratique liturgique du dévoilement, d'autres dévoilements peuvent exceptionnellement servir en contexte liturgique, sans pour autant mettre en scène la réactualisation liturgique de la rupture du voile du Temple à la mort du Christ que l'on commémore à Pâques. C'est le cas d'un sermon de Pedro de Valderrama raconté par Francisco de Luque Fajardo, mis en scène avec un véritable scénographe et un dévoilement d'un Christ en croix, pendant le Carême, dans les années 1580 à Saragosse. Mais le dévoilement a aussi sa place dans une fête particulièrement importante dans la capitale ecclésiastique de l'Espagne : lors de la translation dans sa nouvelle chapelle de la Virgen del Sagrario à Tolède en 1616. À cette occasion, le recours au merveilleux chrétien et la mise en scène d'*apariencias* théâtrales permettent de comprendre le dévoilement quotidien de l'image de la Vierge, pendant une octave, comme une performance capable d'instituer la nouvelle chapelle comme un nouveau Temple de Jérusalem. Comme dans les précédentes parties, le parallélisme avec le théâtre confirme la validité d'une analogie entre l'*apariencia* dramatique et le dévoilement liturgique. L'aspect spectaculaire de ce dernier est une donnée importante qui explique sa prolifération, non seulement selon le rythme annuel du rite pascal, mais également de manière plus régulière : son succès permet sa généralisation, comme on le voit dans l'église du Caballero de Gracia, à Madrid, au début du XVII^e siècle. Mais ce succès est indissociable de celui des reliques, que l'on montre aux fidèles parfois au moyen du dévoilement. Des récits de voyages de Montaigne à Rome et d'Ambrosio de Morales dans le nord de l'Espagne permettent de retrouver cette pratique du dévoilement de reliques. La construction du premier retable-machine d'Espagne, destiné à inscrire dans une architecture la régularité d'un dévoilement hebdomadaire, apparaît ainsi comme le sommet d'une tradition qui assure la dévotion par le spectacle de l'évidence sensible. L'archevêque et vice-roi de Valence, Juan de Ribera, est à l'origine de cette construction particulière dans la chapelle du Real Colegio Seminario del Corpus Christi.

À l'issue de ce parcours par différentes sources et différents contextes, on a proposé une description générale du patron du dévoilement religieux. Celui-ci s'impose comme une structure spectaculaire disponible pour la représentation visionnaire d'images, de reliques ou de l'eucharistie. Chaque dévoilement singulier doit être compris selon un axe double, paradigmatique (sa valeur sacrale découle de son inscription dans une série de dévoilements, dont le dévoilement pascal est la formule la plus connue) et syntagmatique (l'exceptionnalité du dévoilement est à comprendre par rapport à d'autres modes de visibilité d'images ecclésiastiques). Ce double axe fait de l'*apariencia* une ressource disponible pour de nombreux contextes, où il s'agira, selon des agencements variables, soit de rejouer des cérémonies antérieures, plus ou moins célèbres et plus ou moins habituelles, soit de distinguer un objet ou une image par rapport à d'autres, dans une église ou une fête, et à l'horizon dans une collection de peintures ou un oratoire privé.

Entre les dévoilements qui rappellent directement la rupture du voile du Temple dans la commémoration annuelle de Pâques, et ceux qui ne convoquent pas

explicitement ce référent, l'*apariencia* religieuse se montre décidément polyvalente. Elle manifeste une véritable créativité religieuse qui s'exprime précisément dans le maniement de cette formule spectaculaire. La possibilité de convoquer un grand nombre de références scripturaires, de textes patristiques et d'hymnes pour accompagner le dévoilement permet de supposer une véritable richesse poétique dans les nombreuses occasions où le dévoilement pastoral a lieu, à l'instar de cette grande créativité liée à l'oralité des rituels, soulignée par Jack Goody dans ses travaux⁸⁴². Le potentiel consécrationnel de ces *apariencias*, parce qu'il est imaginaire et n'est pas théologiquement fondé ni normé, en fait une ressource spectaculaire également utile pour la monstration des images, des reliques ou des espèces. Employés dans le cours normal du calendrier liturgique, mais aussi dans des sermons ou des fêtes singulières ; servant la monstration des images ecclésiales, mais aussi de reliques particulièrement précieuses, les dévoilements liturgiques sont mis à profit dans les registres de la commémoration, de la vision et de l'aspiration eschatologique, dans un assemblage de temporalités entre la norme et l'exception. Dans les cas singuliers comme dans les rites installés, les *apariencias* religieuses qui construisent l'évidence sensible du sacré servent ainsi la créativité et l'efficacité du spectacle autorisé du religieux.

⁸⁴² Jack GOODY, *Myth, Ritual and the Oral*, op. cit.

QUATRIÈME PARTIE.
LE RIDEAU D'*APARIENCIAS*

LE RIDEAU D'APARIENCIAS

Como suele, al caer de la cortina,
mostrarse entre mil lámparas la scena.
Jerónimo de Urrea, *Orlando furioso*, 1578⁸⁴³.

Dans le théâtre classique espagnol il n'y avait guère de rideaux de scène comme on les entend aujourd'hui. L'époque de développement d'un théâtre commercial en Espagne, marquée par les créations de Lope de Vega, puis, en moindre mesure, par celles de Calderón de la Barca, n'est pas celle des théâtres à l'italienne, avec le rideau du *frons scenae*, ni celle du théâtre de tréteaux, avec les rideaux de fond. Les *telones de boca*, comme on les appelle en espagnol parce qu'ils couvrent l'ouverture entière du plateau, ne se développent dans la dramaturgie espagnole qu'avec l'explosion d'un théâtre de cour à l'italienne⁸⁴⁴, notamment après la construction du Coliseo del Buen Retiro à Madrid (1640). On conserve des ébauches pour des rideaux de scène peints dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, par exemple ceux de la représentation de *l'Andromède y Perseo* de Calderón dessinés par Baccio del Bianco (Houghton Library, Harvard). Inversement, dans le théâtre que Cervantès décrit, au temps de Lope de Rueda (ca. 1510 - ca. 1565), comme un théâtre d'échafaud en plein air, le fond de scène est fait d'une toile, tissu ou couverture (*manta*). Dans le très ironique *entremés* du *Retable des merveilles*, où Cervantès parodie l'inflation spectaculaire dans le théâtre de son temps (qu'ailleurs il dénonce en termes sérieux), il montre les comédiens Chirinos et Chanfalla faisant apparaître d'invisibles fantaisies aux yeux d'un auditoire qui se fait un devoir d'y croire. Les seuls éléments scéniques évoqués sont la musique et cette couverture que les comédiens décrochent à l'issue de leur spectacle. Cette fois, aucune trace matérielle ne subsiste de ce type de rideaux pour cette période ; mais on dispose d'une abondante documentation iconographique sur l'extension européenne de ce théâtre d'échafaud avec rideau de fond⁸⁴⁵. La différence est grande entre un rideau de scène fait pour être

⁸⁴³ Lodovico ARIOSTO et Jerónimo JIMÉNEZ DE URREA, *Orlando furioso*, Enmendado de muchos errores y cotejado con el original Toscano, En Salamanca, en casa de Alonso de Terranoua y Neyla, 1578, f. 146r.

⁸⁴⁴ Aurora EGIDO, « Telones parlantes del Siglo de Oro », in *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Pamplona / Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana, 2009, pp. 113-173.

⁸⁴⁵ Dans un tableau de Brueghel, *Fête avec théâtre et procession* (ca. 1610-1619), conservé à Vienne (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 3541), on voit un théâtre d'échafaud avec un rideau rouge comme toile de fond. Dans une estampe de Jacques Callot représentant une représentation de *commedia dell'arte* en Italie, avec les personnages de *Razullo et Cucurucu*, conservée à la BNF (IFN-8495703), le rideau est peint en perspective à l'image d'une ville. Pour l'entrée du prince de Galles à Madrid en 1623, on connaît également des représentations de ces tréteaux avec un rideau de fond apparemment

levé (ou tombé) pour commencer le spectacle, comme un seuil de l'œuvre, et un rideau de fond, normalement fermé, employé comme un véritable accessoire scénique par les comédiens dans leurs apartés (qui sont alors joués, comme on dit en espagnol, « *al paño* »). Or, à l'époque de l'apogée du théâtre classique espagnol, au temps de la *comedia nueva*, le lieu scénique n'est ni un tréteau ni un théâtre avec rideau de scène. Sans être ni un seuil entre l'espace de la représentation et celui du public, ni un accessoire toujours fermé, le rideau d'*apariencias* est riche d'une versatilité qui tient de ces deux dispositifs⁸⁴⁶. Il est associé à un lieu scénique particulier, le *corral*, si bien que le temps des *apariencias*, comme on les entend dans cette thèse, apparaît comme une étape historique du théâtre espagnol, entre la dramaturgie des tréteaux et celle du Coliseo et des théâtres à l'italienne (bien qu'entre chaque étape, il y a eu des périodes de coexistence).

En effet, la dramaturgie des *apariencias* est avant tout celle du *corral de comedias*⁸⁴⁷, bien que les rideaux en eux-mêmes aient vraisemblablement appartenu aux compagnies de théâtre⁸⁴⁸. Conçu dès les années 1570 comme un théâtre urbain commercial, le *corral* est une cour rectangulaire entourée de bâtiments, dont trois côtés sont occupés par le public, ainsi que le parterre, et le quatrième côté est réservé aux professionnels du théâtre. La scène y est ainsi entourée de public sur trois côtés, et accolée à la façade intérieure de la cour, qui servait également à la mise en scène sur une ou deux galeries en hauteur. Cette façade, appelée *fachada del teatro* ou *teatro*, était percée de plusieurs niches, trois à chaque niveau. Elles pouvaient être des portes vers les coulisses mais aussi des lieux scéniques en eux-mêmes, selon la disposition de chaque *corral*. Ces portes étaient couvertes de rideaux (appelés *puerta*, *pañó*, *tafetán* ou *cortina*), de sorte que le fond de scène dessinait une grille à six ou neuf cases, où pouvaient avoir lieu les dévoilements. Si l'on ne conserve pas, à ma connaissance, de représentations d'époque de ces façades du *corral* avec les rideaux, on dispose d'images plus ou moins semblables à ce système de niches dans l'iconographie des théâtres

monochrome (Franz Christoph KHEVENHÜLLER, *Annales Ferdinandi Oder Wahrhafftige Beschreibung Kayser Ferdinandi Des Andern...*, Leipzig, s.n., 1721, p. 237, Universitätsbibliothek Augsburg, Sign. 02/IV.14.2.58-10).

⁸⁴⁶ Sur ce rideau d'*apariencias* à mi-chemin du rideau de fond et du rideau de scène, qu'Emmanuelle Hénin appelle « petit rideau », voir son article et le dossier iconographique qui l'accompagne : Emmanuelle HENIN, « Le rideau de théâtre, prélude et substitut au spectacle scénique », *op. cit.*

⁸⁴⁷ José María RUANO DE LA HAZA et John Jay ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, *op. cit.*

⁸⁴⁸ Les inventaires de biens des comédiens (*hatos*) ne permettent cependant pas d'identifier comme tels les rideaux parmi les tissus, abondants, qu'ils possédaient. Cf. Teresa FERRER VALLS, *DICAT*, *op. cit.*; Bernardo José GARCÍA GARCÍA, « El alquiler de hatos de comedia y danzas en Madrid a principios del s. XVII », *Cuadernos de historia moderna*, n° 10, 1989, pp. 43-64; Bernardo José GARCÍA GARCÍA, « El alquiler de hatos Luis de Monzón y el negocio teatral madrileño a comienzos del Seiscientos », in *La burguesía española en la Edad Moderna*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, pp. 695-708; Bernardo José GARCÍA GARCÍA, « Los hatos de actores y compañías », *Cuadernos de teatro clásico*, n° 13, 2000, pp. 165-190; Bernardo José GARCÍA GARCÍA, « Máscaras en el vestuario de representación (1561-1606). Hatos de comediante, contratación de fiestas y alquiler de accesorios », in *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2011, pp. 37-58.

éphémères du nord de l'Europe, où les tableaux vivants dévoilés abondent à la fin du XVI^e siècle⁸⁴⁹ (Fig. 91 et Fig. 92).

Sous l'influence de la structure du *corral*, le rideau des *apariencias* servait également sur les chars des représentations du Corpus Christi ou dans les scènes éphémères des palais⁸⁵⁰. Si les comédiens du *corral* jouaient également des rideaux pour mettre en scène les apartés, représentés parfois « al paño », c'est-à-dire par les comédiens à demi voilés, ces rideaux servaient surtout la mise en scène de dévoilements. L'*apariencia* est un spectacle destiné à être vu collectivement, de manière éphémère et au moyen d'un dévoilement, notamment à l'intérieur d'une pièce de théâtre. Il s'agit très souvent d'un tableau vivant, parfois d'un objet comme une peinture, un mannequin, voire un élément de décor. C'est là un phénomène particulier de théâtre dans le théâtre où le dévoilement nie la fiction de ce qu'il montre, s'imposant, comme on le verra, comme une forme scénique du vrai. Les rideaux du *corral* sont mis ainsi au service de la monstration de scènes dans la scène, comme dans les vers de Jerónimo de Urrea en épigraphe de cette partie.

La critique a considéré ces dévoilements dans les niches du *corral* comme des scènes à part entière autant que comme des accessoires spectaculaires. Au titre d'accessoire, le rideau est employé pour les *mutaciones* ou changements de décors, permettant de faire apparaître un décor sans que pour autant la mécanique de l'*apariencia*, ni la disparition de l'image montrée, ne soient convoquées. En tant qu'élément d'encadrement d'une scène, le dévoilement, qui correspond bien à la définition de l'*apariencia* par Covarrubias, sert principalement à l'anagnorèse (scène de reconnaissance), au spectacle sanglant (monstration de cadavres), et au merveilleux chrétien (miracles ou apparitions). Dans l'entre-deux de la scène et de la ressource spectaculaire, l'*apariencia* peut également servir la mise en scène, par synecdoque, d'un décor particulièrement impressionnant et difficile à réaliser : navire dont on ne montre que la proue, taureau dont on ne montre que la tête⁸⁵¹. Ces différents types d'*apariencia* ont déjà fait l'objet d'études ponctuelles⁸⁵². Des historiens du théâtre espagnol ont

⁸⁴⁹ George Riley KERNODLE, *From Art to Theatre, op. cit.*; Stijn BUSSELS, « Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635) », *op. cit.* Un article dont je n'ai malheureusement pu lire que le résumé rassemble une iconographie abondante de ce genre de spectacles : W. M. H. HUMMELEN, « “Veele huyskens daer De Retoryck op was” Stellages van rederijerskamers bij Blijde Inkomsten », *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, vol. 49, n° 1, 1 Janvier 1998, pp. 95-128.

⁸⁵⁰ Voir, sur les possibilités de ces différentes scènes, Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 61-99; Teresa FERRER VALLS, « La representación y la interpretación en el siglo XVI », in *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 239-268; John Jay ALLEN, « Los espacios teatrales », in *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 629-654.

⁸⁵¹ Sur ces dévoilements spectaculaires, voir Marie-Eugénie KAUFMANT, *Poétique des espaces naturels dans la « comedia nueva »*, *op. cit.*, p. 327 et 382-399; Yves GERMAIN, « De fieras y dramaturgos. L'animal sauvage et sa représentation scénique, une dimension purement visuelle du spectacle théâtral ? », *El espectáculo teatral y los sentidos en España y en Europa (siglos XVI-XVII)*, sous presses, coll. « Anejos de Críticón », éd. Florence D'ARTOIS, Yannick BARNE, Hector RUIZ SOTO.

⁸⁵² Voir essentiellement José María RUANO DE LA HAZA, « Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro », in José María DIEZ BORQUE (éd.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Book Limited, 1989, pp. 77-98; José María RUANO DE LA HAZA et John Jay ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la*

souligné la symbolique des dévoilements, proche de l'emblème, précisée par la hauteur scénique à laquelle ils ont lieu (cadavres au ras de la scène, épiphanies en hauteur). On a également commenté leur polyvalence, les dévoilements pouvant introduire ou encadrer la mise en scène d'effets spéciaux mécaniques, de tableaux vivants ou de véritables images. Enfin, on a suggéré leur position conclusive, soit d'un acte, soit d'une pièce entière.

Face à ces constats de la critique, fondés sur un échantillonnage le plus souvent limité à un petit nombre de cas prélevés sans un critère précis de représentativité, je souhaite ici interroger l'*apariencia* théâtrale sur un corpus appréhendé de façon systématique : celui des manuscrits dramatiques ayant appartenu au comte de Gondomar. Ce corpus présente la singularité d'avoir été copié autour de 1597 à partir de manuscrits d'*autor(es)*, c'est-à-dire de directeur(s) de compagnies théâtrales, voire d'*actor(es)*, d'acteurs. En ce sens, il est le plus riche témoignage d'une époque où la formule du théâtre imprimé en recueil ne s'est pas encore imposée. Bibliomane avisé, Gondomar intègre à ses collections des manuscrits dramatiques, conscient de la valeur des manuscrits littéraires en castillan, notamment par rapport aux imprimés⁸⁵³. Ce choix a déterminé la teneur des textes conservés : copiés probablement à partir de documents de travail destinés à une régie effective et une représentation⁸⁵⁴, ils conservent la trace d'une technique de mise en scène, dans des didascalies particulièrement riches en détails pragmatiques de toutes sortes. Une base de données didascaliques est donnée en annexe qui prend la mesure de cette richesse et dont le contenu a été sélectionné pour servir d'accompagnement à une compréhension des *apariencias* au sein de leur contexte spectaculaire. J'y ai donc renseigné la plupart des effets mécaniques, musicaux ou

comedia, op. cit., p. 449-460; Luis QUIRANTE SANTACRUZ, Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS et Josep Lluís SIRERA, *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, Valence, Universitat de València, 1999, p. 196-201; Francisco CORNEJO, *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro*, op. cit.

⁸⁵³ Le comte de Gondomar est parmi les premiers bibliophiles espagnols qui collectionnent des manuscrits littéraires vernaculaires. On ne connaît guère d'exemple antérieur de cette pratique en dehors de celui du Marquis d'Astorga dont la bibliothèque a été étudiée par Pedro Manuel CATEDRA GARCIA, *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II: la biblioteca de Don Alonso Osorio, Marqués de Astorga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002, 646; 1 p.

⁸⁵⁴ Sans qu'il soit possible d'en vérifier la validité, en absence d'une édition complète du corpus, cette hypothèse est évoquée par plusieurs éditeurs des pièces de Lope qui sont conservées dans ces manuscrits, comme Gonzalo Pontón (pour *El hijo de Redúan* et *El soldado amante*), Patrizia Campana et Juan-Ramón Mayol Ferrer (pour *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*), Patrizia Campana (pour *El Molino*) et Marco Presotto (pour *Los donaires de Matico*). Voir Lope de VEGA CARPIO, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dir. Guillermo SERÉS, Lleida, Editorial Milenio, 1997, 2045 p vol. 1, p. 124, vol. 2, p. 828, 989, vol. 3, p. 1556; Lope de VEGA CARPIO, *Comedias. Parte XVII, op. cit.* vol. 1, p. 458. Stefano Arata commente la proximité de la comedia *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón...* aux *papeles de actor*, dans Stefano ARATA, « Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada », in Jean CANAVAGGIO (éd.), *La comedia*, Seminario hispano-Francés, Madrid, Diciembre 1991-Junio 1992., Madrid, Casa de Velázquez, 1995, p. 53-54. Luigi Giuliani tire des conclusions semblables de la *Comedia intitulada Roncesvalles* : Luigi GIULIANI, « Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva », *Anuario de estudios filológicos*, n° 19, 1996, p. 247-248. Dans l'attente des résultats du projet éditorial « *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali* », dirigé par Fausta Antonucci, l'entreprise éditoriale la plus solide fondée sur ces manuscrits est celle de Rosa Durá dans sa thèse, qui défend elle aussi la même hypothèse : Rosa DURA CELMA, *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, Universitat de València, 2016, p. 103-104.

pyrotechniques parmi lesquels prend place le dévoilement. Par cette qualité particulière, le corpus considéré est un élément clé de la documentation dramatique espagnole de l'époque moderne, permettant de mieux comprendre la naissance et le développement de la *comedia nueva*, dans la négociation du travail des poètes et de celui des compagnies théâtrales.

La scène de dévoilement, ou *apariencia*, présente dans ce corpus, confirme en règle générale les remarques sur cet effet dramaturgique déjà formulées par la critique, et que nous avons rappelées de façon sommaire. À ces acquis, il fallait cependant ajouter une enquête sur les référents mimétiques de l'*apariencia*, comme j'ai souhaité le faire dans cette recherche, en intégrant cette scène de dévoilement à une culture visuelle transversale. C'est ainsi que peuvent être précisées et expliquées certaines particularités de l'usage du rideau théâtral. Le dévoilement sert l'anagnorèse certes, mais surtout royale, princière ou du moins aristocratique ; il met en scène des décors spectaculaires sans doute, mais volontiers d'un autel ou d'une scène liturgique ; des images sont dévoilées, oui, mais précisément des portraits. L'*apariencia* dramatique est ainsi un cas particulier au sein d'une pratique du dévoilement performatif et esthétique qui a cours par ailleurs dans la société espagnole du Siècle d'or : elle l'illumine d'une lumière particulière et s'en trouve éclairée en retour.

Cette redéfinition de la scène au sein de la culture visuelle du temps fait partie d'une enquête plus large. Aux constats formulés par de nombreux spécialistes, j'ai souhaité ajouter toutes les précisions qu'un corpus étendu permet d'obtenir, à commencer par une définition systématique de cette ressource spectaculaire en tant que véritable structure dramaturgique. Par sa forme de mise en abyme spectaculaire, cette scène s'approche en effet du *théâtre dans le théâtre*⁸⁵⁵, à cette différence près qu'il ne s'agit pas en règle générale d'une fiction considérée comme telle, mais bien d'un spectacle au sein du spectacle. Sur une scène où tout est image, depuis les corps agissants des comédiens jusqu'aux structures du lieu scénique, des instants sont privilégiés comme des spectacles destinés, plus que d'autres, à la vue. La thématization interne au texte souligne l'articulation dramaturgique entre le déroulé de la pièce et l'instant de sa plus grande intensification spectaculaire. Comme on le verra, l'*apariencia* est l'occasion d'une activation multisensorielle, d'une dépense spectaculaire riche et complexe : il n'est pas étonnant que dans le jargon des poètes dramaturges, l'*apariencia* désigne souvent le décor en général (*decorado*) ou la machine (*tramoya*). On s'attachera précisément à la ressource en tant qu'elle est désignée par ce mot d'*apariencia* dans son sens le plus technique, correspondant à un spectacle éphémère interne au théâtre, de l'ordre du dévoilement. Étant l'occasion d'un déploiement particulièrement riche de ressources scéniques, on évitera de réduire la scène de dévoilement à l'usage d'un rideau : des équivalents formels comme des nuages ouvrants ou des portes peuvent correspondre à une même structure dramaturgique, que

⁸⁵⁵ Voir sur ce thème Georges FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, xiv+385 p. Je me suis inspiré, dans le plan de cette partie, de son plan en trois temps, ainsi que de l'articulation entre *inventio*, *dispositio* et *actio* propre à Emmanuelle HENIN, *Ut pictura theatrum*, op. cit.

l'on retrouve en fonction de la proxémie, la prosodie, la poétique, la spectacularité et surtout la temporalité qui lui sont propres. Parallèlement, il faudra s'attacher à en déceler la présence même lorsque le rideau n'est pas mentionné dans le texte didascalique, dont on connaît l'aspect indiciaire⁸⁵⁶.

La définition de la structure de l'*apariencia*, fondée sur une lecture systématique du corpus de Gondomar, est donc au cœur de cette enquête, et fait l'objet du deuxième chapitre de cette partie. On a d'abord souhaité contextualiser ce corpus par une brève histoire de l'*apariencia* théâtrale, ou plutôt un panorama de ses emplois les plus fréquents durant la seconde moitié du XVI^e siècle. Cela constitue le premier chapitre de cette partie : un préambule à l'évolution de l'*apariencia* au temps de la *comedia* et une définition des horizons d'attente génériques dans lesquels prend place le dévoilement, tels le théâtre de cour, les *autos* et les *tragedias*. Le statut des tragédies dites philippines, qui forment un corpus mêlé de manuscrits et d'imprimés, certains postérieurs de nombreuses années après la première écriture des pièces, effaçant tout vestige d'une mise en scène effective, justifie le recours à un corpus comme celui des manuscrits de Gondomar. Le deuxième chapitre définit donc, comme on l'a annoncé, la structure de l'*apariencia* à partir d'une lecture exhaustive de ces manuscrits. Un troisième chapitre en étudie le sens : non plus la forme dramaturgique, mais les enjeux poétiques et génériques, notamment dans l'émergence d'une *apariencia* comique qui joue des horizons d'attente précédemment évoqués. Enfin, dans un quatrième et dernier chapitre, on ouvrira l'étude de l'*apariencia* à l'après Gondomar, en étudiant, dans la vaste production dramatique du XVII^e espagnol, l'œuvre de Lope de Vega au moyen d'une lecture à distance, inspirée des graphiques de Franco Moretti et de son *distant reading*, des *apariencias* du Phénix.

⁸⁵⁶ Véronique LOCHERT, *L'écriture du spectacle*, op. cit.

CHAPITRE 10.

LA SCÈNE DE DÉVOILEMENT AVANT LA *COMEDIA NUEVA* : DES MERVEILLES, DES MIRACLES ET DU SANG

La recherche des origines d'un phénomène dramaturgique tel que le dévoilement est une entreprise aventureuse, susceptible de nous mener dans les mansions médiévales ou le théâtre latin. Ainsi, pour étayer une enquête sur la *comedia nueva*, on s'en tiendra à une étude des antécédents directs de celle-ci. Le rideau des *apariencias* est une ressource habituelle de trois genres dramatiques des XVI^e et XVII^e siècles espagnols, soit de trois formes de spectacle : les fêtes de cour, le théâtre liturgique et paraliturgique, la tragédie. Respectivement, le dévoilement y souligne la monstration de merveilles scénographiques, de miracles et apothéoses, et du spectacle sanglant.

I. LE RIDEAU DES MERVEILLES : *MOMOS*, ENTREMETS ET *AUTOS* COURTISANS

Les fêtes dramatiques de cour sont un phénomène multiforme qui suit des modes semblables à l'échelle européenne⁸⁵⁷. Loin de prétendre à l'exhaustivité dans un domaine d'une si grande richesse, on se contentera de donner quelques exemples de dévoilements spectaculaires dans un cadre courtois, et d'en tirer quelques connotations qui résonnent dans le corpus des *apariencias* de Gondomar. Un parcours d'exemples de dévoilement dans les salons palatins nous fera comprendre que dans ce type de spectacle, le dévoilement est un support privilégié de l'effet de merveilleux, au sein d'une séquence narrative qu'il a tendance à clore.

En l'an 1500, eut lieu un *momo* du Jardin d'Amour devant la reine de Portugal. Teresa Ferrer a décrit le spectacle en question, en insistant sur le caractère central de l'*apariencia* :

Ya no es sólo la puerta de la sala, que se abre para dar entrada al espectáculo móvil, sino las cortinas que cubren una parte de la sala y que son desplazadas para descubrir, sobre un carro, un huerto de amor y en él un árbol cuyas ramas están provistas de luces y con un dragón de tres cabezas en la copa. Una de las seis damas que aparecen sobre él explica a la reina, la cual se encuentra en la sala en su estrado con dosel, que vienen a interceder ante ella y sus damas por un caballero y sus acompañantes, todos heridos de amor. Ofrecerán el texto escrito a la reina y el carro se retirará de la sala por una puerta, surgiendo de detrás

⁸⁵⁷ Sur le faste au temps du maniérisme considéré comme un style international, voir : Patricia FALGUIERES, *Le maniérisme : une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2004, 159 p; Daniel ARASSE et Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste*, op. cit. Sur l'Espagne en particulier : José Jaime GARCÍA BERNAL, *El fasto público en la España de los Austrias*, op. cit.

de él los caballeros, que ejecutan una danza. Finalmente el rey, quitándose la máscara que le cubría, sacará a bailar a la reina⁸⁵⁸.

Le rideau intervient ici comme un accessoire dévoilant un spectacle mobile, celui d'un char allégorique, richement illuminé, décoré d'un arbre avec une créature merveilleuse, et accompagné de six dames comédiennes : à mi-chemin du tableau vivant et de l'artifice mécanique, le char impose sa présence au moyen d'un rideau qui en souligne l'apparition. Loin de mettre en scène une véritable *apariencia*, telle qu'on la connaît dans l'architecture fixe des *corrales*, le rideau des scènes éphémères au palais est un accessoire spectaculaire qui sert à souligner des changements de décors particulièrement merveilleux.

Dans son étude du tableau de Hugo van der Goes qui représente l'*Adoration des bergers* dévoilée comme une scène de théâtre (Berlin, Gemäldegalerie), Hans Belting fait référence à un autre événement dramatique, représenté à l'aide de la « courtine tirée »⁸⁵⁹. Il eut lieu dans une fête racontée entre autres témoins par Olivier de la Marche : le banquet, tenu à Lille en février 1454, connu comme le banquet du Vœu du Faisan prononcé par Philippe le Bon⁸⁶⁰, duc de Bourgogne. À cette occasion, le rideau dramatique eut un usage semblable à celui du *momo* portugais, cette fois à l'ouverture et à la fin d'un *entremets de Jason*. Mais cet élément spectaculaire ne prend tout son sens que dans l'ensemble du spectacle déroulé au fil du banquet. En plus des pièces montées peintes disposées sur les tables du banquet, entre l'automate et le tableau vivant, des spectacles étaient produits tout au long du repas. Le premier fut l'entremets d'une église, où des musiciens jouaient accompagnés des cloches d'une pièce montée en forme d'église ; le deuxième, « entremets d'un cheval reculant » fut l'entrée de deux trompettistes sur un cheval qui défila de la sorte dans la salle du banquet ; le troisième, fut l'entremets d'un lutin, avec un déguisement et « monté sur un sanglier »⁸⁶¹. Le quatrième commença au son de clairons :

Ces clairons étaient derrière une courtine verte, tendue sur un grand hourd⁸⁶² fait au bout de la sale. Quand leur bature finit, soudainement fut tirée la courtine. Là fut vu sur ledit hourd un personnage de Jason, armé de toutes armes, qui se promenait en cette place, regardant autour de lui, comme s'il fut venu en terre étrange. Puis s'agenouilla et regarda vers le ciel et lisit un bref, que Médée lui avait baillé quand il se partit d'elle pour la Toison d'Or conquérir. Et à son relever il vit venir contre lui deux grands et horribles bœufs, qui lui vinrent courir sus, et tantôt ledit Jason coucha sa lance et s'appointa pour combattre ces bêtes qui l'assaillaient de merveilleuse force et si vivement que c'était effrayante

⁸⁵⁸ Teresa FERRER VALLS, *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana : del fasto medieval al teatro aulico en el reinado de Felipe III*, Universitat de València, Valence, 1987, p. 74.

⁸⁵⁹ Hans BELTING, *Miroir du monde, op. cit.*, p. 212.

⁸⁶⁰ Sur cet événement, voir Marie-Thérèse CARON et Denis CLAUZEL (éds.), *Le banquet du Faisan*, Arras, Artois presses Université, 1997, 359; 32 p.

⁸⁶¹ Olivier de LA MARCHE, *Les mémoires de messire Olivier de La Marche. Avec les annotations & corrections de I. L., D. G. Ce qui est davantage en ceste seconde édition l'Epistre aux lecteurs le declairera*, A Gand, chez Gerard de Salenson, à l'enseigne de la Bible, 1567, p. 420-421.

⁸⁶² Estrade.

chose à regarder, car ils jetaient feu et flammes par les narines et par la gorge [...] [Il] prit la fiole et jeta la liqueur contre les museaux desdits bœufs, et prestement ils se rendirent domptés, vaincus et mats. Et à tant fut la courtine retirée, et cessa ce mystère pour cette fois⁸⁶³.

Jason était dévoilé par l'ouverture d'un rideau, avec un accompagnement musical. Son combat avec ces « grands et horribles bœufs » se déroula à vue, et une fois achevé, le rideau cacha de nouveau le héros, « pour cette fois ». En effet, le même procédé fut utilisé ensuite pour l'entremets d'un serpent tué par Jason⁸⁶⁴, puis dans « l'entremets des hommes armés, sortant des dents du serpent tué par Jason »⁸⁶⁵. Si le spectacle merveilleux se prolonge tout au long du banquet avec l'accompagnement d'orgues, l'apparition d'animaux dressés ou de machines aériennes (dans l'« entremets d'un dragon ardant »⁸⁶⁶), la musique des clairons et l'ouverture du rideau constituent le signe scénique de la suite des mystères de Jason, qui s'échelonnent au fil du banquet en trois scènes de combats, intercalées entre des entremets fondés sur le défilé ou la traversée de la pièce par des animaux ou des machines.

On retiendra de cette mise en scène deux connotations du rideau. D'abord, l'association du dévoilement à une figure antique. C'est là une association qui se répète et devient topique dans le théâtre mythologique, sans doute moins par un aspect précisément antiquaire du rideau ou des machines ouvrantes que par l'association du spectacle courtois à une renaissance de l'antique d'une part, et du dévoilement au clou du spectacle d'autre part. Ensuite, la spécialisation du dévoilement dans une trame narrative distingue la série d'entremets de Jason des merveilles montrées dans les autres pièces intercalées : la récurrence du schéma et la progression dans l'histoire de Jason permet la création d'un suspense narratif fondé sur le rideau clos, dont on attend, puisqu'on l'anticipe, la réouverture.

Le spectacle du merveilleux dévoilé se vérifie, à une date un peu plus tardive, dans des pièces de Gil Vicente qu'a étudiées Teresa Ferrer. Dans l'*Auto da Sebila Cassandra*, qui fut représenté au sein d'un *momo* courtois face à la reine Marie de Portugal dans le monastère de Xabregas en 1513, la scène du dévoilement permettait de montrer une Nativité, accomplissant les prophéties dont faisait état la pièce : « *Abrem-se as cortinas onde está todo o aparato do nascimento e cantam quatro anjos* »⁸⁶⁷. La clôture du rideau n'est pas mentionnée, puis la fin de l'*auto* a lieu quelque 130 vers plus tard. Une œuvre plus tardive, l'*auto* de *Mofina Mendes*, a également recours à ce dispositif. Cette pièce, « *representada ao excelente príncipe e muito poderoso rei dom João terceiro, endereçada às matinas do Natal, na era do Senhor 1534* », voit

⁸⁶³ Olivier de LA MARCHE, *Les mémoires de messire Olivier de La Marche. Avec les annotations & corrections de I. L., D. G. Ce qui est davantage en ceste seconde édition l'Epistre aux lecteurs le declairera*, *op. cit.*, p. 421-422.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 423.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 424.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 423.

⁸⁶⁷ Gil VICENTE, *As obras de Gil Vicente*, éd. José CAMÕES, Lisbonne, Centro de estudos de teatro / Imprensa nacional-Casa da Moeda, 2002, p. 69. Voir aussi Teresa FERRER VALLS, « Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana », *op. cit.*, p. 135.

l'apparition de l'archange Gabriel venu faire son annonce à la Vierge, suite à quoi « *se vai o anjo Gabriel e os anjos, à sua partida tocam seus instrumentos, e cerra-se a cortina* ». Teresa Ferrer suppose sans doute à raison que le dévoilement sert de nouveau la monstration d'une Nativité quelques vers plus loin, même s'il n'apparaît plus dans les didascalies⁸⁶⁸. La fermeture du rideau permet ainsi de préparer le tableau vivant pour une nouvelle monstration à venir : pris dans une trame narrative, le dévoilement et la clôture du voile s'installent dans un suspense spectaculaire, tout en assurant par l'occultation la possibilité, toute technique, de préparer le tableau vivant. Dans les deux pièces, c'est la personne sacrée, que ce soit l'ange ou la sainte famille, qui est dévoilée, dans une mise en scène du merveilleux chrétien, dont on reparlera plus avant.

La construction du suspense autour du rideau, produite par le dévoilement, est soulignée dans une autre fête de la cour espagnole, cette fois. Il s'agit du jeu de masques qui opposa la reine Isabelle de Valois à la princesse Jeanne en 1564⁸⁶⁹. On en conserve une *Relación de las máscaras celebradas en el Alcázar de Madrid el 5 de enero de 1564, día de Reyes*, transcrite par Teresa Ferrer dans son livre sur la noblesse et le spectacle dramatique⁸⁷⁰. La reine et la princesse devaient participer à tour de rôle à une mise en scène spectaculaire : chacune s'y cacherait aux yeux de sa rivale et chercherait à la trouver ensuite dans sa propre scène. En utilisant des masques, en s'entourant d'autres dames comédiennes et en multipliant les effets susceptibles d'émerveiller et de distraire, la reine et la princesse firent cinq et six apparitions respectivement dans autant de spectacles éphémères et non narratifs. Malgré l'aspect rébarbatif de l'accumulation des rondes, le résumé de l'intégralité de la fête est nécessaire pour situer précisément le dévoilement par rapport au reste des accessoires spectaculaires.

La princesse ouvrit le jeu en participant à une danse portugaise, une « *folia* » produite par huit couples « *debajo de unas cortinas y un cielo de tela de plata* » : le rideau est un élément de décor statique et ne produit pas de dévoilement. La reine apparut ensuite dans une danse que la *relación* ne nomme pas, de huit sauvages avec huit nymphes. La princesse produisit sa deuxième « invention » avec une parodie de scène dévote, jouée par « *ocho desceplinantes* » encouragés par « *una vieja, que parecía de las alumbradas* », avec des dames dans le rôle de gardes et l'accompagnement du *Miserere* chanté par le chœur de la chapelle royale. La deuxième « invention » de la reine représentait une danse de *corros* de « *serranas muy bien aderezadas, a uso de aldea* ». Dans sa troisième scène, la princesse apparut parmi des sirènes sous la garde de quatre sauvages, auprès d'un étang d'où jaillissaient des fontaines. La troisième apparition de la reine prit place dans un château, au cours d'une scène de siège : la princesse put reconnaître sa rivale, marquant par là un point. Une scène orientaliste suivit : la princesse s'y trouvait, parmi d'autres dames habillées en morisques, autour d'une roue de la fortune, gardée par « *treinta turcos, hermosísimamente aderezados* ».

⁸⁶⁸ Gil VICENTE, *As obras de Gil Vicente, op. cit.*, p. 111 et 120. Teresa FERRER VALLS, « Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana », *op. cit.*, p. 135.

⁸⁶⁹ Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622), op. cit.*, p. 35.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 183 sq.

La quatrième scène de la reine était une « *montería* » : spectacle de chasse où des lapins furent abattus, et d'autres capturés vivants, parmi d'autres animaux probablement feints.

Les trois dernières inventions signent la victoire de la princesse. Sa cinquième scène prit place dans une grotte d'où sortaient des serpents ailés cracheurs de feu, avec des magiciens et magiciennes et une bergère-cantatrice ensorcelée. À son tour, Isabelle de Valois participa d'un « *encantamento en que estaba el Paraíso de Niquea* ». Il s'agit d'une scène statique, véritable tableau vivant inspiré d'une scène de l'*Amadís*, représenté dans « *un teatro muy hermoso que subían a él por siete gradas, todo hecho con columnas de oro, y todo colgado de brocado y muchos candeleros de oro con velas blancas* ». La cour de Niquea était vêtue « *a lo romano* », et la dame était assise sur un trône et couverte de bijoux, tandis que deux nymphes lui tendaient un miroir. Face à cette scène, le dévoilement intervient :

Estaba delante de todo esto un velo, preso con una espada, con muy sutil arte en el encaje. Entrando la princesa, se cortó el cendal con la espada, cosa maravillosa. Holgóse mucho la princesa, aunque no acertó [a reconocer a la reina]⁸⁷¹.

Le dévoilement marque le début de la scène qu'elle anime, comme d'autres spectacles étaient mis en mouvement par les danses, les chants, les animaux, l'eau, la pyrotechnie ou le jeu des comédiens. Ici, la scène étant statique à cause de l'ensorcellement, c'est au dévoilement d'activer le spectacle lors de l'entrée de la princesse. Derrière la formule impersonnelle « *se cortó el cendal* », se cache le geste d'une personne ayant pu appartenir à la suite de la princesse, puisque c'est à son entrée qu'est associé le dévoilement. Elle n'a pas réussi, comme le dit la *relación*, à deviner l'identité de la reine.

La princesse répliqua avec sa sixième et dernière scène : « *la postrera invención y la mejor de todas* ». Dans une salle couverte de lierre et décorée d'une fontaine, une déesse Diane se trouvait sur une estrade entourée de nymphes musiciennes, parmi lesquelles était la princesse. Des satyres gardaient la cabane de romarin fleuri où se trouvait cette scène, illuminée de trente-six cierges.

Delante de todo estaba un cendal muy delgado y, de él, iban ocho listones encarnados a donde estaban las ninfas. Comenzose la música, que era cosa de gran entretenimiento y acordaba con el ruido del agua y con el canto de muchos canarios, que había enjaulados por la cabaña y paredes de hiedra, cosa del cielo. Entró la reina y las ninfas quitaron el cendal con los listones que le tenían, muy graciosamente. Duró así un poco la música. No acertó la reina [a reconocer a la princesa]⁸⁷².

Le chœur de nymphes musiciennes fait tomber le voile en tirant des cordons de soie rouge, alors que la musique a commencé : la transparence partielle du voile, « *muy delgado* », est suggérée par ce double geste des nymphes, jouant et ouvrant le voile alors même qu'il est encore en place. Que le jeu ait été fixé à cinq rondes ou que la reine

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 188.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 188-189.

s'avoue vaincue alors que la princesse l'a reconnue, la *relación* indique que cette dernière s'impose après ce spectacle.

De cette série de *máscaras*, on peut retenir que le dévoilement est associé à des scènes mythologiques ou chevaleresques aux connotations antiques : la déesse Diane et les nymphes « *a lo romano* » sont sous le voile. Aussi, si un rideau est mentionné dans le premier masque, celui de la danse portugaise, il est déjà relevé, et appartient au décor du plafond, sans qu'il soit mis en mouvement. Le dévoilement est au contraire réservé pour les deux dernières scènes, marquant l'aboutissement d'une gradation dans l'effet spectaculaire que la *relación* signale, non seulement par l'évolution de la dignité des sujets, depuis les danses portugaises jusqu'à la déesse Diane, mais aussi par les marques d'émerveillement du rapporteur et la taille croissante des descriptions. Une gradation dramaturgique est en jeu, visible dans l'accroissement du personnel dramatique convoqué, et dans le passage d'une activation par la danse et la musique à une activation par la présence d'animaux et l'usage de la pyrotechnie (coups de feu de la *montería*, serpents cracheurs de feu dans la grotte enchantée), et enfin par le dévoilement. Accessoire de l'antique et climax du spectacle, le rideau se charge aussi de valeurs métaphoriques qui complètent la scène vue. L'écran de celle de Niquea, avec ses dentelles, est déchiré par une épée qui représente l'ardente épée d'Amadis de Grèce, dont Niquea est amoureuse : le miroir qui lui est tendu renvoie à la scène où, après avoir senti « *su corazón ser rasgado de la dulce flecha de amor* », elle examine sa beauté dans un miroir en espérant charmer le chevalier⁸⁷³. Le rideau de Diane, tombé aux yeux de la reine, renvoie certainement pour sa part à l'interdit de voir sa beauté, dont Actéon endure la peine, l'ayant vue sans le voile⁸⁷⁴. Déjà dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), le protagoniste, arrivé au temple de Vénus, déchire avec la flèche de Cupidon un voile marqué du mot d'hymen⁸⁷⁵. Le suspense dont le rideau se fait le support prend dans ces deux cas une valeur érotique dans le renvoi à une vision interdite, mais autorisée à la reine, et à une métaphore du coup de foudre, dans un voile que l'on déchire. Dans un jeu d'apparences tout entier fondé sur la vision, le rideau associé à l'aboutissement du spectacle se fait la figure et le stimulant d'un désir de voir, moins érotique que ludique, merveilleux et antique.

Le rideau apparaît dès lors dans ces spectacles comme un instrument mis au service de ces « stratégies de la fascination » qui participent du « goût des merveilles » des cours européennes après le maniérisme⁸⁷⁶. Volontiers associé à l'antique, le dévoilement peut être pris dans un horizon d'attente qui joue de l'anticipation, pour provoquer un

⁸⁷³ Feliciano de SILVA, *El noueno libro de Amadis de Gaula, que es la cronica del muy valiente y esforçado cauallero de la ardiente espada Amadis de grecia, hijo de Lisuarte de grecia, Emperador de Constantinopla y de Trapisonda, y Rey de Rodas que tracta de los sus grandes hechos en armas y de los sus altos y estraños amores*, Fue impresso en la... ciudad de Seuilla, en las casas de Iacome Cromberger, 1549, vol., chap. 23, f. 114v.

⁸⁷⁴ Comme le dit Diane elle-même dans les *Métamorphoses* d'Ovide, livre III, v. 192-193 : « *Nunc tibi me posito visam velamine narres, / si poteris narrare, licet* », « Va-t'en donc raconter que tu m'as vue sans voile, / si du moins tu le peux ». OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. Olivier SERS et Georges LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 118-119.

⁸⁷⁵ Paul HILLS, *Veiled Presence*, *op. cit.*, p. 176.

⁸⁷⁶ Patricia FALGUIERES, *Le maniérisme*, *op. cit.*, p. 25-49.

suspense narratif, capable en retour de transformer le voile ou rideau en une surface de projection imaginaire et son ouverture en une véritable figure du désir de voir. Que le rideau serve un changement de décor ou qu'il soit le seuil, initial ou final, d'une véritable scène d'*apariencia*, le geste du dévoilement est fortement lié à une intensification des merveilles.

II. LE RIDEAU DES MIRACLES : *AUTOS*, *COMEDIAS DE SANTOS*, THÉÂTRE DE COLLÈGE

Le spectacle de cour, véritable théâtre sans texte, oblige à documenter les dévoilements à partir de *relaciones*, contrairement au théâtre liturgique et paraliturgique dont on conserve d'importants corpus, tel le *Códice de Autos Viejos* (CAV par la suite), celui des *consuetas*, leur équivalent catalan, conservé dans le manuscrit Llabrés de la Biblioteca Nacional de Catalunya (Ms. 1139), ou celui du théâtre de collège, notamment jésuite⁸⁷⁷. Dans ce théâtre à sujet religieux, le dévoilement apparaît comme une ressource dramaturgique relativement fréquente. Les pères de la Compagnie de Jésus ne se privent pas de l'utiliser⁸⁷⁸, jusque dans la très célèbre *Tragedia de san Hermenegildo*. On s'attachera ici à en documenter l'emploi dans le CAV, qui rassemble des courtes pièces représentées notamment à l'occasion des fêtes du Corpus Christi durant la seconde moitié du XVI^e siècle. Ce corpus, édité en 1901 par Léo Rouanet dans sa *Colección de autos, farsas y coloquios*, a fait l'objet de la thèse de Mercedes de los Reyes Peña, qui repère l'emploi du rideau dans un certain nombre de pièces⁸⁷⁹, malgré la pauvreté des didascalies, et décèle la dramaturgie de l'*apariencia* dans de nombreuses scènes, avec ou sans mention de rideau. C'est le cas, par exemple, dans l'*Aucto del magna* (CAV, X). À la fin de celui-ci, soit cinquante vers avant la fin de l'*auto*, un ange apparaît : « *Aquí aparesce un ángel y echa el magna* »⁸⁸⁰. Il prononce deux *quintillas*, et envoie aux Hébreux la manne⁸⁸¹. Or, ceux-ci ne commentent pas la présence angélique, mais uniquement le mets tombé du ciel : « *¿Qu'es esto que cae del cielo ?* » : l'ange doit donc disparaître entre temps, dans une dynamique qui n'est autre que celle de l'*apariencia*.

Un peu plus loin, l'*Aucto de un milagro de Sancto Andrés* (CAV, XXVIII) reprend la même mise en scène pour une apparition conclusive, après qu'un évêque dévot de saint André a réussi avec son aide à vaincre le démon (« *Huye el Demonio y dice el*

⁸⁷⁷ Sur le rideau dans des représentations liturgiques antérieures, voir par exemple Luis QUIRANTE SANTACRUZ, Evangelina RODRIGUEZ CUADROS et Josep Lluís SIRERA, *Prácticas escénicas de l'edat mitjana als segles d'or*, op. cit., p. 62-63. Sur le théâtre liturgique à la fin du Moyen-Âge, Pedro Manuel CÁTEDRA GARCÍA, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media: estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Editorial Gredos, 2005, 688; 16 p.

⁸⁷⁸ Jesús MENÉNDEZ PELÁEZ, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 65.

⁸⁷⁹ Mercedes de los REYES PEÑA, *El códice de autos viejos: un estudio de historia literaria*, Séville, Alfar, 1988, p. 991.

⁸⁸⁰ Léo ROUANET (éd.), *Colección de autos, farsas, y coloquios del siglo XVI*, Barcelone, l'Avenç, 1901, vol., p. 179 v. 295.

⁸⁸¹ « *Vedes aquí el pan del cielo / que el señor os ha enviado. / Coged, y sea loado / aquel Dios que en este suelo / a su pueblo ha conhortado. // coged el bendito magna / de aquel Señor cuyo soy; / coged pues tal bien se gana, / y lo que cogiéredes hoy / no guardéis para mañana* ». Ibid.

Obispo de rodillas »). L'évêque prie André de lui révéler quelle puissance céleste l'a aidé à éviter la tentation : « *Aquí se le aparece san Andrés al Obispo* ». Dans un discours de quatre *quintillas*, le saint encourage l'évêque dans sa dévotion, et il se déclare « *tu abogado san Andrés* ». Sans qu'il soit fait mention de la disparition du saint, l'évêque commente immédiatement son apparition au passé (« *que por mi bien acorriste* ») et son désir de répandre la bonne nouvelle (« *a la gente he de contar / un hecho tan señalado* ») indiquant par là que leur interaction s'est achevée avec le discours d'André⁸⁸². Cette épiphanie éphémère a valeur conclusive : en effet, après la réplique citée, l'évêque ne prononce qu'une dernière *quintilla* avant le court villancico qui clôt la pièce.

Un ensemble de trois pièces sur le thème de l'Assomption de la Vierge précise les enjeux de cette dramaturgie. Dans l'*Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (CAV, XXXI), la mort de la Vierge est accompagnée d'une ouverture céleste :

NUESTRA SEÑORA

Tomad la bendición mía,
que mi ánima se parte
para aquella insigne parte
do está mi bien y alegría.

*Aquí espira la Virgen y se abre el cielo, y cantan Dios padre y los ángeles*⁸⁸³.

Cette ouverture du ciel est accompagnée d'un chant latin prononcé par le chœur angélique et par Dieu, et suivie d'un *villancico* en castillan chanté par les apôtres. Après ces chants, une trentaine de vers ferment la pièce, mettant en scène le cortège qui part enterrer la Vierge. Un deuxième *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (CAV, XXXII), répète ce même procédé, en l'amplifiant au moyen d'une répétition : à la mort de la Vierge, une représentation de son âme – détachée de son corps – est accueillie par la cour céleste : « *Aquí se abre el cielo y parece las tres personas de la Trinidad, cantando con el ánima: "Tota pulchra es, amica mea"* »⁸⁸⁴. La fermeture du ciel n'est pas mentionnée, mais elle a évidemment lieu avant la préparation des obsèques qui suit. Quelque soixante vers plus loin, alors que la Vierge est sur le point d'être enterrée : « *Luego se abre el cielo, y baja el ánima con un coro de ángeles y dice Dios padre* ». Un bref dialogue entre la Trinité et la Vierge a lieu, puis « *Sube el cuerpo. Cantan las personas de la Trinidad este verso* », et « *Llegada arriba, la coronan todas tres personas* ». La scène s'achève par deux hymnes, « *Aquí cantan los ángeles este villancico* », et « *Aquí cantan todos los apóstoles este verso* ». Ici non plus, il n'est pas fait mention de la fermeture du ciel, mais immédiatement après, l'apôtre saint Thomas entre en scène et évoque la séquence précédente au passé : « *Hermanos, ¡qué maravillas / el Señor nos ha hoy mostrado!* ». Il demande d'ailleurs à saint Pierre de lui expliquer cette Assomption de Marie, et saint Thomas ne s'en convainc que lorsqu'il en voit la preuve, non dans l'apothéose céleste de la Vierge, qui n'est plus visible sur scène, mais

⁸⁸² *Ibid.*, vol., pp. 480-482.

⁸⁸³ *Ibid.*, vol.I, p. 5.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, vol.I, p. 13.

dans une relique qu'on lui a envoyée : « *Aquí le echan del cielo la cinta de Nuestra Señora* ». Quarante vers plus loin, l'*auto* s'achève sur un chant de grâces⁸⁸⁵.

Le troisième *auto* sur ce même thème (l'*Auto de la Asumption de Nuestra Señora*, CAV, LXII) mentionne explicitement le rideau comme accessoire scénique. Contrairement aux deux autres pièces, l'apothéose de la Vierge n'est plus la seule action qui mobilise un appareil ouvrant : le dévoilement sert la mise en scène de la Vierge mourante et décédée, ainsi qu'elle l'annonce elle-même à Jean, avant que tous les apôtres ne se retrouvent autour de son lit :

*Éntrase Nuestra Señora debajo de una cortina donde ha de haber un lecho y entran los Apóstoles cada uno por su parte*⁸⁸⁶.

Par une translation miraculeuse, tous les apôtres arrivent donc successivement autour du lit de la Vierge⁸⁸⁷. Lorsqu'ils sont tous réunis, saint Jacques demande à Jean « *cómo veremos a nuestra Madre benigna* ». Le dévoilement accompagne et confirme le miracle de l'apparition des apôtres, dans la mesure où la vision de la Vierge en est l'aboutissement :

SAN JUAN

Aquí está, hermano, lleguemos.

Sus, tírese esa cortina,

porque todos la gocemos.

Descúbrese la cortina y dicen los Apóstoles

SAN PEDRO

¡Oh Reina de lo criado!

SANTIAGO

¡Oh Virgen, madre de Dios,

muestra de sacro dechado!

SAN PEDRO

¿Qué será de nos sin vos,

remedio de aquel pecado

que a Dios hicieron los dos?

NUESTRA SEÑORA

¡Oh discípulos de aquel

humilde y manso cordero

por quien habló Daniel,

cuánto tiempo ha que os espero!

¡Bendito tú, Emanuel⁸⁸⁸,

pues quieres lo que yo quiero!

¡Bendita vuestra venida,

bendito el que os envió!

Despidiendo voy la vida;

⁸⁸⁵ *Ibid.*, vol.I, pp. 16-20.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, vol.II, pp. 26-27.

⁸⁸⁷ Cette séquence s'inspire de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, qui décrit précisément cette translation des apôtres et la relique de la ceinture de la Vierge. Voir à ce propos Francesca DELL'ACQUA, « The *Cintola* (Girdle) of Pisa Cathedral, and Mary as Ecclesia », in *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, Geuthner, sous presses, p.

⁸⁸⁸ Jésus (Matthieu 1, 23).

la mi bendición os do
porque estoy ya de partida
para el que mi alma crió.

Mi Dios y mi criador,
mi descanso y alegría
soberano Redentor,
Rey del alta jerarquía,
en tu regazo, Señor,
¡recibe el ánima mía!

SAN JUAN

¡Oh qué suavísimo olor!
¡Oh don muy engrandescido
de Dios, y sobra de amor⁸⁸⁹!

Le dévoilement met l'accent sur l'instant de la mort virginale, accompagnée de l'odeur du corps incorruptible et précédé du discours immédiatement performatif de Marie, annonçant (produisant ?) la venue des apôtres à son chevet. Un ange ordonne d'emmener à son enterrement ce « *cuerpo santificado* »⁸⁹⁰. Les apôtres emmènent le lit, dont les rideaux ont sans doute été tirés ; quoi qu'il en soit, un cercueil est ensuite visible sur scène, où est rejoué un dévoilement, non plus du corps mourant mais du corps de la Vierge, vivant d'une mystérieuse grâce lors de son Assomption : « *Aquí se cae la tapa del ataúd y empieza a subir el cuerpo* ». Les saints Pierre, Jacques et Jean commentent cette merveille et chantent un *villancico* et une *copla* à laquelle la Vierge répond « *Subo con mi Hijo y Padre* » : c'est la clôture de la pièce⁸⁹¹.

Dans ces trois *autos*, le dévoilement, mis en scène avec le rideau ou avec des machines ouvrantes, s'impose comme une structure dramaturgique aux emplois très précis. Il suffit de comparer la monstration par dévoilement du corps mourant de la Vierge à la mise en scène des martyres, détaillés dans leurs étapes⁸⁹², ainsi qu'à l'exhibition de têtes coupées comme celle de saint Jean Baptiste⁸⁹³, pour apercevoir une particularité qui touche l'*apariencia*. Celle-ci est la forme scénique d'une différence ontologique, qui s'exprime par le fait que seule la Vierge soit dévoilée dans la sphère terrestre. Elle emprunte ainsi le mode d'apparition des anges, de Dieu le Père, de la Trinité, d'un saint André représenté dans une épiphanie céleste, ou ailleurs encore du Christ apparaissant à saint François : ce sont là les seuls sujets dévoilés par des machines ouvrantes dans l'ensemble du CAV. Les corps célestes, les personnes saintes sont les seules à bénéficier d'un dévoilement scénique, vrai procédé dramaturgique de l'épiphanie.

⁸⁸⁹ Léo ROUANET (éd.), *Coleccion de autos, farsas, y coloquios del siglo XVI*, op. cit., vol.II, pp. 29-30.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, vol.II, p. 30.

⁸⁹¹ *Ibid.*, vol.II, p. 33.

⁸⁹² Voir à ce propos Mercedes de Los REYES PEÑA, « Représentation et signification du martyr dans les pièces hagiographiques espagnoles de la seconde moitié du XVI^e siècle : sainte Barbe, sainte Eulalie, saint Juste et saint Pasteur », *Litteratures classiques*, N°73, n° 3, 2010, pp. 143-162; Christian BIET, « La souffrance scénique du martyr au début du XVII^e siècle », in Charlotte BOUTEILLE-MEISTER et Kjerstin AUKRUST (éds.), *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVI^e - XVII^e siècles*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, pp. 243-256.

⁸⁹³ Cf. *Aucto de la degollación de sant Juan bautista* (CAV, XXXV), Léo ROUANET (éd.), *Coleccion de autos, farsas, y coloquios del siglo XVI*, op. cit., vol.I, p. 49 sq.

Cette scénographie, systématiquement associée dans ce vaste corpus à la monstration de personnes célestes, a une valeur de dénouement. C'est le cas de tous les exemples cités, et de l'*Aucto de Sant Francisco* (CAV, XXXIX), où après une prière du saint « *Aquí se le aparece el Crucifijo, corriendo sangre* »⁸⁹⁴, quatre-vingts vers avant la fin de la pièce. Seul l'*Aucto de la conversión de san Pablo* (CAV, LXIII) fait figure d'exception sur ce point. Le Christ se montre miraculeusement sur cinquante vers à Ananías, son disciple (« *aparece Cristo a Ananías* »), lui enjoint d'aller guérir saint Paul, encore appelé Saúlo, de sa cécité, et disparaît ensuite (« *Desaparécese Cristo* »⁸⁹⁵). Cette apparition prend place à l'équateur de la pièce, qui ne s'achève que deux cents vers plus loin, une fois saint Paul converti.

Il y aurait donc, à partir de ces prémisses, quelque chose comme un système du dévoilement dans le CAV. La différence ontologique posée par le dévoilement, qui est la forme scénique de l'épiphanie céleste, et la situation conclusive de cette ressource, en constituent les deux caractéristiques principales. Ce constat ne vaut que pour le CAV⁸⁹⁶, mais il a le mérite d'offrir un référent scénique pour contextualiser une critique très répandue contre la débauche spectaculaire dans le théâtre à sujet religieux, qui dénonce la fausseté des miracles représentés. Le chanoine de la première partie de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, au chapitre 48, s'en fait le porte-parole :

Pues ¿qué, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia. Que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobrio de los ingenios españoles, porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos⁸⁹⁷.

Cette critique veut valoriser le travail des poètes qui connaissent l'art poétique (« *las leyes de la comedia* ») ainsi que la littérature hagiographique (« *qué de cosas apócrifas y mal entendidas* »), et participe dès lors d'une rivalité entre le monde de l'écrit, qui confirme les miracles légitimes, et celui de la scène, qui en invente. Cervantes, assumant que son théâtre hagiographique est destiné à la lecture, prend les devants de ce type de critique, lorsqu'il précise, dans *El rufián dichoso* :

⁸⁹⁴ *Ibid.*, vol.I, p. 130.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, vol.II, pp. 41-42.

⁸⁹⁶ Dans le *Misteri d'Adam i Eva*, qui appartient aux mystères du Corpus valencien, l'ouverture du ciel est bien associée à la figure divine, mais il se place à l'incipit : « *Comensa lo Déu, y, ans de comensar, se obri lo sel, ab molta música mentres que baxa ; hi, en ser en terra, para la música, y diu lo Déu, raonant entre si en veu ferma y espaiossa* »... ; « *Ara lo Déu los dóna la benedició, y se'n puja al sel en música; i en aver-se'n pujat lo Déu, Adam y Eva se alsen, y van pasejant lo Paradís...* ». Voir Ferran HUERTA VIÑAS (éd.), *Teatre bíblic: Antic Testament*, Barcelone, Editorial Barcino, 1976, p. 100-104.

⁸⁹⁷ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, éd. Francisco RICO, Edición del Instituto Cervantes, 1605-2005, Barcelone, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, vol., pp. 606-607.

Abre la celda; parece el padre Cruz, arrobado, hincado de rodillas, con un crucifijo en la mano [...] Suenan desde lejos guitarras y sonajas, y vocería de regocijo. Todo esto de esta máscara y visión fue verdad, que así lo cuenta la historia del santo⁸⁹⁸.

En réservant l'*apariencia* à un miracle documenté, Cervantes nuance la critique du chanoine contre les pièces hagiographiques. Car en s'attaquant seulement aux faux miracles, cette critique ouvre la porte à la spécialisation de l'*apariencia* pour des miracles vrais : ce que la dramaturgie du CAV traduit dans l'association du dévoilement à un type bien particulier d'épiphanie scénique. D'après Lucette Roux, dans une étude des tableaux vivants dans la *comedia de santos*, ce spectacle donne « une forme à l'ouverture sur l'au-delà »⁸⁹⁹. Dans ce théâtre qui accompagne la fête du Corpus Christi, le dévoilement a recours à l'efficacité spectaculaire pour convoquer l'adhésion du public. Il est donc d'autant plus dangereux lorsqu'il représente de faux miracles qu'il est efficace dans la représentation des miracles vrais, dans ce que l'on est tenté d'appeler des dévoilements orthodoxes : rares, conclusifs et spécifiques aux personnes divines dont ils manifestent la différence ontologique.

Cette systématisation orthodoxe reste exceptionnelle et caractérise en propre ce recueil particulier de pièces. La célèbre *Tragedia de San Hermenegildo*, pièce jésuite, a recours à l'*apariencia*, qui dévoile le saint lors de son apothéose⁹⁰⁰. Par extension, la forme scénique de l'épiphanie mariale du CAV peut être adoptée pour l'épiphanie de saints martyrs, et le prestige de la première ne fait qu'enrichir de ses connotations célestes la seconde. De proche en proche, l'emploi du rideau par les tragédiens et les auteurs de pièces de martyre souligne la ressemblance de ces deux formes du théâtre de la cruauté, au risque de perdre les connotations célestes du dévoilement du CAV. Une pièce des *consuetas* du manuscrit Llabrés étend ainsi l'emploi de l'*apariencia*, qui ne dévoile plus le saint martyr, mais l'ennemi Holopherne. Le dévoilement, qui appelle en règle générale l'adhésion, crée ici un spectacle particulièrement sanglant jusque dans les détails de sa mise en scène. Il s'agit de la *Representatio de Judith*, dont le dénouement se déroule comme suit. La femme de Béthulie s'introduit dans la chambre du général, où un mannequin est préparé pour la mise en scène de sa décapitation : « *En aver dit asò, entre [Judith] dins la cambre. Y Olofernes à de star adormit en lo llit; y an de fer un cap com aquell, perquè lo se'n puga aportar y tallar de una stàtua* ». Judith invoque l'aide de Dieu, puis « *Are se ha de alzar y pendre lo seu coltell, qui ha d'estar el capsal; y pres lo cap per los cabells* », et avec son couteau elle accomplit son fait : « *ha de tallar lo cap a Olofernes; y aporte'l a la criada* ». Judith annonce la victoire dans la ville, en montrant la tête d'Holopherne. Les bethuliens « *alsen lo cap de Olofernes ab una asta devant sos desenemichs, y ab grans crits, com qui vol axir a pelear. Y, veyent asò,*

⁸⁹⁸ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Comedias y tragedias*, dir. Luis GÓMEZ CANSECO et Fausta ANTONUCCI, Madrid, Real Academia Española, 2015, vol., p. 430.

⁸⁹⁹ Lucette-Elyane ROUX, *Du logos à la scène: éthique et esthétique : la dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siècle d'or (1590-1635)*, Lille, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille 3, 1975, vol.V, p. 333.

⁹⁰⁰ Cette pièce fut jouée pour la première fois à Séville en 1591 et rejouée plusieurs fois par la suite : Francisco CORNEJO, *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro*, op. cit., p. 124. Sur le dévoilement dans la scénographie de la pièce, voir *Ibid.*, p. 143 sq.

los desenemichs van a desepertar a Olofernes ». Après avoir vu la tête de leur général, les ennemis accourent dans sa chambre, et c'est alors qu'arrive le dévoilement : « *Are, com no respon, alsen la cortina y veuen lo cos de Holofernes sens cap ; y, spantats, los criats diuen aquest motet a consert* ». Enfin, les Chaldéens fuient et sont écrasés par les Béthuliens, qui chantent leur victoire⁹⁰¹. Le dévoilement inverse la logique néotestamentaire du CAV : placé au dénouement, il ne montre pas une figure céleste, ni même Judith victorieuse, mais l'ennemi vaincu. Cela provoque l'épouvante des ennemis, spectateurs internes à une scène qui joue dès lors d'un plaisir paradoxal du spectateur externe, comme les didascalies le suggèrent dans des indications techniques particulièrement précises. S'il y a un dévoilement orthodoxe, cette forme de spectacle est conditionnée par l'influence de la tragédie au sein même du théâtre religieux.

III. LE RIDEAU TRAGIQUE : LE DÉVOILEMENT ET LE THÉÂTRE SANGLANT

En effet les premiers poètes espagnols qui écrivent pour la scène font du dévoilement du cadavre une scène topique de la tragédie. Ils s'inspirent en cela du sénéquisme à l'italienne de Giraldi Cinzio, dont l'*Orbecche* a recours au dévoilement à la troisième scène de l'acte V :

SULMONE
 Or leva quel zendado, e ivi sotto
 vedrai la mia allegrezza e il tuo contento.
 ORBECHE
 Par che tema la mano avvicinarsi
 a quel zendado, il core in mezzo il petto
 mi trema, e par ch'io non ardisca alzarlo.
 SULMONE
 Che tardi, figlia? Leva arditamente,
 che vedrai quel, che t'aprirà qual sia
 verso di te il mio core.
 ORBECHE

Oimé ch'è questo?⁹⁰²

Ce modèle, fondé sur les didascalies internes, est celui d'une scène de torture scopique : un personnage d'autorité, le tyran, oblige sa victime à voir les restes sanglants d'un être cher. En l'occurrence, le père d'Orbecche lui fait dévoiler les corps démembrés d'Oronte, qu'elle a épousé en secret, et de leurs enfants, placés sur un plat d'argent et couverts d'un tissu noir⁹⁰³. Représentée en 1541, la pièce donne le coup d'envoi d'un spectacle sanglant néo-sénéquien qui inspire de nombreuses scènes européennes, dont l'espagnole.

⁹⁰¹ Ferran HUERTA VIÑAS (éd.), *Teatre bíblic, op. cit.*, p. 230-235.

⁹⁰² *Apud* Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Tragedias*, éd. Luigi GIULIANI, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, p. 141.

⁹⁰³ Charlotte BOUTEILLE-MEISTER et Kjerstin AUKRUST (éds.), *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVI^e - XVII^e siècles*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 206.

Le topos se répète au point de devenir un marqueur de la tragédie à l'échelle du continent, autant dans *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd⁹⁰⁴ que dans *La tragedia de los siete infantes de Lara* de Juan de la Cueva. Au milieu de la deuxième journée, le tyran Almanzor force Gonzalo Bustos à dévoiler les têtes de ses enfants et de leur gouverneur :

ALMANZOR

Dicen que sobre Almenara
una batalla se dio,
donde mi gente venció
por su esfuerzo y virtud rara.

Han muerto muchos cristianos,
y hanme del robo escogido
ocho cabezas, traído
de ocho fuertes castellanos.

Recebiré gran placer
que, puestas delante ti,
me vayas diciendo aquí
quién son a tu parecer.

GONZALO BUSTOS

Si son cabezas cristianas,
no pongo duda ninguna
conocerlas una a una,
como sean castellanas.

Mas si son de otra nación,
será grande maravilla;
mas como sean de Castilla,
darte he clara relación.

ALMANZOR

Del modo que las dejé
las pongan delante mí,
y conociéndolas, di
quién son, porque gustaré
que contarme tal empresa
cual mis moros han habido,
sobre lo que se ha comido
servirá de sobremesa.

VIARA

Rey, a quien Mahoma estima,
¿lo que demandas es esto?

ALMANZOR

Ponlas aquí, quita presto
ese velo que está encima.

Límpialas, Gonzalo Bustos,
y míralas una a una.

⁹⁰⁴ Dans la quatrième scène du quatrième acte, Hieronimo a vengé la mort de son fils en feignant de jouer une tragédie, où il assassine réellement ses ennemis ; il montre ensuite le cadavre de son fils, après l'avoir annoncé : « *Behold the reason urging me to this* ». Katharine Eisaman MAUS (éd.), *Four Revenge Tragedies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 76-77.

GONZALO BUSTOS

Rey, ya he visto mi fortuna
y mis últimos desgustos.

Mis hijos son los que veo,
los siete infantes de Lara;
ya veo mi muerte clara,
que es el premio que deseo⁹⁰⁵.

De même qu'Orbecche, voyant les restes de ses êtres chers, se venge sur son père, de même Gonzalo Bustos tente de tuer le roi Almanzor. Cette tentative infructueuse mènera à la vengeance du dernier fils de Gonzalo, le bâtard Mudarra, qui occupe la troisième et dernière journée de la pièce. La vision d'horreur constitue donc un moteur tragique, et produit une réaction pathétique et humorale (larmes, bile), qui peut aller jusqu'au désir de vengeance, à la volonté d'épancher l'humeur vitale de l'ennemi. La réaction pathétique devient alors péripétie à part entière, et la réaction à l'horreur infléchit la poétique de la pièce : des marques de grand style y sont associées, avant tout dans le monologue du spectateur-victime, qui multiplie les apostrophes, les questions rhétoriques, et toutes les ressources de la plainte et de l'emphase. La scène de dévoilement se trouve dès lors prise dans un continuum entre la dramaturgie, la stylistique, le pathétisme et la poétique de la tragédie.

À ce titre – et donc pour des raisons différentes de celles qui justifient l'*apariencia* liturgique –, cette scène se retrouve majoritairement en position conclusive, montrant le crime puni dans le sang. C'est ce qui arrive dans *La cruel Casandra* de Cristóbal de Virúes. Jalouse, comme son frère Fabio, des privilèges que d'autres reçoivent par l'amitié du prince, Casandra décide de se venger. Son frère viole Fulgencia, aimée du prince, tandis que Casandra assure à ce dernier que Filadelfo, son confident, a courisé la princesse, sa future femme. Pendant les fêtes du mariage du prince, donc, celui-ci exécute Filadelfo avec la princesse. Entretemps, Casandra s'oppose à ses frères, et elle dénonce Fabio au prince comme étant le violeur de sa concubine Fulgencia. Dans la rixe qui s'ensuit, meurent Fabio et le prince, Fulgencia et Casandra elle-même, qui a encore la force de raconter ses méfaits avant de mourir, et d'annoncer l'*apariencia* sanglante qui confirme son malheur.

CASANDRA

En abriendo esas puertas,
sin duda, amigos fieles,
veréis de los hermanos y traidores
todas las muertes ciertas,
y si fueron crueles,
mis culpas son, señor, mucho mayores;
y así todo el infierno,
amenazando está castigo eterno.

REY

¿Qué nos dices, Casandra? Escucha, advierte,

⁹⁰⁵ Juan de la CUEVA, *Tragedias*, éd. Rinaldo FROLDI, Valencia, Universitat de València, 2013, p. 115-116. v. 579-614.

el Rey es quien te habla y te pregunta.
Dinos la causa de tu triste muerte.
¿No me respondes? Oye.

ALBERTO

Está difunta.

REY

Sus culpas, dijo, no sé de qué suerte,
de traidores y hermanos hizo junta.

ALBERTO

Y dijo que serán las muertes ciertas,
a lo que entiendo, abriéndose estas puertas.

REY

Pues ábranse al momento, ¿qué se espera?,
que estoy confuso, atónito y pasmado.

ANTONIO

¡Ah, señor, nunca yo esta puerta abriera!

ISIDRO

Y nunca estotra hubiera yo tocado.

Parecen en las dos puertas los muertos, como ha referido Casandra.

REY

¿Qué vista es esta tan terrible y fiera?

¿Qué es esto? ¿Esto es de todos inorado?

¿A todos cosa tal aquí se encubre,
y a mí no se declara y se descubre?

¿Qué cosa puede ver padre en el mundo
que así le turbe el alma y le confunda?

[...]

ALBERTO

Fulgencia es ésta.

ISIDRO

Y éste, señor, es Fabio.

REY

Horrible cosa

del cielo es esta llaga manifiesta,
y él della es medicina poderosa.

Sea Casandra en esa pieza puesta.

Júntese con la muerte rigurosa

que en su hermano, en mi hijo y en mi nuera,
y en esotra mujer está tan fiera.

Y yo también, queridos hijos míos,

juntaré con vosotros allá dentro

estos mis brazos y estos labios fríos,

a quien la muerte sale ya al encuentro.

Forme León de lágrimas mil ríos

que la tierra humedezcan hasta el centro

con que contemple, como yo contemplo,

este tan doloroso y triste ejemplo⁹⁰⁶.

⁹⁰⁶ Andrés REY DE ARTIEDA, Cristóbal de VIRUÉS et Ricardo de TURIA, *Teatro clásico en Valencia I*, éd. Teresa FERRER VALLS, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, 1997, p. 206-208.

Thématisant la preuve par la vision, le discours des personnages allie deux morceaux de bravoure du dénouement : d'une part le récit de Casandra, qui se fait la messagère des morts qui ont eu lieu hors scène, d'autre part le spectacle sanglant des cadavres et la plainte du père. Entre l'image mentale produite par Casandra et l'image scénique vue par le Roi, se forge un « *doloroso y triste ejemplo* », qui devient l'emblème de la pièce, son image de fin. La structure de la scène topique est conservée, cette fois avec la superposition du personnage d'autorité qui demande l'ouverture des portes et de la victime qui se lamente de ce qu'elle voit : le roi n'est plus un tyran, il se torture lui-même en demandant à voir son propre fils décédé. Dès lors, la vengeance n'a plus lieu d'être, mais uniquement le deuil et la mémoire, dont ce spectacle se fait l'image agissante⁹⁰⁷. Qu'elle soit péripétie ou dénouement, la scène de dévoilement se veut éminemment efficace dans la poétique de la pièce ainsi que dans sa dramaturgie, alliant, aux gestes et au jeu scénique, le style et le pathos propres à l'horizon d'attente tragique. Cette même structure admet une dernière variante au dernier acte de l'*Elisa Dido* du même Virués. Cette fois, l'ouverture du voile est ordonnée par la morte elle-même, Didon, en prévision du regard du roi Yarbás, qui voulait forcer son amour⁹⁰⁸.

La structure topique dérivée de l'*Orbecche* est ainsi fondée sur un schéma de communication établi entre le cadavre, le spectateur-victime, interne à la pièce, et l'autorité qui ordonne le dévoilement, ces deux dernières figures pouvant ou non être disjointes. Deux variantes sont possibles. Soit le spectateur est à la fois la victime et l'autorité qui ordonne le dévoilement, comme c'est le cas du roi dans *La cruel Casandra*. Soit il est, au contraire, la victime soumise à l'autorité d'un tyran, comme Gonzalo Bustos ou Orbecche, voire à l'autorité paradoxale de la reine morte, Didon, dans l'*Elisa Dido*. La force de ce spectacle, marquée par les réactions des spectateurs internes, s'appuie sur ce schéma performatif qui concerne précisément l'ordre donné du dévoilement. Le tyran qui force sa victime à dévoiler le cadavre lui impose son pouvoir, qui se trouve redoublé par la torture scopique à laquelle la victime est soumise. Au contraire, le roi qui ordonne un dévoilement depuis sa position d'autorité perd tout pouvoir face à l'image sanglante qu'il voit et qui l'endeuille. Que l'autorité dont cet ordre émane soit redoublée ou contredite par le spectacle sanglant, l'ordre du dévoilement ne fait donc que souligner la performativité de ce spectacle.

Pour goûter ce jeu cruel, il faut que les spectateurs puissent anticiper ce qui sera dévoilé, comme le prouve l'œuvre tragique de Lupercio Leonardo de Argensola, récemment éditée par Luigi Giuliani. Argensola a donné deux tragédies : l'*Alejandra* d'abord, puis l'*Isabela*, composée en 1581. La première a recours au spectacle sanglant dans une débauche de cruauté qui est une amplification de la scène de l'*Orbecche*⁹⁰⁹. Le roi Acoreo, à qui l'on a fait croire que son *valido*, Lupercio, et sa femme Alejandra, sont amants, fait exécuter celui qu'il croit être son rival. Celui-ci est exécuté hors scène entre

⁹⁰⁷ Pour une interprétation des dévoilements comme des images mnémoniques, voir Florence D'ARTOIS, « Las imágenes agentes y lo trágico en la *Jerusalén conquistada* », *op. cit.*

⁹⁰⁸ Andrés REY DE ARTIEDA, Cristóbal de VIRUÉS et Ricardo de TURIA, *Teatro clásico en Valencia I*, *op. cit.*, p. 394-395.

⁹⁰⁹ Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Tragedias*, *op. cit.*, p. 49-50, v. 1321 à 1378.

la fin du deuxième et le début du troisième acte. L'avant-dernier acte de cette pièce qui en compte quatre s'ouvre ainsi sur un récit de messager, qui détaille la mort de Lupercio face au roi. Il y est fait mention de sa décapitation, du sang qui a été gardé, et du cœur – « *palpitando lo arrancaron del pecho ya difunto* » –, également réservé pour la mise en scène macabre. Puis, Acoreo, en véritable monstre d'inspiration sénéquienne⁹¹⁰, ordonne à Alejandra de découvrir les restes d'un sacrifice : « *Encima aquella mesa tengo puesto / lo que resta del toro: quita el paño* ». Dans l'articulation du récit et de l'*apariencia* se construit chez le spectateur l'image mentale qui annonce l'effet spectaculaire, dans une anticipation porteuse de suspense. L'investissement imaginaire des rideaux scéniques s'impose en effet comme un élément clé de cette dramaturgie de l'horreur.

La deuxième tragédie d'Argensola, *Isabela*, le confirme dans son histoire textuelle. L'archétype, reconstruit par Luigi Giuliani, restreint le spectacle sanglant par rapport à la débauche d'effets de l'*Alejandra*⁹¹¹. Le dévoilement sanglant est maintenu, mais sans être précédé par le récit des morts par le messager⁹¹². Or, d'après une copie plus tardive, que Luigi Giuliani date entre 1585 et la deuxième moitié des années 1590, un *autor de comedias* a fait des modifications d'envergure sur le texte, notamment sur cet acte III. Il élimine une intrigue secondaire interpolée avant l'*apariencia* et il ajoute à la place une scène sanglante, celle de l'assassinat des parents d'Isabela. Ce geste veut « plaire au public des *corrales* » : comme l'écrit Florence d'Artois, la tension dramatique est accrue par la simplification de l'intrigue et la pièce s'approche du modèle des tragédies de martyre, puisque des chrétiens sont tués par des maures sur scène, contribuant ainsi « à ouvrir un type de texte grave et sérieux, la tragédie, à un public plus large que celui auquel il a été destiné en première instance »⁹¹³. Or, cette scène ajoutée du massacre permet de comprendre comment est préparée l'*apariencia* sanglante, puisqu'elle s'achève sur la mise en place du tableau vivant des cadavres, « *En quedando muertos y cubiertos, sale Audalla con Isabela y dos moros*⁹¹⁴ ». Seules quatre octaves séparent cet ajout du dévoilement⁹¹⁵ : trente-deux vers qui séparent ainsi la fermeture du rideau sur les parents d'Isabela et leur dévoilement, en tant que cadavres. C'est donc sur un court laps de temps qu'est préparé le *tableau vivant* : fardés probablement d'un maquillage sanglant, il suffit que les comédiens jouent l'immobilité de la mort derrière le rideau pour que l'imagination du spectateur complète cette mise en scène. L'aspect éphémère de l'*apariencia*, son emplacement dans la niche du mur du fond du corral, à distance des spectateurs et dans une certaine pénombre, en fait une ressource particulièrement efficace : le rideau devient l'instrument d'une scénographie rentable, qui met à profit la sidération d'un court intervalle de visibilité. L'*apariencia* sert la production d'une

⁹¹⁰ Sur la monstruosité sacrilège dans Sénèque, voir Florence DUPONT, *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 2011, 313 p.

⁹¹¹ Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Tragedias, op. cit.*, p. CLIX.

⁹¹² Florence D'ARTOIS, *Du nom au genre, op. cit.*, p. 66 note 64.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 67-71.

⁹¹⁴ Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Tragedias, op. cit.*, p. 346-347.p. 346-347

⁹¹⁵ Dans l'archétype « *Ahora mira, pues, ¡oh triste dama! / estos tan conocidos troncos fríos* »; dans la version de l'*autor* : « *Después de visto, infelice dama / espectáculo tal de muertos fríos* », voir *Ibid.*, p. 347.

illusion efficace, en permettant de voir difficilement, et donc sans les défauts, un spectacle cruel d'autant plus saisissant qu'il peut être anticipé : le récit du message ou la scène du massacre sont bien à leur place juste avant le dévoilement, permettant ainsi d'accroître la tension dramatique qui atteint son comble lorsque les rideaux s'ouvrent sur le spectacle cruel.

On pourrait multiplier les exemples de ce schéma dans l'œuvre des auteurs cités et d'autres contemporains, tant dans des imprimés comme ceux de Juan de la Cueva ou de Virués, que dans des manuscrits tels celui de la *Tragedia de Marco Antonio y Cleopatra*, de Diego López de Castro. Or, dans la plupart des cas évoqués, les didascalies sont majoritairement absentes. Cette absence marque le texte tragique comme un véritable défaut de représentativité. Elle découle en réalité d'une volonté de se rapprocher de la sobriété antique, en laissant le texte à lui-même, dans une imitation de ce « théâtre sans didascalie » dont témoignent les poèmes dramatiques de Sénèque, Euripide ou Sophocle, pris pour modèles des auteurs tragiques du XVI^e siècle⁹¹⁶. Le détail d'une mise en scène de l'*apariencia* est donc difficile à comprendre à partir de corpus dont l'écriture didascalique est aussi lacunaire que ceux du CAV et des tragédies de la seconde moitié du XVI^e siècle. Pour en proposer une analyse dramaturgique plus approfondie, il devient nécessaire de changer de dossier documentaire. On aura alors recours au corpus issu des collections du comte de Gondomar, très riche en indications de régie, pour déceler ce qui fait système dans les scènes de dévoilement.

Après ce panorama thématique de l'*apariencia* dans le théâtre d'avant la *comedia nueva*, trois grandes tendances du dévoilement dramatique émergent : le spectacle du merveilleux, celui du merveilleux chrétien et celui du théâtre sanglant. Certaines caractéristiques de l'*apariencia* se recoupent au sein de ces trois domaines, qui sont également des genres et des occasions dramatiques particulières – les fêtes de cour, les fêtes du Corpus Christi, la tragédie à l'antique destinée aux salons aristocratiques ainsi qu'au théâtre commercial. D'abord, la position conclusive : le dévoilement est un épisode de climax. Ensuite, le sérieux et la parcimonie de son emploi montrent la gravité associée à cette ressource : dans les fêtes de cour, le dévoilement montre des déesses antiques, dans les autos des personnes célestes, dans la tragédie des cadavres. Dans le cas du théâtre religieux, une orthodoxie de l'*apariencia* se fait jour dans la spécialisation de cette ressource pour l'épiphanie de personnages véritablement célestes : les personnes divines, la Vierge dans son Assomption, des saints déjà canonisés. Dans le théâtre tragique, la performativité de l'*apariencia* se fonde sur un schéma communicationnel particulier, dans lequel l'ordre de dévoiler et le spectacle sont deux actes performatifs – linguistique et iconique – dont l'agencement est un enjeu

⁹¹⁶ Sur le théâtre antique comme « théâtre sans didascalie », voir Véronique LOCHERT, *L'écriture du spectacle*, op. cit., p. 39-46. En plus du livre de Véronique Lochert, sur la question des didascalies on se reportera à Luigi GIULIANI et Victoria PINEDA (éds.), *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, Venise, Edizioni Ca'Foscari, coll. « Biblioteca di Rassegna iberistica », n° 10, 2018.

clé de la cruauté propre au genre. Dès lors, il est essentiel à cette scène que le public puisse se faire une image mentale de ce qui sera dévoilé. L'*apariencia* se trouve ainsi intégrée à une tension dramatique et à une trame narrative continue, alliant dans le suspense propre à cette scène l'anticipation et la surprise.

CHAPITRE 11.

LA STRUCTURE DE L'APARIENCIA DANS LES MANUSCRITS DE GONDOMAR

Dans un livre de 1989, suivi d'un article de 1996, Stefano Arata a exhumé un vaste ensemble de textes dramatiques datant de la fin du XVI^e siècle, composé de huit codex conservés à la Biblioteca Real et à la Biblioteca Nacional de España, ainsi que de neuf pièces manuscrites réparties dans des cahiers individuels, conservés dans la seconde de ces bibliothèques⁹¹⁷. L'origine de ce corpus se trouve dans la bibliothèque du comte de Gondomar, qui fit copier des pièces de théâtre exprès pour ses riches collections privées. D'après l'inventaire de 1623, il aurait disposé de huit codex de manuscrits dramatiques en format in-quarto, dont on conserve aujourd'hui les manuscrits BNE MSS/14767, BR II-460 et II-463, ainsi que les pièces des manuscrits « La Barrera », dans des cahiers indépendants conservés à la BNE. L'identification du premier codex est certaine, puisqu'on conserve la reliure d'origine avec un titre sur la tranche qui renvoie aux inventaires de Gondomar. Les caractéristiques codicologiques des autres codex cités sont cohérentes avec ce premier recueil. Au contraire, les codex de la Biblioteca Real II-461, II-462, II-464, II-2803 et II-3560, aux caractéristiques différentes, ne sont probablement pas issus de la même collection. Pourtant, comme ils réunissent des pièces contemporaines, et probablement copiées elles aussi de manuscrits de régie, nous les incluons donc dans notre enquête sur la dramaturgie des origines de la *comedia nueva*. Un double corpus a donc été considéré : celui de Gondomar et celui que l'on connaît sous le nom de « *Manuscritos de Palacio* » (du nom du titre de l'ouvrage d'Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*). J'exclus de cet ensemble deux pièces, la *Comedia famosa de los moriscos de Hornachos*, qui est plus tardive que les autres de plus d'une dizaine d'années, et a été ajoutée en 1649 à la fin du codex II-461, et la *Comedia* sans titre également en fin du codex II-462. De ce vaste ensemble documentaire, résulte une liste de quatre-vingt-dix pièces, toutes antérieures à 1600, dont je donne le détail dans la bibliographie.

Les manuscrits de Gondomar et les *manuscritos de Palacio*, constituent ensemble un document précieux, unique par sa cohérence et dérivant directement du travail des compagnies de théâtre : les œuvres conservées, dont certaines sont de Lope de Vega, ont

⁹¹⁷ BNE, MSS/14767 ainsi que l'ensemble des manuscrits dits de « La Barrera » (MSS/15000, MSS/16024, MSS/16033, MSS/16037, MSS/16048, MSS/16064, MSS/16111, MSS/16112) et le manuscrit MSS/14640 identifié par María del Valle OJEDA CALVO, « *Progne y Filomena*, una tragedia recuperada de la colección Gondomar », in Odette GORSSE et Frédéric SERRALTA (éds.), *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 661-680. BR, II-460, II-461, II-462, II-463, II-464, II-2803, II-3560. J'exclus du corpus le codex BR II-1148, identifié par Arata, puisqu'il a probablement été copié après 1651, comme l'indique Greer (dir.), *Manos teatrales*, 2014-2019, 'Caballero (El) de Olmedo' y 'Siete (Los) infantas de Lara. Comedia burlesca'.

toutes été représentées, et elles documentent les éventuelles modifications des textes dramatiques faites par les *autores de comedias*. En conséquence, elles apportent de nombreuses indications techniques dans des didascalies parfois très précises, dont on propose en annexe une base de données. Pour toutes ces raisons, il s'agit là du témoignage documentaire le plus vaste et direct des pratiques dramaturgiques en vigueur au tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Face à l'absence de texte qui frappe généralement le théâtre de cour antérieur à Lope de Vega en Espagne, face à la pauvreté didascalique du CAV, et à celle des tragédies du XVI^e siècle, le corpus de Gondomar et de *Palacio*, constituent donc le meilleur dossier documentaire pour étudier l'*apariencia* dans la pratique théâtrale du Siècle d'or espagnol. La preuve en est, les pièces ayant des *apariencias* sont un tiers de l'ensemble : elle sont au nombre de vingt-neuf (un tableau récapitulatif en est proposé au chapitre suivant)⁹¹⁸.

Dans sa définition du *Tesoro*, déjà citée en introduction, Covarrubias écrit : « *Aparencias, son ciertas representaciones mudas que, corrida una cortina, se muestran al pueblo y luego se vuelven a cubrir* »⁹¹⁹. Le lexicographe définit le dispositif comme un spectacle éphémère de tableaux vivants, destinés à être vus collectivement au moyen d'un dévoilement. La réalité théâtrale correspond bien à cette définition : les tableaux vivants ne sont pas toujours muets à proprement parler, mais ils sont commentés comme un spectacle avant tout visuel par les personnages présents sur la scène. Dans le spectacle dramatique, les moments marqués spécifiquement comme des spectacles visuels sont en premier lieu ceux qui sont déterminés par l'effet de cadre du dévoilement, souligné par la musique et le rôle déictique des personnages-spectateurs. Ce spectacle est toujours remarquable par son efficacité pathétique, et il représente volontiers des miracles⁹²⁰ et aussi des cadavres. La représentation des corps est discriminée de manière générique : en règle générale, dans les comédies hagiographiques sont dévoilées les apothéoses des saints, dans les tragédies les corps suppliciés.

Il y a pourtant deux autres types d'*apariencia* théâtrale que la critique n'a pas commentées, à ma connaissance, mais dont l'importance n'est pas négligeable dans le corpus étudié. Il s'agit, d'une part, de ce que j'appellerais l'*apariencia* d'autel, comme il y a des tableaux d'autel : une célébration religieuse, souvent païenne, s'y trouve mise

⁹¹⁸ L'ensemble de ce chapitre a fait l'objet d'une présentation en colloque : *Van a verlos o a oírlos. Le théâtre, le spectacle et les sens dans l'Espagne et l'Europe de la première modernité* (Sorbonne Université), org. Florence d'Artois, Yannick Barne, Hector Ruiz : « "Monstruos de apariencias llenos" ? La scène du dévoilement dans les manuscrits dramatiques du comte de Gondomar (c.1595) ». Celle-ci va prochainement déboucher dans une publication dans les *Anejos de Criticón*.

⁹¹⁹ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 184.

⁹²⁰ Comme le dit Cervantes dans la citation rapportée plus haut : « *Pues ¿qué, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia. Que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobrio de los ingenios españoles, porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos* ». Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., vol., pp. 606-607.

en scène par un dévoilement, renvoyant ainsi à un référent mimétique extérieur au théâtre, dont on a vu précédemment l'usage dans la liturgie de la période. D'autre part, les tragicomédies du corpus ont recours à des *apariencias* comiques, qui se situent en faux sur le fond des horizons d'attentes génériques des scènes de dévoilement, décrits dans le chapitre précédent. On réserve pour le chapitre suivant l'analyse de cette dernière tendance, dans la mesure où elle implique la parodie d'un système qu'il faut auparavant reconnaître comme tel. Décrire précisément comment se manifeste une *apariencia* dans les textes dramatiques est donc l'objet des pages qui suivent, dans lesquelles je m'appuie sur l'ensemble des *apariencias* du corpus, transcrites intégralement en annexe, et dont j'extrais quelques exemples par la suite.

La séquence de l'*apariencia* est définie *a minima* par la dynamique de dévoilement-revoilement indiquée par Covarrubias, lisible dans les didascalies « *Corren una cortina* » et « *vuelven a cubrir* », entre autres équivalents didascaliques. Dans la deuxième journée de la *Comedia de san Jacinto* (pièce anonyme), Gengis Khan consulte son oracle démoniaque avant d'attaquer la Hongrie et la Pologne, où se trouvent le saint et ses frères dominicains. Le rideau montre l'idole Astaroth, présenté comme un dieu païen au nom démoniaque :

REY

Resta agora que sepamos
lo que nuestro dios responde
en cuya boca se asconde
la verdad que deseamos.

*Suena música y descubren un ídolo y hincase de rodillas. Y habrá un
braseiro con encienso y desángrase el rey y cae en las brasas*

Astarot, dios advocado
de esta tártara nación
que a tu santa religión
mi pueblo está dedicado,
hoy, por este encienso santo
que en estas brasas consumo
por la sangre con que el humo
hasta tus aras levanto,

te pido si es que te agrada
me digas con alegría
si por Polonia y Hungría
proseguiré esta jornada.

Dice una voz de dentro como que habla el ídolo

VOZ

Tres espíritus irán
en tu defensa, prosigue
y a tus enemigos sigue,
furioso rey Cengui Can.

[f. 164r]

Suena ruido de cohetes con que se cubre el ídolo

BATÓN

¡Qué ruido y hediondez

el oráculo dejó!
 REY
 Con eso nos enseñó
 que es espantoso jüez
 y que ampara esta nación.
 Pues en nuestro bien porfia
 yo partiré para Hungría.
 Parta a Polonia Batón,
 y vamos por que este bando
 se publique y se aperciba.
 TODOS
 El rey Cengui Can hoy viva.
 BATÓN
 Que así lo digáis os mando.
*Vanse...*⁹²¹

La séquence transcrite correspond à ce que j'appellerais une *apariencia d'autel* païen. La scène déborde le moment précis du dévoilement : j'y inclus, dans cette transcription comme dans celles données en annexe, les vers qui le précèdent, en l'annonçant, et ceux qui suivent, qui le commentent et en reflètent les effets (ici, l'armée s'en va-t-en guerre après l'injonction de l'idole, « *a tus enemigos sigue* »).

Ici, le dispositif du rideau participe d'une véritable scène dont la topique a presque valeur de système. La séquence commence par le désir de voir l'image, se poursuit avec l'ouverture du rideau ou d'un dispositif équivalent, continue avec la vision du tableau vivant, capable de prendre la parole et de se présenter comme un acte iconique performatif, avant que le rideau ne se referme et laisse la place aux effets pathétiques et poétiques de l'*apariencia*.

I. AVANT L'OUVERTURE DU RIDEAU

Tout d'abord, il y a le désir de l'image : quelques vers suffisent pour dire la disposition d'un personnage à la vision de ce qui sera dévoilé par le rideau. Dans l'immense majorité des *apariencias* du corpus, le dévoilement a lieu en effet lorsque un ou plusieurs personnages sont prêts à voir ce qui leur sera montré par l'ouverture du rideau. Le cas contraire, où le public aurait le privilège de voir ce qui est caché aux yeux des personnages, est exceptionnel. Il y a bien des *apariencias* miraculeuses où le personnage protagoniste, et le spectateur avec lui, assiste à une vision qui reste invisible pour les personnages secondaires, comme dans la *Comedia de santa Catalina de Sena*, lorsque le frère de Catherine ignore l'apparition de « *Cristo en el trono y María* »⁹²², pendant que la future sainte s'agenouille en adoration. Cela sert à manifester la hiérarchie des privilèges visionnaires dans un cheminement vers la sainteté des personnages, et vers la conversion du public par conséquent⁹²³. Or, il y a bien deux

⁹²¹ *Comedia de san Jacinto*, f. 163v-164r.

⁹²² *Comedia de santa Catalina de Sena*, f. 63r.

⁹²³ Sur la manifestation de ces privilèges visionnaires, voir Victor Ieronim STOICHITA, *L'œil mystique : peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Le Félin, 2011, 357 p.

pièces où l'*apariencia* a lieu sans spectateur qui l'annonce : la *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora*, et la *Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo*. Dans la première, le dévoilement encadre une scène céleste, représentant la discorde entre la Justice et l'Amour divin à propos du péché originel, qui se résout dans le projet de l'incarnation du Christ rédempteur. Le dispositif du rideau qui encadre la scène est un signe de son caractère céleste : un marqueur d'exceptionnalité miraculeuse. Dans la *Comedia de Nuestra Señora de Lapa...*, le miracle consiste dans l'apparition de la Vierge sur une scène vide, afin de faire revivre Stéphanie : « *Vanse y aparece la Virgen Nuestra Señora con dos ángeles y abre la sepultura* »⁹²⁴. Celle-ci est bien absente au moment où la Vierge est dévoilée, mais elle sera par la suite la première spectatrice du miracle. En règle générale, ce qui est dévoilé est donné pour matériellement visible et présent au monde. Par conséquent, l'*apariencia* comme représentation onirique est également un cas rare, qui se trouve dans la *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, quand le Calife Mahometo, après avoir massacré ses frères pour perpétuer son règne, fait un rêve où il voit le fondateur de sa dynastie, Otomán :

Suena dentro ruido de cadenas y fuego y córrese una cortina y aparece Otomán con túnica, máscara y cabellera negra, el medio cuerpo en una tumba y dos hachas encendidas a los lados y por sus gradas todos los hermanos que se pudieren poner, cada uno con el género de muerte que le fue dado, y habla Otomán⁹²⁵.

L'endormissement de Mahometo représente pourtant bien la prédisposition à la vision onirique, et le calife confond d'ailleurs son rêve avec la réalité. Ainsi, même lorsqu'elles représentent des rêves ou des miracles, les scènes de dévoilement ont toujours un personnage-spectateur et sont généralement visibles comme si elles étaient véritablement présentes sur scène. Le spectateur interne est donc un ingrédient essentiel de la séquence de l'*apariencia*.

La prédisposition à voir, également essentielle au dévoilement, crée d'une part un effet pathétique sur le personnage, effet qui sera plus amplement présent après la vision, et d'autre part un effet de suspense chez le spectateur, dont les dramaturges peuvent faire usage même lorsque le dévoilement est escamoté : c'est un jeu perceptible lorsqu'un suspense visuel est lié à une indication spatiale vers une porte ou un rideau⁹²⁶, que l'on peut imaginer comme un mouvement de l'acteur en profondeur vers le mur du fond. Par exemple, dans la *Comedia de la cueva de los salvajes*, un contingent de bergers s'apprête à faire face à de dangereux cannibales. Le noble Lisardo fait appel à leur imagination alors qu'il s'apprête à ouvrir le rideau sur la grotte des sauvages. Avant que le dévoilement n'advienne sur scène, l'imagination est d'emblée associée à la volonté de refermer l'image :

⁹²⁴ *Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo*, f. 293r.

⁹²⁵ *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, f. 7r.

⁹²⁶ Dans le *corral de comedias*, les portes étaient matériellement représentées par des rideaux : José María RUANO DE LA HAZA et John Jay ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, op. cit., p. 356 sq.

LISARDO
Pongámonos en orden de pelea.
Imaginad ahora al enemigo.

JULIÁN
¡Válame Dios!

ANTÓN
¡Oh qué visión tan fea!

PASCUAL
¡Cierra la puerta!⁹²⁷

Ici, il n'y a donc pas *apariencia* à proprement parler, mais à l'anticipation de l'image répond la volonté de la voiler : signe que l'attente de la vision est aussi définitoire de la séquence que le rideau lui-même. Dès lors, cette disposition à l'image investit d'une transparence le ou les rideaux scéniques qui couvraient les niches du *corral de comedias*, dans le mur du fond – c'est avec ces rideaux que l'on représentait les portes –. On est donc en droit d'imaginer que l'horizon d'attente d'un spectateur de théâtre incluait le désir d'assister à une scène de dévoilement, ce qui ferait des rideaux du mur du fond un support de projection particulièrement suggestif, activé lorsque le personnage-spectateur appelle le dévoilement. En l'absence de représentations d'époque des *corrales de comedias*, les théâtres éphémères nord-européens permettent d'imaginer ce suspense fondé sur des rideaux que l'on attend de voir ouverts (**Fig. 91 et Fig. 92**). En qualité de premier destinataire, c'est au personnage spectateur que revient le rôle d'annoncer plus ou moins directement ce dévoilement. Face à lui, il est dans une position analogue à celle du spectateur.

II. LE MOMENT DU DÉVOILEMENT

Dans la continuité du désir de voir l'image vient ensuite un effet sonore qui accompagne le moment du dévoilement et parfois même l'entière épiphanie jusqu'à sa clôture. L'effet sonore redouble le cadrage matériel de l'image : au dévoilement comme à la disparition de l'image est associée une musique ou un bruitage, comme dans l'ouverture et la fermeture de l'autel d'Astaroth, cité plus haut. L'association de la musique aux dévoilements est quasi systématique, comme le montre en annexe la base de données des didascalies du corpus, ainsi que la transcription des scènes d'*apariencia*.

Vient ensuite le dévoilement à proprement parler. Sur ce point, quelques commentaires s'imposent. Tout d'abord, les références explicites à un rideau sont dans l'ensemble peu nombreuses, et il arrive même qu'elles apparaissent dans une didascalie interne sans apparaître dans les didascalies externes, comme dans la *Comedia de san Segundo* de Lope de Vega, lorsque le personnage de Torcato ordonne le dévoilement :

TORCATO
Descubrid esa cortina.
*Descúbrenle y aparece Diana en tramoya, detrás de la cual está un demonio con fuego, y saca Torcato una cruz*⁹²⁸.

⁹²⁷ *Comedia de la cueva de los salvajes*, f. 198v.

⁹²⁸ *Comedia de san Segundo*, f. 139r.

Cette inscription incomplète de l'*apariencia* dans les didascalies implique de s'appuyer sur des équivalents formels du rideau, dès lors qu'ils sont marqués par une dynamique d'ouverture et de fermeture, et que la scène respecte à la fois le critère sensible (le spectacle est destiné à être vu), le critère temporel (l'apparition est éphémère) et le critère pathétique (l'image est attendue, appelée ou désirée) propres à l'*apariencia*. Parmi ces équivalents, en plus de la porte, il y a les nuages ouvrants et les trônes :

En diciendo «*gloria patri*» ábrese una nube grande llena de gloria. Parece una escalera de oro: por ella subiendo una procesión de ángeles con harpas, Nuestra Señora de la mano con San Jacinto con hábito lleno⁹²⁹ de estrellas, una palma en la mano, y en ella dos guirnaldas. San Estanislao⁹³⁰, vestido de obispo al pie de la nube, habla con el obispo Juan Prandecta⁹³¹. Habrá música. Al descubrir la nube cantan los ángeles⁹³².

Suena la música y vase poco a poco subiendo la peana y quédase Catalina elevada mirando cómo suben Cristo y su madre y ciérrase el trono o cortina, y salen su padre y madre de santa Catalina y hállanla elevada mirando al trono⁹³³.

Remarquons l'association du «*trono o cortina*» (le trône ne se ferme pas, mais bien son baldaquin ou le rideau qui le représente) et du verbe «*descubrir*» ou «*ábrese*» au nuage. Un autre verbe est très fréquemment employé, associé au dévoilement par le rideau, le verbe «*aparecer*», apparaître, ou son aphérèse «*parecer*» :

Córrese una cortina y parece el príncipe en su trono real, en una mano una [espada] desnuda y en la otra un Cristo y encima de la cabeza medio arco hecho de catorce cabezas⁹³⁴.

Face à la diversité des inscriptions didascaliques du dévoilement, l'essentiel semble être la mécanique dévoilée-revoilée dans une séquence relativement courte, encadrée de verbes comme : «(a)parece» / «desaparécese»⁹³⁵, «ábrese» / «ciérrase»⁹³⁶, «descúbrese» / «tornase a cubrir»⁹³⁷, soit en combinaison libre, soit par paires d'antonymes. Indépendamment de la présence attestée d'un rideau, tout cela pointe vers un même schéma de construction de l'image.

⁹²⁹ lleno *em.* : llano *Mss/14767*

⁹³⁰ Estanislao *em.* : estanilao *Mss/14767*

⁹³¹ Prandecta *em.* : Prandesta *Mss/14767*

⁹³² *Comedia de san Jacinto*, f. 169r.

⁹³³ *Comedia de santa Catalina de Sena*, f. 67r.

⁹³⁴ *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, f. 26v.

⁹³⁵ *Comedia de la vida y muerte de san Agustín*, f. 269r, «*Tócase música y parece una figura de Cristo en forma de la humildad*» et «*Vuelve a tocar la música y desaparece el Cristo*».

⁹³⁶ *Comedia de santa Catalina de Sena*, f. 66v, «*Ábrese el trono y aparece Cristo y su madre y Catalina se eleva y toca la música*» ; *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora*, f. 214r, «*Ciérrase el trono*».

⁹³⁷ Lope de Vega, *La famosa comedia montañesa*, f. 60v, «*Descúbrese un altar con Apolo*» ; *Auto del sacratísimo nacimiento de Cristo*, f. 48r, «*Cúbrese el nacimiento*».

Jusqu'ici, le désir de l'image, l'accompagnement sonore et le dévoilement à vue pour une monstration éphémère du tableau vivant sont caractéristiques de toute *apariencia*, indépendamment des genres considérés, et notamment des genres les plus riches en dévoilements : les comédies hagiographiques et la tragicomédie. Deux aspects de l'*apariencia* discriminent plus particulièrement ces deux horizons d'attente : le lieu du dévoilement et l'agent de celui-ci. Concernant le lieu, les *apariencias* miraculeuses autant que les ouvertures célestes qui accueillent les apothéoses de l'âme des saints ont parfois des indications scéniques qui permettent de déduire qu'elles sont situées à l'étage de la façade du vestiaire, en hauteur (« *en lo alto* »⁹³⁸). Elles sont ainsi ordonnées selon une double axialité : non seulement en profondeur dans une niche du mur de fond, mais également dans un axe vertical souligné par l'usage d'autres machines, telles les « *peanas* »⁹³⁹ et autres « *artificios* »⁹⁴⁰ ou « *invenciones* »⁹⁴¹ qui permettent d'élever les personnes saintes⁹⁴². Ce dispositif compréhensif qui allie le dévoilement à la machinerie mécanique est typique des scènes d'apothéose, lorsque l'âme du saint monte jusqu'à la Vierge ou le Christ. Inversement, on ne retrouve jamais ces machines dans les dévoilements sanglants d'inspiration tragique.

Concernant l'agent du dévoilement, il peut être intradiégétique, le rideau étant actionné par un personnage présent sur la scène, ou extradiégétique, lorsque le geste qui fait bouger le rideau ne doit pas être vu du public. Cela détermine une variante dans le mode d'apparition de l'image. Lorsque le dévoilement est intradiégétique, un valet de théâtre ou un comédien peut manipuler le rideau à vue ; inversement, soit le rideau est manipulé de l'intérieur par l'acteur qui joue le tableau vivant dévoilé, soit il est ouvert par un système de poulies ou par les valets du théâtre cachés aux yeux des spectateurs. Le premier cas est le propre des pièces tragiques où un personnage en position d'autorité, souvent celui qui a ordonné l'exécution, demande à contempler le corps supplicié de sa victime. Ainsi dans la *Comedia del rey fingido y amores de Sancha*, lorsque la reine de Portugal a fait exécuter un duc imposteur qui avait occupé le trône du véritable roi :

TODOS
 ¡Nuestro rey, reina!
 PRINCESA
 No es ley
 que una cosa tan debida

⁹³⁸ *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora*, f. 205v, « *Descúbrense en lo alto las tres personas trinas y la Justicia y el Amor divino a los lados, y San Gabiel* ».

⁹³⁹ *Comedia de santa Catalina de Sena*, f. 67r, « *Suena la música y vase poco a poco subiendo la peaña y quédase Catalina elevada mirando cómo suben Cristo y su madre y ciérrase el trono o cortina, y salen su padre y madre de santa Catalina y hállanla elevada mirando al trono* ».

⁹⁴⁰ *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora*, f. 224r, « *Aparece Cristo arriba y Nuestra Señora va subiendo por artificio* ».

⁹⁴¹ Lope de Vega, *Comedia de san Segundo*, f. 144r, « *Vuelve a sonar la música y sube por invención San Segundo hasta que pueda tomar el báculo y dice arriba* ».

⁹⁴² Pour une vision d'ensemble sur cette machine, avec une reconstruction virtuelle, voir : Carmen GONZÁLEZ-ROMÁN, *Las casas de comedias de Málaga: arquitectura, escenografía y cultura visual. Del análisis histórico-artístico a la reconstrucción virtual*, Málaga, Fundación Málaga, 2018. Je remercie l'auteur de m'avoir envoyé un exemplaire de son livre.

por mí os sea defendida.

¿Qué pedís?

TODOS

A nuestro rey.

PRINCESA

Y es cosa puesta en razón.

Corred luego ese dosel,

verán a su rey tras de él.

*Corren una cortina y descubren al duque estacado*⁹⁴³.

Le deuxième cas, où l'agent du dévoilement est extradiégétique, produit une mécanique invisible propice à la représentation d'une épiphanie. Les deux *apariencias* sans spectateur commentées plus haut, dans la *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora* et dans la *Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo* montrent la capacité de ces images pour apparaître sur une scène vide, dans une véritable épiphanie qui a également lieu par extension face à un personnage-spectateur. Dès lors, l'*apariencia* miraculeuse semble emprunter aux images *achéiropoïètes* ('non faites de main d'homme') leur mode de visibilité : il y a des rideaux 'non tirés de main d'homme' comme il y a des images 'non faites de main d'homme', celles des personnes divines dont le pouvoir se traduit dans cette dynamique de manifestation qui légitime l'image théâtrale par l'invocation de la *virtus* du prototype⁹⁴⁴.

III. VOIR LE TABLEAU VIVANT

Au-delà de ce double clivage générique entre comédie hagiographique et tragédie, il y a trois autres constantes qui touchent cette fois à ce qui est vu derrière le rideau. D'abord, le tableau vivant est le lieu d'un fort investissement scénographique, notamment avec l'usage de machines et de maquillage, mais aussi avec des accessoires et une gestuelle intelligible. Ensuite, il constitue un lieu isolé. Enfin il est vu et commenté comme vision par un ou plusieurs personnages-spectateurs. Cela a été maintes fois commenté, notamment en ce qui concerne le modèle pictural de ces images, souvent renvoyées à l'iconographie au moyen de la didascalie « *como lo pintan* », et parfois mises en scène par une véritable peinture⁹⁴⁵. La spatialité de l'*apariencia*, est remarquable en ceci qu'elle n'est pas continue avec le reste de la scène⁹⁴⁶ : sauf exception, le tableau vivant ne se déplace pas et ne sort pas du cadrage des rideaux qui le désignent comme image. Les personnages présents sur la scène nous indiquent bien que ce qui est vu est vu en tant qu'image, dont ils constituent eux aussi des figures de cadre⁹⁴⁷.

La construction du tableau vivant comme un spectacle intégrateur d'autres ressources scénographiques, dans un lieu isolé et pour une perception visuelle, touche

⁹⁴³ *Comedia del rey fingido y amores de Sancha*, f. 53r.

⁹⁴⁴ C'est cette logique qui est à l'œuvre dans les images *achéiropoïètes*. Cf. Hans BELTING, *La vraie image*, *op. cit.*

⁹⁴⁵ Laura R. BASS, *The drama of the portrait*, *op. cit.*, p. 79-87; Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 314 sq.

⁹⁴⁶ Anne TEULADE, *Le saint mis en scène*, *op. cit.*, p. 150 sq.

⁹⁴⁷ Louis MARIN, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *op. cit.*

aux modalités d'action de cette image dévoilée par la séquence d'*apariencia*, et par là à son rôle dans la poétique des pièces. Dans la mesure où le dévoilement constitue un lieu scénique à part, l'interaction physique entre les personnages-spectateurs et le tableau vivant dévoilé est rare. En règle générale, c'est donc en tant que vision que l'*apariencia* agit sur ses spectateurs. Pourtant, s'il peut y avoir interaction, elle est toujours médiante au moins par un accessoire ou par une machine, qui fonctionne donc comme territoire mitoyen. L'emploi de machines et d'accessoires est donc motivé par la logique spatiale de l'*apariencia*, qui apparaît dès lors comme un dispositif scénique complexe.

La *Comedia de san Segundo* illustre cette médiation entre le spectateur et l'image dévoilée, lorsque le futur saint est élevé par une machine jusqu'à l'apôtre saint Jacques, qui lui fait don de sa crosse, afin de le protéger d'une fausse pénitente, qui était un véritable démon venu tenter le futur saint :

DEMONIO

Abrázame pues te ruego
y deja tanta porfía.

*Va a querelle abrazar y cáesele el manto y queda con la ropa de
llamas*⁹⁴⁸

SEGUNDO

Ayuda, Virgen María,
socorredme apóstol Diego,
¿no distes lienzo a Fileto
y a Hermógenes un cayado⁹⁴⁹?

Pues por qué, maestro amado,
no me libráis de este aprieto.

*Suena música y aparece Santiago con un báculo de obispo en una nube
y el demonio se va con ruido*

DIEGO

Segundo, esfuerza y no temas
que dios siempre está contigo
contra ese fiero enemigo
y sus palabras blasfemas.

Si a Hermógenes y Fileto
di prendas, en cuya fe
del demonio los guardé,
a ti con mayor afecto.

Toma este báculo santo
con que de verte se ahuyente
aquella antigua serpiente

⁹⁴⁸ Dans *El peregrino en su patria*, Lope décrit plusieurs pièces de théâtre auxquelles assiste son *peregrino*. Dans la première, au livre I, on trouve un « *Demonio en figura de marinero, todo él vestido de tela de oro negro bordado de llamas* », Lope de VEGA CARPIO, *Prosa I*, éd. Donald MCGRADY, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, p. 463.

⁹⁴⁹ Segundo fait référence à la conversion du magicien Hermógenes et de son acolyte Fileto par Saint-Jacques, à la fin de l'acte I (f. 130v-131r). Fileto, premier converti, est menacé par son maître, qui essaye de le tuer avec une dague. Diego lui donne un « *lienzo* » qui le protège en figeant la main du magicien. Convaincu par ce prodige, Hermógenes se rend à Diego, mais les démons le harcèlent : l'apôtre lui donne alors « *este báculo mío* » pour se défendre des esprits infernaux.

que aborrece al hombre tanto.

*Vuelve a sonar la música y sube por invención San Segundo hasta que pueda tomar el báculo*⁹⁵⁰.

La médiation de la machine scénique et de l'accessoire permettent au personnage-spectateur d'interagir avec le personnage dévoilé. L'infraction de la règle selon laquelle les deux personnages ne sont pas en contact direct sert à manifester l'exceptionnalité d'une interaction non médiée entre eux. C'est le cas de l'« *abrazo* » de sainte Catherine et du Christ lors des noces mystiques de la *Comedia de santa Catalina de Sena*⁹⁵¹, ou du dialogue amoureux de la reine de Portugal avec le véritable roi qui a feint sa mort dans une *apariencia* tragicomique de la *Comedia del rey fingido...*⁹⁵². L'emploi de *tramoyas* et d'accessoires se justifie donc par la logique spatiale de l'*apariencia*, qui devient ainsi nécessairement un dispositif scénographique complexe. La base de données présentée en annexe permet de mesurer l'ampleur de cette logique intégrant diverses machines à la séquence du dévoilement. Cet éloignement du lieu de l'*apariencia* par rapport au plateau de scène, même lorsqu'il n'est pas traduit par un écart vertical et une machine, est marqué symboliquement dans le cas des apparitions miraculeuses comme un emprunt au système symbolique du tabernacle : le rideau, comme les portes du tabernacle, réalisent l'ancrage local, dans la présence réelle de l'hostie ou de l'acteur, d'une entité translocale⁹⁵³.

La même dynamique d'écartement spatial est à l'œuvre dans les *apariencias* tragiques, dans lesquelles l'interaction entre le cadavre et le personnage spectateur, directement touché par la mort de la victime, est limitée. La *Comedia del católico español* joue de cette tendance du dévoilement sanglant :

TEODOSIO

Ya con el emperador
debe mi padre de estar,
quíerome con él hallar
a recibir su favor.

Descubren al padre degollado en su invención y él se espanta, y en el suelo está un plato de sal, o junto a la cabeza, y los tres capitanes con las espadas desnudas apuntando al pecho del mozo sin hablar.

Pero cielos, ¿qué tragedia
recita el daño infinito
que con nada se remedia,
donde la media es delito
y espanto cruel la media?

¡Mi padre muerto, y por quién,
y tan presto que aún no den
espacio a imaginar tal!
Pero tiene alas el mal
si empieza a seguir el bien.

⁹⁵⁰ Lope de Vega, *Comedia de san Segundo*, f. 144r.

⁹⁵¹ *Comedia de santa Catalina de Sena*, ff. 66v-67r.

⁹⁵² *Comedia del rey fingido y amores de Sancha*, ff. 38r-v.

⁹⁵³ Louis MARIN, *Le portrait du roi*, op. cit., p. 16.

¿Y si el príncipe lo ha hecho?
 Dejarme, guardas, llegar
 a morir dentro del pecho
 que a un muerto es capaz de dar
 gloria aquel que da despecho.
*Pónenle las espadas al pecho para que se tenga y todas las veces que
 acomete hacen lo mismo*
 Pero terribles estáis
 hombres o piedras, ¿qué hacéis?,
 si podéis, ¿a qué aguardáis?,
 ¿para mí os enmudecéis
 y contra mí amenazáis?
 Sal, y delante del caso
 que vuestra presencia tiene
 y en quien de dolor me abraso:
 luego que salga conviene
 y no dé adelante paso.
 Débeos convenir callar
 y queréisme así avisar.
 Yo salgo no por vivir,
 mas para saber morir
 contra el que os mandó matar⁹⁵⁴.

Le fils de la victime veut s'en approcher, ce qui enfreint la logique propre à ce type de scène, mais des capitaines qui lui sont favorables le désignent de leur épée et lui montrent du sel, homophone en espagnol de l'impératif « sors ». Ce sel se trouve soit par terre soit sur la planche trouée qui permet la représentation de la tête coupée en cachant par « *invención* » le reste du corps de l'acteur⁹⁵⁵. Placée « *junto a la cabeza* », « *delante del caso* », le sel apparaît ainsi comme une injonction muette que prononcerait le père, composant ainsi une énigme frappante qui rappelle les images mentales des arts mnémotechniques⁹⁵⁶. Après avoir déchiffré l'énigme, le fils s'en va, et la distance à l'image est donc mise en scène comme un effet de celle-ci.

⁹⁵⁴ *Comedia del católico español*, f. 6v.

⁹⁵⁵ Sur cet artifice, voir José María RUANO DE LA HAZA et John Jay ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, op. cit., p. 533-534.

⁹⁵⁶ *Rhetorica ad Herennium*, livre III, 33: l'exemple de l'image mnémotechnique est la vision de la victime dans son lit avec une coupe de venin, des testicules en référence aux témoins et des écritures qui renvoient à l'héritage, ce qui permettrait à l'orateur de se souvenir que la victime a été empoisonnée pour lui soutirer son héritage, d'après des témoins. Guy ACHARD (éd.), *Rhétorique à Herennius*, op. cit., p. 119. De nouveau, sur l'aspect mnémotechnique de l'*apariencia*, voir Florence D'ARTOIS, « *Las imagines agentes y lo trágico en la Jerusalén conquistada* », op. cit.

IV. LA CLÔTURE DE L'APARIENCIA ET SES EFFETS

Comme on le voit à partir des exemples cités, la gestuelle, le maquillage – principalement sanglant –, l'appareillage mécanique et les accessoires se conjuguent dans le tableau vivant que dévoile l'*apariencia*, au point de devenir consubstantiels à la séquence du dévoilement. Tant et si bien que l'on peut comprendre rétroactivement le dévoilement lui-même comme la première manifestation de la puissance de ce qui va être vu. L'efficacité de l'image dévoilée répond ainsi à un quadruple mode d'action de l'image, selon un enchaînement topique :

1. l'image dévoilée provoque un effet spectaculaire marqué par la scénographie : *a minima* par le dévoilement lui-même et son accompagnement musical, *a maxima* par l'usage de maquillage, de machines, d'accessoires ou par les gestes des acteurs.
2. l'image dévoilée suscite un effet pathétique du ou des spectateurs internes, indispensables à cette scène.
3. l'image dévoilée est glosée et décrite pour une meilleure lisibilité et un plus grand pathétisme.
4. l'image dévoilée peut prendre la parole, le cas échéant, dans un discours toujours performatif. C'est le cas surtout des apparitions miraculeuses et des *apariencias d'autel* qui représentent des oracles, comme celui d'Astaroth. Mais par le truchement d'un personnage-spectateur qui devient médiateur et traducteur de l'image en mots, la prise de parole performative peut s'étendre à bien des cas, même tragiques, comme avec le sel de la *Comedia del católico español*.

L'efficacité performative de l'apparition dévoilée mérite un commentaire⁹⁵⁷. Celle-ci se construit en deux niveaux: en tant qu'image et en tant que discours. En tant qu'image, l'émetteur du message est identifié à une personne divine ou à la vision frappante d'un cadavre. Dès lors, elle partage avec son prototype la puissance de cela même qu'elle représente. La performativité de son discours complète ensuite l'acte iconique du dévoilement théâtral avec un message impératif, qu'il soit au discours direct ou indirect. L'*apariencia* est par conséquent le lieu d'un rapport texte-image particulièrement riche, notamment en ce qui concerne la traduction de l'efficacité spectaculaire, dont elle est un document privilégié. De la même manière que le sel de la *Comedia del católico español* traduit un ordre linguistique en image, dans la *Farsa del obispo don Gonzalo y los hidalgos de Jaén y celos del rey de Granada y victoria de Reduán* l'acte iconique traduit visuellement l'énoncé d'une conversion⁹⁵⁸. À la troisième journée, l'évêque don Gonzalo a été fait prisonnier à Grenade avec les

⁹⁵⁷ Sur la performativité incomplète de l'image par rapport à la parole voir Jean WIRTH, *Qu'est-ce qu'une image ?*, *op. cit.*, p. 93. Cf. Irène ROSIER-CATACH, « Épilogue. Les mots et les images », *op. cit.*

⁹⁵⁸ À propos de ces jeux traduisant des mots en images, au moyen de hiéroglyphes, énigmes, chiffres ou rébus, et leur relation aux arts mnémoniques, voir Lina BOLZONI, *La chambre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 150-163.

meilleurs soldats de Jaén. Il sent que sa mort approche, et il distribue l'argent de sa rançon parmi ses coreligionnaires, risquant par-là de libérer l'armée entière, ce pourquoi les maures veulent le tuer, et particulièrement leur capitaine, Zaïde. L'enchaînement est le suivant⁹⁵⁹ :

[Entran] don Nuño y otros dos [crist]ianos, han de traer unas [cru]ces puestas a la cabeza [ta]padas con los sombreros.

L'évêque leur donne l'argent et annonce sa mort en odeur de sainteté, méritant par là une apparition miraculeuse :

Descúbrese un crucifijo que viene bajando y los cautivos se quitan los sombreros y se les ven las cruces y también al obispo y dice.

Puis :

Sale Zaide desenvainando una espada y trae otra cruz a la cabeza cubierta con el sombrero⁹⁶⁰ y dice.

Il veut tuer l'évêque, jusqu'à ce qu'il voit la vision miraculeuse :

Quítase Zaide el sombrero y descubre la cruz [...].

Converti, Zaïde demande à être baptisé :

Entranse y desaparece el crucifijo.

À l'apparition de la Croix répond le dévoilement de petites croix cachées sous les chapeaux des acteurs. Le modèle de cette scène est la représentation canonique du thème de la Pentecôte, lorsque l'Esprit Saint apparaît à la Vierge et aux apôtres, et qu'il leur manifeste son inspiration par des langues de feu sur leurs têtes⁹⁶¹. Obéir à l'ordre muet de l'*apariencia* suppose ici de se transformer en support d'une petite *apariencia* qui reproduit mimétiquement le dévoilement de l'image de la croix. Cette mimésis annule toute différence, émeut la volonté et entraîne l'obéissance, entendue comme un mimétisme ou une conformation avec ce qui est découvert⁹⁶². Cette adhésion au spectacle de la croix est d'autant plus enviable que, par contraste avec les chapeaux, qui sont un accessoire vestimentaire commun au théâtre, les croix apparaissent comme un véritable « trésor », dans les mots de Zaïde, qui s'en émerveille : « *Todos tienen cruces de oro / en las cabezas fijadas: / qué ricamente labradas, /ya pareció este tesoro* ». Dans la *Farsa*, l'*apariencia* à l'échelle des comédiens prend donc la forme d'un geste

⁹⁵⁹ *Farsa del obispo don Gonzalo y los hidalgos de Jaén y celos del rey de Granada y victoria de Redúan*, f. 128r.

⁹⁶⁰ sombrero *em.* : sombrero II-464

⁹⁶¹ Faits des Apôtres, 2, 1-4.

⁹⁶² Pendant ces mêmes années, la Compagnie de Jésus théorise l'obéissance comme une conformation au supérieur. Cette obéissance est fondée sur une disposition indifférente qui annule toute disparité dans l'exécution, la volonté et l'intelligence entre celui qui obéit et son supérieur : le premier doit renoncer ainsi à toute différence d'opinion (« *iudicium diuersum* ») comme s'il se prédisposait à l'image du Christ : VI, cap. 1, § 1-2, *Constitutiones Societatis Iesu*, Romae, In aedibus Societatis Iesu, 1559, p. 85-88. Ce modèle d'obéissance reproduit ainsi au sein de l'ordre la « destinée imaginaire » des jésuites, qui cherchent la convergence de leurs actes et de leur volonté à l'image de Dieu et vers sa ressemblance (« *ad imaginem et similitudinem Dei* »). Voir Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem, op. cit.*, p. 58.

précis, celui d'ôter le chapeau. À la limite du phénomène on trouve ainsi des petites *apariencias* à l'échelle actoriale comme dans la *Farsa del obispo don Gonzalo...*, quand le geste d'ôter le chapeau montre des croix installées sur les têtes des comédiens. Les dévoilements d'accessoires deviennent de cette manière un parallèle des scènes de dévoilements. Dans la *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, Mahometo, avant de voir Otomán en rêve, a reçu des inscriptions prophétiques cachées dans un coffre ou une boîte : « *Ábrala y destapada sale llama, humo y fuego* »⁹⁶³. Chez Lope de Vega, cette formule des dévoilements d'accessoires – chapeau, déguisement, coffre, etc. – sera abondamment employée et surtout dans le geste du retrait du chapeau, au point que le poète joue du lien entre cette formule d'anagnorèse et l'*apariencia* dans *El amigo hasta la muerte* :

FEDERICO
Corred la cortina, os ruego.
JULIA
Pues estás tan porfiado,
Federico, Julia soy.
*Descúbrese*⁹⁶⁴.

Cette façon de se découvrir étant une des formules de l'anagnorèse au temps de la *comedia nueva*, la scène du dévoilement peut également être un des types scéniques de cette péripétie qu'est la reconnaissance. Sur un plan axiologique, en effet, l'*apariencia* est la forme scénique du vrai, par opposition au déguisement. Dans les comédies hagiographiques, le diable apparaît presque systématiquement déguisé, comme dans la *Comedia de san Segundo* citée plus haut, par opposition aux personnes saintes, dont le rideau est rien moins qu'un attribut, capable de matérialiser, littéralement, la révélation. Cette vérité de l'*apariencia* touche même les dévoilements d'autels païens, comme celui d'Astaroth, que Gengis Khan reconnaît comme son véritable dieu ou, dans la *Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia*, comme l'autel ou la grotte des mânes. Belianira, forcée au travestissement par son père, se déguise en esprit pour connaître de sa bouche la raison de ce mensonge. Or, elle est immédiatement punie par un véritable fantôme : « *Asómase una verdadera sombra de Arsenio en la cueva y dice "Espera, ¿dónde corres, burladora?"* »⁹⁶⁵.

Dans certains cas, l'effet de l'*apariencia* se traduit également dans la métrique : le dévoilement coïncide alors avec le passage, par exemple, des *redondillas* octosyllabes aux tercets hendécasyllabes, comme dans l'apothéose qui clôt la *Comedia de la vida y muerte de San Agustín*. Ce changement strophique met l'accent sur la dignité du spectacle, si l'on en croit l'opinion de Lope de Vega dans son *Arte nuevo* : « *son los tercetos para cosas graves* »⁹⁶⁶. Dans la *Comedia del católico español*, le dévoilement du général Théodose coïncide avec un double changement métrique. Quand les

⁹⁶³ *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, f. 6r

⁹⁶⁴ Lope de VEGA CARPIO, *Comedias. Parte XI*, dirs. Laura FERNÁNDEZ et Gonzalo PONTÓN, Madrid, Gredos, 2012, p. 2, p. 27, v. 40-42.

⁹⁶⁵ *Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia*, f. 5r.

⁹⁶⁶ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 311. Cf. Lope de VEGA CARPIO, *Arte nuevo de hacer comedias, op. cit.*, p. 534-535.

capitaines ont obéi malgré eux à l'ordre du prince homicide, et qu'ils se préparent à sauver la vie du fils du général, les *quintillas* laissent place à l'*octava* :

Sale Tito, capitán, muy triste, y deja ya degollado a Teodosio y puesto en su invención cubierto con una cortina.

TITO

Ya partió el alma dichosa
para el cielo soberano.
¡Ah!, sentencia rigurosa,
que un general, un hermano
no gozase de su esposa.

Como a mí me fue mandado
la cabeza le corté,
al fin fue descabezado
y con una viva fe
subió al imperial estado,
porque dar tan clara muestra
de humildad y devoción,
viendo el cuchillo en la diestra
del verdugo, da el perdón
con gran regocijo y muestra.

Descubren la cortina y aparece Teodosio degollado.

[f. 6v]

Ved el triste espectáculo de afuera
pero quitad la vista de allí luego,
que no hay vivo que en ver muerto no muera
al padre de la patria y el sosiego,
Ver a Teodosio⁹⁶⁷ o avisar quisiera,
mas de la firma y cédula reniego.

CAPITÁN 2

No podemos hablar.

TITO

Veníos conmigo,
veréis la traza que prevengo y sigo.
*Vanse y*⁹⁶⁸ *sale Teodosio mozo que es el Católico español, muy galán*⁹⁶⁹.

Suite à cette scène, « *Teodosio mozo* » prononce quatre redondillas, et de nouveau le cadavre de son père est dévoilé, donnant lieu à la scène précédemment citée, avec le « *plato de sal* ». Le fils, sidéré par la vision de son père mort, change alors les *redondillas* par des *quintillas*. Cette spécialisation strophique au moment du dévoilement est autant un effet prosodique de l'image qu'une manière de cadrage sonore, qui complète ou qui remplace la musique.

⁹⁶⁷ Il s'agit là de « *Teodosio mozo* », le fils du général.

⁹⁶⁸ Ces deux mots ont été ajoutés à la marge de la didascalie lors d'une relecture, comme le prouve leur écart sur la boîte d'écriture de l'ensemble de la colonne. Les capitaines ferment probablement ici, de l'intérieur, le rideau qui couvre le corps du général, puisqu'ils apparaîtront derrière ce rideau quelques vers plus loin.

⁹⁶⁹ *Comedia del católico español*, ff. 6r-v.

Tous ces effets peuvent être résumés dans un double excès de l'*apariencia* : une surabondance scénographique à laquelle se joint une surabondance de sens, car la perception momentanée des images suffit pour saisir leurs significations, souvent déterminantes pour le fil de l'intrigue⁹⁷⁰. Plus encore : la courte durée de perception de ces images, constitutive du dispositif de l'*apariencia*, est motivée par leur efficacité. En effet, on les recouvre au bout d'un temps bref soit en raison de la saturation face à un spectacle insoutenable – qui fait que le personnage spectateur s'en va ou demande à ce que le rideau soit refermé –, soit du fait de l'efficacité propre à l'image, entendue non seulement comme capacité d'agir sur son récepteur par l'émotion, mais comme puissance d'apparaître et de disparaître. Le mouvement du rideau devient alors une manifestation de cette puissance. Dans cette double surabondance de l'image scénique se situe peut-être la monstruosité de l'*apariencia*, qui motive son caractère éphémère comme une tendance proportionnellement inverse à son pouvoir, provoquant par là l'émerveillement et l'admiration⁹⁷¹.

La fermeture des rideaux se fait donc de nouveau à vue, enrichie de ces nouvelles implications pathétiques ou efficaces, selon des paramètres semblables à leur ouverture en ce qui concerne l'accompagnement sonore. Dans la *Comedia de san Jacinto*, pourtant, l'occultation de l'idole d'Astaroth introduit une différence technique et symbolique entre l'ouverture et la fermeture du rideau. La pyrotechnie est uniquement employée comme bruitage pour la clôture de l'*apariencia* : cela permet un effet olfactif qui complète celui de l'encens et du sang versé sur les braises, souligné par un personnage secondaire et expliqué comme une nouvelle manifestation du pouvoir de l'idole Astaroth par le roi Genghis Khan. De même, dans les *apariencias* miraculeuses, il n'est pas rare de lire des appréciations sur le « *divino olor* » qui se dégage à la fin du dévoilement, comme dans la *Comedia de san Segundo*⁹⁷². Le spectacle multisensoriel du dévoilement fonde donc son efficacité sur la vue, l'ouïe et l'odorat, adoptant la synesthésie comme un des traits de son efficacité scénographique.

Cela appartient déjà au domaine des effets de la vision sur les personnages-spectateurs. Ils sont de deux ordres différents : pathétiques et poétiques. Parmi les effets pathétiques on compte l'horreur, la vénération, les pleurs, les évanouissements, les accès de rage, la joie ou la conversion, et l'élévation, sentiment dévot des personnages touchés par la grâce⁹⁷³. Les effets poétiques sont ceux d'une péripétie bien particulière,

⁹⁷⁰ Cf. Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, op. cit., p. 55.

⁹⁷¹ *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*, f. 109r, « SAN ANTONIO Oh, señor, cuán grandes son / vuestras grandes maravillas. Corren el velo » ; *Comedia de santa Catalina de Sena*, f. 77r, « Cubren el altar donde ha de estar un velo puesto y quedan todos admirados y suena la música ». Sur la *maravilla* (d'après Covarrubias : « *Maravillarse es admirarse viendo los efectos y ignorando las causas* »), voir (Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit.) : Enrica ZANIN, « Merveilleux, surprise », in Véronique LOCHERT, Marc VUILLERMOZ et Enrica ZANIN (éds.), *Le théâtre au miroir des langues : France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2018, pp. 403-412.

⁹⁷² Lope de Vega, *Comedia de san Segundo*, f. 144v.

⁹⁷³ D'après le *Diccionario de Autoridades*, 'elevación' : « *por analogía vale suspensión, enajenamiento de los sentidos corporales en virtud de fuerza superior. Latín. Mentis elevatio. Ecstasis* ». Il est malaisé d'interpréter si les personnages soumis à ces extases sont, sur la scène, réellement soulevés par une

souvent conclusive, dans les cas de l'apothéose ou de l'*apariencia* sanglante (qui signalent la fin tragique ou glorieuse du drame), parfois inaugurale, ayant par exemple un effet de conversion sur des personnages dévots. À titre exceptionnel, notamment lorsque l'*apariencia* se trouve dans un dénouement de journée ou de pièce, la fermeture du rideau peut être escamotée. Lorsque la scène n'est pas située au dénouement, son influence sur les personnages de la pièce est potentiellement extensible à l'ensemble de celle-ci. Les effets d'adhésion de l'*apariencia* sur les personnages-spectateurs, illustrés par la *Farsa del obispo don Gonzalo...* parmi d'autres pièces, impliquent que les scènes de dévoilement peuvent être lues sur un plan axiologique ou politique : il y a des images bonnes et des images mauvaises, qui construisent une véritable trame visuelle superposée à la trame textuelle des pièces. Leur articulation est étudiée dans le chapitre suivant.

machine. L'interaction avec le reste des personnages éventuellement présents sur scène indique que cela ne va pas de soi. Dans la *Comedia de santa Catalina de Sena*, le frère de la protagoniste ne voit pas l'apparition miraculeuse du Christ au f. 63r : « *Vanse todos riñendo y descúbrese Cristo en el trono y María, y quédase Catalina elevada hasta que sale su hermano* ». Le frère ne commente à aucun moment que sa sœur soit matériellement soulevée. Il ne parle que de son immobilité : « *Vamos hermana de aquí. / ¿Qué es esto, en qué te detienes? / Levanta, ¿qué es lo que tienes? / Catalina, ¿no hablas?, dí...* ». Craignant qu'elle ne soit morte, elle l'abandonne, toujours agenouillée, sans la relever du sol : « *Vase el hermano y queda Catalina de rodillas y el trono abierto* ». Au f. 63v, après le dialogue entre la future sainte et le Christ, « *Ciérrase el trono quedándose elevada Catalina y salen el padre y la madre y el hermano de Catalina* ». Les parents de Catherine pensent qu'elle est décédée, et ne commentent en aucun cas qu'elle lévite ou qu'elle ne soit pas au même niveau qu'eux sur le plateau de scène. Dans l'*apariencia* suivante de cette même pièce, aux f. 66v-67r, Catherine a une vision de la Vierge avec le Christ. Dans la première didascalie, le terme est ambigu (« *Ábrese el trono y aparece Cristo y su madre y Catalina se eleva y toca la música* »), mais dans la didascalie suivante les personnes divines descendent jusqu'à la scène où se trouve Catherine, prouvant par là qu'elle n'est pas en hauteur (« *Suena la música y bajan juntos María y Cristo y Catalina elevada mirándolos cómo bajan* »). À la fin de l'*apariencia*, de nouveau les parents de la sainte la retrouvent « *elevada* » mais sur le même niveau qu'eux : « *Suena la música y vase poco a poco subiendo la peña [avec les personnes divines] y quédase Catalina elevada mirando cómo suben Cristo y su madre y ciérrase el trono o cortina, y salen su padre y madre de santa Catalina y hallanla elevada mirando al trono* ».

CHAPITRE 12.

LA POÉTIQUE DE L'*APARIENCIA* À L'AUBE DE LA *COMEDIA NUEVA*

L'identification de la structure de la scène d'*apariencia* et l'étude de son efficacité poétique amènent à s'interroger sur la façon dont cette scène, si particulière, est intégrée dans l'économie générale des pièces. La typologie des *apariencias*, entre les dévoilements miraculeux et sanglants notés par la critique, et les dévoilements d'autel et de type tragicomique que les corpus de Gondomar et de Palacio permettent d'identifier, mérite ainsi d'être mise en perspective dans une étude plus large sur la poétique de l'*apariencia*. Si la critique a souligné – à juste titre par ailleurs – la qualité souvent conclusive de cette scène spectaculaire⁹⁷⁴, l'existence même de dévoilements inauguraux, ayant un rôle moteur dans la mise en place de l'intrigue, doit attirer l'attention sur la situation de ces scènes particulières. La transcription des scènes de dévoilement, qui permet d'en dresser une typologie thématique, doit alors être complétée par une enquête sur l'agencement des *apariencias* entre elles et par rapport à l'intrigue des pièces. Le sens et l'axiologie du dévoilement, et l'éventuelle spécialisation des types d'*apariencias* en fonction de leur place dans les pièces font l'objet de ce chapitre.

Cette recherche est fondée sur la transcription et la mise en base des données relatives aux dévoilements dans le corpus des manuscrits dramatiques de la fin du XVI^e siècle identifié par Stefano Arata et déjà commenté dans le chapitre précédent. Ma lecture, la transcription et les bases de données suivent l'ordre des codex et des bibliothèques où ces manuscrits sont conservés, avec une attention particulière portée à la cohérence du corpus de Gondomar. En premier lieu vient donc le codex BNE MSS/14767, qui correspond au premier tome des comédies manuscrites de la bibliothèque de Gondomar. On peut lire sur la tranche « *Comedias A* », ce qui renvoie à l'annotation faite dans l'inventaire de 1623 de la bibliothèque du comte :

Comedias de Lope de Vega y otros diferentes autores. 4^o. Son ocho volúmenes y cada uno tiene una letra del abecedario por señal, como el 1^o tiene A, el 2^o B, el 3^o C, etc⁹⁷⁵.

Puisqu'on ignore aujourd'hui la place que devaient prendre, dans cet ordre alphabétique, les codex restants issus des collections de Gondomar (cahiers de La

⁹⁷⁴ José María RUANO DE LA HAZA et John Jay ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, op. cit., p. 449-460; Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle*, op. cit., p. 299-300.

⁹⁷⁵ Stefano ARATA, « Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega) », *Anuario Lope de Vega*, vol. 2, 1996, pp. 7-23. Voir aussi : <http://inventarios.realbiblioteca.es/inventario/libros-de-poesia-comedias-y-historias-fabulosas?page=1>

Barrera, BR II-460, II-463), je me suis reporté sur d'autres critères, plus aléatoires, afin d'ordonner les pièces sans occulter le caractère nécessairement reconstruit de leur suite. Pour en rester aux pièces à dévoilements, après le premier codex de la BNE, vient donc un des manuscrits La Barrera, qui appartenait également à la bibliothèque du comte, et qui partage avec le MSS/14767 une même thématique hagiographique. Ensuite, j'ai situé les codex II-463 et II-460, qui ont en commun avec les précédents une même mise en page et une même origine dans les collections de Gondomar : ils sont ordonnés en fonction du nombre de pièces à *apariencias* que l'on y trouve, puisque l'on ne peut savoir si l'ordre des cotes respecte l'ordre des codex dans la bibliothèque du comte. En dernière position, viennent les trois codex dont on ignore s'ils appartenaient à la bibliothèque du comte. De nouveau, c'est le nombre de pièces à *apariencias* qui me permet de les ordonner, puis leur cote. De cet ensemble, je retiens donc les vingt-neuf *comedias*, issues de sept codex différents, qui présentent des *apariencias*. Dans le tableau ci-dessous, qui décrit ce corpus restreint, je souligne en gras les volumes ayant appartenu à la bibliothèque de Gondomar. Pour chaque pièce, j'indique dans la colonne de droite le nombre d'*apariencias* qui s'y trouvent.

Table 3. Pièces à *apariencias* du corpus de Gondomar (et Palacio).

CODEX	TITRE DES PIÈCES	APARIENCIAS
BNE, MSS/14767	<i>Comedia del católico español</i>	4
	<i>Comedia de san Isidro labrador de Madrid y Vitoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso</i>	1
	<i>Comedia de santa Catalina de Sena</i>	6
	<i>Comedia del glorioso san Martín</i>	2
	<i>Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua</i>	8
	Lope de Vega, <i>Comedia de san Segundo</i>	4
	<i>Comedia de san Jacinto</i>	5
	<i>Comedia de la vida y martirio de santa Bárbara</i>	1
	<i>Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora</i>	7
	<i>Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego</i>	2
	<i>Comedia de la vida y muerte de san Agustín</i>	5
	<i>Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que</i>	1

	<i>hizo</i>	
	<i>Comedia de la escala de Jacob</i>	1
	<i>Comedia de san Estacio</i>	1
	<i>Comedia de la vida y muerte de san Jerónimo</i>	1
BNE, MSS/16112	<i>Comedia de la famosa Teodora Alejandrina y penitencia, vida y muerte suya</i>	1
BR, mss II- 463	<i>Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia</i>	2
	Lope de Vega, <i>La famosa comedia montañesa</i>	1
	<i>Comedia de la cueva de los salvajes</i>	1 (+1)
	<i>Comedia de la decendencia de los Vélez de Medrano</i>	3
BR, mss II- 460	<i>Comedia de los naufragios de Leopoldo</i>	1
BR, mss II- 461	<i>Comedia del prodigioso príncipe transilvano</i>	3
	<i>Comedia del rey fingido y amores de Sancha</i>	2 (+1)
	<i>Comedia de la venganza piadosa</i>	5
	Lope de Vega, <i>Comedia famosa de la infanta desesperada</i>	1
BR, mss II- 462	<i>Auto sacramental del repartimiento del pan</i>	1
	<i>Auto del sacratísimo nacimiento de Cristo</i>	1
BR, mss II- 464	<i>Comedia de santo Angelo</i>	2
	<i>Farsa del obispo don Gonzalo y los hidalgos de Jaén y celos del rey de Granada y victoria de Reduán</i>	3

Dans ces vingt-neuf pièces, on trouve donc au total soixante-dix-huit scènes de dévoilement. Cette moyenne de deux *apariencias* et demie par pièce mérite toutefois d'être pondérée plus finement, en fonction des codex. Certains volumes présentent cet effet spécial en plus grand nombre que d'autres :

Table 4. Distribution des *apariencias* dans le corpus de Gondomar (et Palacio).

	Nombre de pièces à <i>apariencias</i>	Nombre total d' <i>apariencias</i>	Moyenne : <i>apariencias</i> par pièce
TOTAL	29	78	2,655172414
BNE, MSS/14767	15	49	3,266666667
BNE, MSS/16112	1	1	1
BR, mss II-463	4	8	2
BR, mss II-460	1	1	1
BR, mss II-461	4	12	3
BR, mss II-462	2	2	1
BR, mss II-464	2	5	2,5

Cette pondération nous donne un aperçu générique de l'emploi des *apariencias*. Le premier codex, composé uniquement des comédies religieuses, est celui où l'on trouve le plus grand nombre de scènes de cette espèce (3,3 par pièce). Le codex BR II-464 et le manuscrit BNE 16112, dont les comédies à *apariencias* sont également religieuses, confirment cette tendance : les pièces à sujet religieux sont volontiers des pièces où abondent les tableaux vivants dévoilés. Pourtant, le codex BR II-461 indique une autre tendance générique : les tragicomédies, histoires de princes, de rois et d'infantes, où pullulent la vengeance et le désespoir, si l'on en croit les titres des pièces, présentent également un nombre important de dévoilements. Il en va de même pour le codex BR II-463, de thématique historique et pastorale⁹⁷⁶. Ainsi, dans un système générique mêlé de tragédie et de comédie, ces pièces méritent d'être étudiées de plus près : la poétique de l'*apariencia* ne semble pas réductible à une perspective purement générique. Cette échelle d'analyse, trop loin du texte, doit donc être dépassée : la base de données de la situation des *apariencias* dans les pièces (**dans le CD-rom en annexe**) constituant le corpus d'étude permet d'adopter un prisme plus précis, et de situer les scènes de dévoilement en fonction des actes.

⁹⁷⁶ Sur le système générique à l'œuvre dans le corpus, je renvoie à Josefa BADÍA HERRERA, *Los primeros pasos en la comedia nueva: textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 2014, 376 p; Luigi GIULIANI, « Josefa Badía Herrera, Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar », *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, n° 22, 2016, pp. 504-508.

Table 5. Distribution des *apariencias* dans les journées des pièces.

		<i>Apariencias</i> /	<i>Apariencias</i> /	<i>Apariencias</i> /	<i>Apariencias</i> /
		<i>Journée 1</i>	<i>Journée 2</i>	<i>Journée 3</i>	<i>Journée 4</i>
BNE, MSS/1476 7	<i>Comedia del católico español</i>	2	0	2	
	<i>Comedia de san Isidro labrador de Madrid y Vitoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso</i>	0	0	1	
	<i>Comedia de santa Catalina de Sena</i>	3	3		
	<i>Comedia del glorioso san Martín</i>	0	2	0	0
	<i>Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua</i>	3	3	2	
	Lope de Vega, <i>Comedia de san Segundo</i>	1	2	1	
	<i>Comedia de san Jacinto</i>	0	2	3	
	<i>Comedia de la vida y martirio de santa Bárbara</i>	0	0	1	
	<i>Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora</i>	5	2		
	<i>Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego</i>	0	0	2	
	<i>Comedia de la vida y muerte de san Agustín</i>	1	0	4	
	<i>Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo</i>	0	0	0	1

	<i>Comedia de la escala de Jacob</i>	1	0	0	
	<i>Comedia de san Estacio</i>	1	0	0	0
	<i>Comedia de la vida y muerte de san Jerónimo</i>	0	1	0	
BNE, MSS/1611 2	<i>Comedia de la famosa Teodora Alejandrina y penitencia, vida y muerte suya</i>	0	0	1	
BR, mss II-463	<i>Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia</i>	2	0	0	
	Lope de Vega, <i>La famosa comedia montañesa</i>	0	0	1	
	<i>Comedia de la cueva de los salvajes</i>	1	0	1	
	<i>Comedia de la descendencia de los Vélez de Medrano</i>	1	0	2	
BR, mss II-460	<i>Comedia de los naufragios de Leopoldo</i>	0	0	1	
BR, mss II-461	<i>Comedia del prodigioso príncipe transilvano</i>	1	1	1	
	<i>Comedia del rey fingido y amores de Sancha</i>	1	0	1 (+1)	
	<i>Comedia de la venganza piadosa</i>	0	1	4	
	Lope de Vega, <i>Comedia famosa de la infanta desesperada</i>	1	0	0	
BR, mss II-462	<i>Auto sacramental del repartimiento del pan</i>	1			
	<i>Auto del sacratísimo nacimiento de Cristo</i>	0	1		
BR, mss II-464	<i>Comedia de santo Angelo</i>	1	1	0	

<i>Farsa del obispo don Gonzalo y los hidalgos de Jaén y celos del rey de Granada y victoria de Reduán</i>	0	0	3	
TOTAL:	26	19	31	1
MOYENNE:	0,9	0,7	1,2	0,3

D'après les données recueillies, l'*apariencia* est plutôt une ressource de dénouement, mais elle se trouve également volontiers en position initiale d'une pièce : en moyenne, les premières journées présentent environ 0,9 *apariencias* par pièce, alors que la moyenne des *apariencias* au troisième acte atteint 1,2. La ductilité de l'*apariencia* en tant que ressource dramaturgique mérite donc une attention particulière. Une pièce hagiographique comme la *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua* en fournit un excellent exemple. Dans la pièce la plus riche en dévoilements du corpus, la tendance conclusive de cette scène semble mise à mal : s'il y a trois dévoilements dans les deux premières journées, la troisième n'en a que deux. Par contre si l'on observe la toute première et la toute dernière *apariencia* de la *comedia*, on retrouve une progression dans la typologie des dévoilements : la pièce s'ouvre sur la monstration d'un autel, qui provoque la conversion du futur saint, et s'achève sur l'apothéose de celui-ci. Le nombre décroissant des *apariencias* dans la troisième journée cache en réalité une progression dans leur intensité dramatique et spectaculaire. En vertu de cette gradation, des variations de tonalité considérables sont à prendre en compte, si bien qu'il ne suffit pas de rapporter les *apariencias* au genre de la pièce. Ainsi, une analyse structurelle des lieux d'inscription des *apariencias* dans les pièces est indissociable d'une analyse textuelle, et en l'occurrence d'une transcription, des scènes en question.

I. SITUATION ET TYPOLOGIE : QUESTIONS DE MÉTHODE

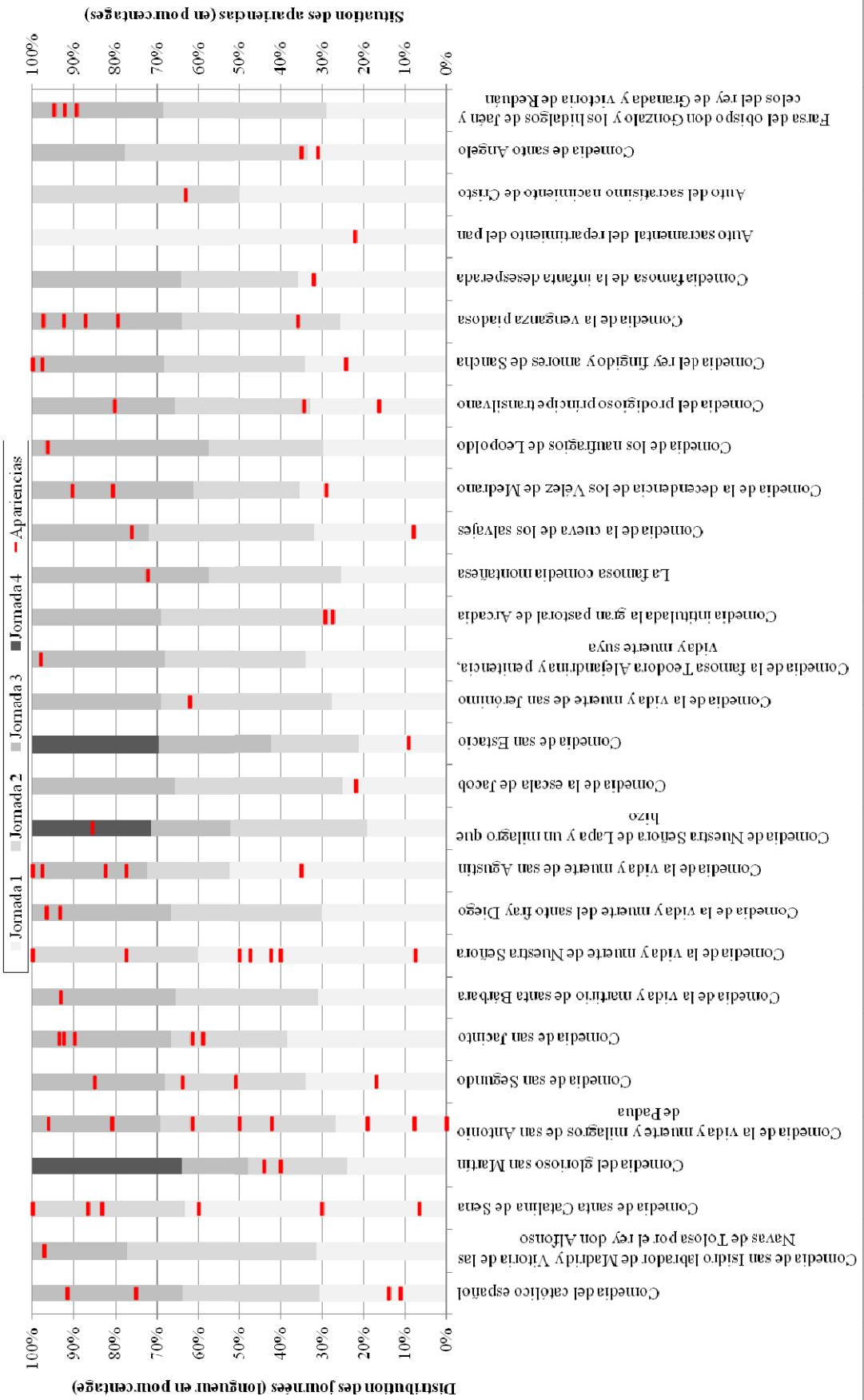
Pour mener à bien cette recherche sur un corpus de vingt-neuf pièces, il a fallu établir un protocole unitaire qui rende visibles les enjeux d'une poétique des *apariencias* en fonction de leur situation dans les pièces autant que de leur interconnexion et de leur thématique. Une base de données spécifique a donc été établie, afin de situer la position relative des *apariencias* dans la progression de chaque pièce. En l'absence de numérotation des vers dans le corpus, j'ai utilisé la foliation des manuscrits pour situer approximativement les *apariencias*, selon le protocole suivant : j'ai répertorié, d'une part, la foliation initiale et finale de chaque pièce à dévoilement et la foliation de chacune des journées, et, d'autre part, la foliation de chacune des scènes de dévoilement dans la pièce en question. La position des *apariencias* dans chacune des journées était ainsi traduite en table. Une fois ces données rassemblées, les foliations ont été transformées en paginations, afin de réduire à une valeur strictement numérique la

longueur de chacune des journées et la place de chacune des scènes de dévoilement. Les valeurs absolues du nombre de pages ont été ensuite transformées en pourcentages, afin de faciliter la comparaison entre les pièces. Ce protocole a été déterminé par la raison suivante : étant donné que les copistes n'ont pas été les mêmes de codex en codex, et que la mesure des pages, qui donne la longueur relative des journées et des pièces, dépend également du format du codex, de la main du copiste, de la densité de sa boîte d'écriture et de la mise en page à une ou plusieurs colonnes du texte dramatique, les paginations absolues n'avaient qu'une valeur relative, d'autant plus difficile à manier que le corpus envisagé rassemble des pièces d'une longueur disparate. Les pourcentages traduisent précisément cette relativité, qui permet de mettre l'accent sur les positions respectives des bornes internes à chaque pièce et des scènes de dévoilement⁹⁷⁷.

Cette base de données traduit donc en valeurs numériques les longueurs des journées et la place des *apariencias* à l'intérieur de celles-ci, en prenant pour échelle la mesure des pages. Elle inclut également les titres des pièces, leur codex d'origine – que l'on a dû retirer du graphique par souci de lisibilité – et les didascalies de chacune des *apariencias* considérées, afin de permettre les aller-retour entre la transcription des scènes de dévoilement et la base elle-même. Dès lors, une fois établie la base de données, il était possible de construire un graphique combiné des longueurs des journées et des positions des dévoilements.

⁹⁷⁷ En l'absence d'une édition complète, le nombre des vers ne pouvait servir à mesurer les durées des actes et la place des dévoilements. L'échelle d'analyse a donc été la page, ce qui signifie une perte de précision, notamment par rapport au corpus transcrit du manuscrit BNE Mss/14767 pour lequel une analyse à l'échelle des vers aurait pu être menée. Ce choix était imposé par la nécessité d'adopter une échelle valable pour l'ensemble du corpus. Cf. Rosa DURÁ CELMA, « El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar », *op. cit.*

Situation des scènes de dévoilement dans les manuscrits de Gondomar et de Palacio



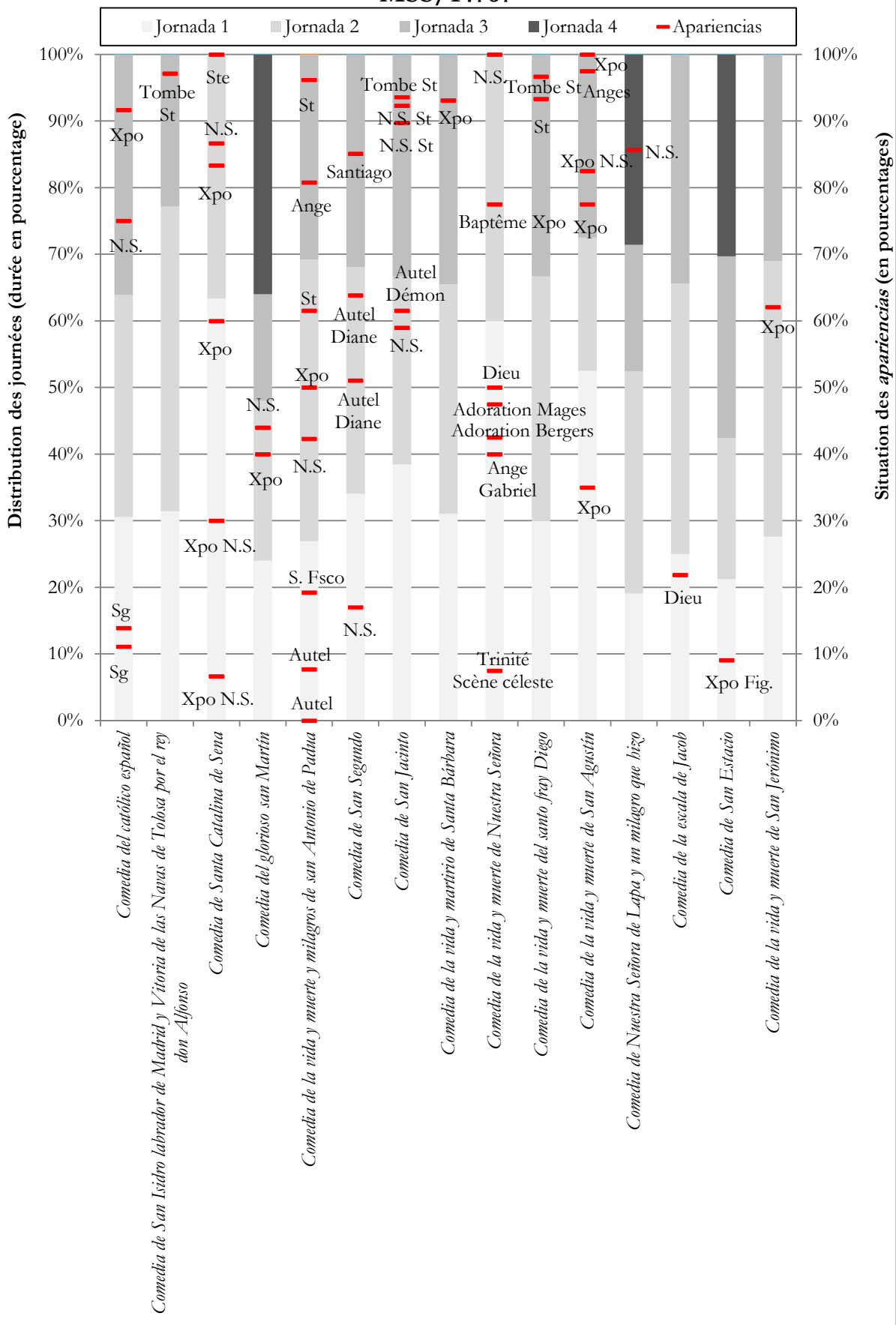
Un double axe d'ordonnées strictement parallèles permet de situer l'*apariencia* relativement à l'avancement des journées dans la pièce. Les longueurs des journées ont été traduites en histogrammes, avec une gradation chromatique qui différencie chacun des actes et montre leur progression du début (0%) à la fin (100%) de la pièce ; les titres des pièces sont donnés en abscisse. De son côté, la position des scènes de dévoilement a été représentée par des marqueurs discrets sur les colonnes des histogrammes, de telle manière qu'elles apparaissent comme des jalons dans le déroulé des pièces, sous la forme de rectangles rouges au sein des colonnes de l'histogramme.

Pour deux pièces, la *Comedia de san Jacinto* et la *Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia*, j'ai introduit une erreur volontaire dans le calcul des pages issu des foliations. Étant donné qu'à l'échelle d'une même page avaient lieu, dans ces deux pièces, deux *apariencias* de suite⁹⁷⁸, j'ai artificiellement produit un léger écart entre les deux scènes de dévoilement, pour qu'elles apparaissent toutes deux dans le graphique sans se superposer. Les deux dévoilements, qui dans chaque cas devaient être rapportés à une même page, ont été séparés de 0,5 page : l'écart, avec cette valeur décimale, est ainsi bien visible dans la base de données.

L'abondance de dévoilements du codex BNE MSS/14767 saute aux yeux dans la première partie du graphique, les quinze premières pièces concentrant en effet, comme on l'a vu, quarante-neuf *apariencias* sur soixante-dix-huit. Autre évidence : la pauvreté en dévoilements de la deuxième journée est également remarquable, ainsi que la richesse en la matière de la dernière journée. Mais le graphique permet surtout d'observer une particularité dans l'organisation des scènes de dévoilements : le séquençage des *apariencias* en séries, formant des paires ou des trios, autant sur le mode de la succession que sur celui du contraste à l'échelle d'une pièce entière. Pour étudier précisément l'articulation des *apariencias* entre elles et leur fonctionnement poétique en fonction de leur situation, j'ai donc enrichi ce premier graphique d'une description succincte de la scène dévoilée dans l'*apariencia*. Sans vouloir imposer une typologie fermée, cette description permet de préciser l'articulation des scènes entre elles. Pour faciliter la lecture des graphiques, le corpus a été divisé en deux. Un premier graphique présente les *apariencias* du codex BNE MSS/14767, qui compte quinze pièces à dévoilements ; un deuxième graphique présente le reste des codex considérés, qui en comptent quatorze.

⁹⁷⁸ *Comedia de san Jacinto*, f. 169v et *Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia*, f. 5r.

**Dispositio et description des *apariciencias* du codex BNE
MSS/14767**



Dans ce premier corpus d'étude, constitué uniquement de pièces religieuses, le légendaire des *apariencias* a été le suivant :

Xpo : avec l'abréviation usuelle du nom du Christ, on fait référence aux dévoilements christiques ; seule l'apparition de « *Dios padre* » est différenciée par la légende 'Dieu'.

N.S. : avec l'abréviation usuelle de Notre-Dame (*Nuestra Señora*), on renvoie aux apparitions mariales. Le seul cas où cette notation ne correspond pas à une épiphanie céleste mais à une apothéose est celui de l'Assomption, au dénouement de la *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora*.

Ange : apparition angélique.

St/Ste : dévoilement du corps du saint protagoniste de la comédie hagiographique. Ce peut être un corps vivant, un corps mort, l'âme qui monte au ciel en apothéose, ou la tombe du saint (auquel cas la légende précise Tombe St).

Santiago : le nom d'un saint indique une apparition céleste de celui-ci, qu'il faut distinguer du dévoilement du personnage protagoniste d'une comédie hagiographique. Quand les saints apparaissent en compagnie d'une personne divine ou de la Vierge, ils n'ont pas été mentionnés pour ne pas surcharger le graphique : la transcription et la base de données permettent dans tous les cas de retrouver le détail des *apariencias* dévoilées.

Autel : le dévoilement renvoie à la monstration d'un autel.

Fig : le dévoilement est celui d'un signe figuré de la divinité : par exemple « *un ciervo y un Cristo entre los cuernos* » ou « *un azor con un Ave María en el pico* ».

Sg : le dévoilement sanglant, d'inspiration tragique.

Trinité, Adoration : en dehors des types énumérés, quelques légendes décrivent précisément une scène encadrée par le dévoilement, constituant un véritable motif iconographique, notamment dans la *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora*.

Le deuxième graphique, ci-après, reprend ces catégories, auxquelles il ajoute :

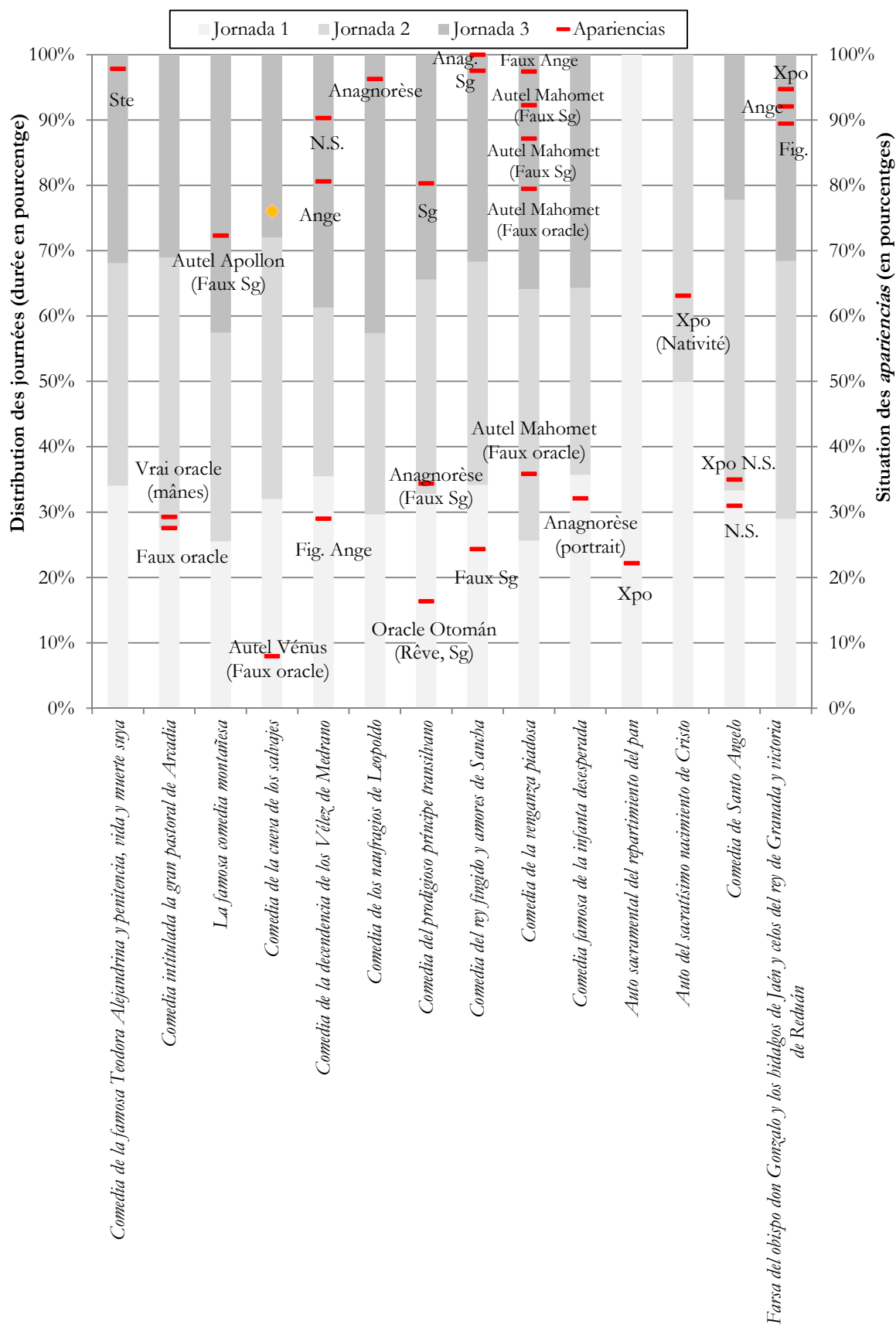
Anagnorèse : la scène de reconnaissance, mise en scène par des rideaux.

Oracle : parfois mis en scène dans un autel, mais également dans une vision onirique dans la *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*.

Portrait : le dévoilement s'inspire de la monstration d'un portrait.

Dans un corpus tragicomique, enfin, les catégories de vraie et de fausse *apariencia* émergent comme des marqueurs d'un jeu poétique complexe autour de ces scènes de dévoilement. Un cas particulier de fausse *apariencia* a été représenté par un losange jaune dans le graphique suivant (on y reviendra à la fin du chapitre).

Dispositio et description des *apariencias* des codex BNE MSS/16112, BR II-463, II-460, II-461, II-462, II-464



II. SÉRIAL DÉVOILEMENT

Dès lors que l'on rend visible la superposition d'une typologie des dévoilements avec leur situation dans les pièces, une évidence saute aux yeux : leur organisation sérielle est voulue et elle construit du sens dans une trame visuelle faite d'échos, de gradations et de contrastes. Certaines *apariencias* ont ainsi un rôle précis dans des séries, telles les *apariencias* angéliques et virginales. Les *apariencias* angéliques ont fonction d'annonce : l'Annonciation de la *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora*, qui précède les deux dévoilements de la Nativité dans une adoration des bergers et des mages, ouvre une séquence en gradation. Il en va de même des annonces angéliques qui précèdent des apothéoses de saints ou des visions à venir, comme dans la *Comedia de la vida y muerte de san Antonio de Padua* et dans la *Comedia de la vida y muerte de san Agustín*, respectivement. En cette fin du XVI^e siècle qui voit l'intensification du culte marial, des apparitions de la Vierge ont également un rôle important dans des dévoilements en série, notamment quand elles viennent modérer la colère d'un Christ justicier comme dans la *Comedia de santa Catalina de Sena* ou dans la *Comedia de santo Angelo* du codex BR II-464. D'autres exemples prouvent la prégnance de ces dévoilements ordonnés en gradation. Dans la *Comedia de la vida y muerte de san Agustín*, qui met en scène au dénouement les méditations du saint, son incapacité pour éclairer les mystères de la foi lui est découverte par le Christ au début de la troisième journée, avant que la Vierge et son Fils n'apparaissent pour nourrir Augustin du lait et du sang, dans une scène dont la peinture et la gravure se sont maintes fois saisies⁹⁷⁹. Dans la *Farsa del obispo don Gonzalo...*, une autre gradation de dévoilements clôt la pièce. D'abord, l'évêque est obligé de montrer ce qu'il porte dans un panier : pensant porter du pain pour les prisonniers chrétiens, ce qui lui aurait valu une punition de la part des maures, il dévoile un panier de fleurs, la transformation étant le premier signe de la faveur divine⁹⁸⁰. Ensuite, un ange apparaît qui confirme à l'évêque la faveur de la grâce, à la suite de quoi apparaît devant lui le Christ en croix, ou bien « *un crucifijo* ». De dévoilement en dévoilement, une suite se construit qui maintient le suspense pour voir, au-delà des rideaux, d'autres rideaux s'ouvrir sur des personnages plus dignes, dans une gradation vers un aboutissement miraculeux.

Considérées de ce point de vue, certaines pièces dessinent une trame cohérente d'*apariencia en apariencia* et de journée en journée. Dans la *Comedia de san Segundo* de Lope de Vega, les apparitions miraculeuses ont lieu à la première et à la dernière journée. D'abord, la Vierge apparaît au Pilar de Saragosse face à saint Jacques et à ses disciples ; ensuite saint Jacques apparaît lui-même en une épiphanie salvatrice qui protège son suiveur, saint Second, des tentations du démon. Entre ces deux

⁹⁷⁹ Pour un parcours iconographique et littéraire de cette image au Siècle d'or, voir Jesús PONCE CÁRDENAS, « Un dubbio agustiniano del Siglo de Oro: la imagen y el verso », in *Genus Omne Deum: imágenes poéticas del principio divino*, Madrid, Ediciones Universidad San Dámaso, 2014, pp. 173-212. Je remercie l'auteur de m'en avoir fourni une *separata*.

⁹⁸⁰ Un topos hagiographique qui concerne souvent les saintes féminines, et particulièrement sainte Casilda : Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle*, op. cit., p. 217, 240.

dévoilements épiphaniques, la deuxième journée inclut deux dévoilements d'un même autel, celui de la déesse Diane. La déesse chaste, louant la virginité de Marie, annonce dans des hendécasyllabes non rimés la vérité du culte chrétien (cette forme non rimée est celle de la prise de parole du tableau vivant dévoilé ; le moment du dévoilement était déjà marqué auparavant par le passage des *quintillas* aux *octavas*, comme cela est indiqué en annexe).

Habla DIANA

Luparia, un dios hay solo sin principio
que por la ofensa del primer pecado
a la tierra envió su primogénito.
Este nació en Belén de María, Virgen,
llamose Cristo y fue crucificado.
Busca este Cristo y deja vanos dioses.
Si quieres más, en lo demás soy mudo⁹⁸¹.

Luparia, la prêtresse de Diane, se convertit ainsi au christianisme. Elle rencontre ensuite les apôtres d'Espagne, dont fait partie saint Second, au moment où ils interrompent un sacrifice qui allait être consacré à la déesse. L'issue sanglante de la scène est ainsi posée pour être suspendue, et transformée au dénouement de la deuxième journée en une nouvelle *apariencia* d'autel. Diane y apparaît accompagnée du démon qui manifeste son paganisme. Le chrétien Torcato, face à cette *apariencia* diabolique et païenne, interagit avec elle, en tenant un discours performatif qui inverse la logique de la scène en une destruction qui est précisément celle de l'idole :

VANDALIO

Señor, aqueste profano
templo de Diana puedes
con esa divina mano
hacer un templo en que quedes
por sacerdote cristiano.

Aquí, Torcato, serás
nuestro obispo y nos darás
los preceitos de ese Cristo.

TORCATO

A haberle primero visto
no entrara en él Satanás.

Descubrid esa cortina.

Descúbrenle y aparece Diana en tramoya, detrás de la cual está un demonio con fuego, y saca Torcato una cruz

Hoy en la virtud divina
de Cristo y Pedro te mando,
esta señal levantando
de tanto respeto digna,
que huyas luego de aquí.

En dando vuelta a la tramoya, salga el demonio con fuego y diga:

[f. 139v]

⁹⁸¹ Sic. Le miracle est ainsi attribué au Dieu véritable, évoqué au masculin déjà dans l'adresse de Luparia à Diane, quelques vers plus haut. Lope de Vega, *Comedia de san Segundo*, f. 136v.

DEMONIO
Ay, que mi imperio perdí,
ya vino Cristo y venció.

Vase y cae el templo

VANDALIO
Toda la estatua cayó.

TORCATO
¿Es Dios Cristo, amigos?

TODOS

Sí.

TORCATO
Pues venid porque os reciba
la iglesia en su gremio santo
y en sus libros os escriba

LUPARIA
De gloria me baño en llanto.

TORCATO
Viva Cristo.

TODOS

Cristo viva.

*Vanse todos. Fin de la segunda jornada*⁹⁸².

Ainsi, Lope joue de la structure de l'*apariencia* et de ses attendus, sur plusieurs niveaux, pour marquer dramaturgiquement la victoire de la foi chrétienne sur le paganisme. D'une part, s'il y a deux *apariencias* miraculeuses et deux païennes, leur disposition donne l'avantage aux premières, qui sont placées à l'ouverture et à la fin de la pièce. Les apparitions païennes sont par ailleurs marquées d'un défaut : elles se font sans accompagnement musical, les « *chirimías* » et la « *música* » encadrant bien les dévoilements épiphaniques, mais pas les dévoilements de l'autel de Diane. D'autre part, ces dévoilements païens composent deux scènes en contraste. La première est positive : elle respecte la performativité propre à la scène de dévoilement, transformant l'idole de Diane en un oracle chrétien ; si la musique lui fait défaut, le changement prosodique des *quintillas* vers les octaves puis vers les hendécasyllabes non rimés en est un accompagnement sonore. Au contraire, la seconde *apariencia* de Diane est toute négative, le diable venant ajouter sa présence à celle de l'idole païenne. La performativité de l'image dévoilée est niée par la victoire de Torcato, capable de donner des ordres au démon lui-même et à la statue. Cette *apariencia* déceptive est d'autant plus favorable à l'évangélisation de l'Espagne, dont la pièce raconte l'histoire, que l'horizon d'attente immédiatement antérieur à son dévoilement est précisément celui d'une scène sanglante : le sacrifice d'un rite païen. L'inaccomplissement de l'événement prévu, et l'inaboutissement de la seconde *apariencia* de l'autel de Diane, placée sous le signe du défaut de musique et du défaut de performativité, marquent donc la victoire des chrétiens sur le paganisme de l'Hispanie. Lope construit ainsi une trame visuelle dans sa pièce par le contraste qu'il introduit dans la série des *apariencias*.

⁹⁸² Lope de Vega, *Comedia de san Segundo*, f. 139r-v.

Une fonctionnalité spécifique s'attache à chacune des *apariencias* employées par les dramaturges pour le plus grand bénéfice de leur démonstration. Dans la *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*, l'agencement de ces tableaux vivants manifeste des séries graduées tant au sein de chaque journée qu'à l'échelle de la pièce entière. La première journée s'ouvre sur deux dévoilements d'un autel dont les images sont celles de martyrs franciscains (« *Corren el velo y vense los santos de la misma orden* »⁹⁸³). Le personnage principal, spectateur du premier de ces dévoilements, se convertit en les voyant, entre dans cet ordre des frères mineurs, assume une tâche ingrate en cuisine, jusqu'à ce que le gardien de son couvent assiste à une épiphanie de saint François, le fondateur de l'ordre lui-même, qui ordonne qu'Antonio soit prédicateur. Ainsi s'achève la première journée, dont les *apariencias* construisent une gradation franciscaine : à la première vision de l'autel, qui conduit à la conversion du protagoniste, fait suite la deuxième, qui entraîne celle de Publio et Fabio pour qu'ils soient ses acolytes ; enfin, apparaît saint François lui-même. Mais cette épiphanie céleste n'est que la première d'une série qui se prolonge pendant la deuxième journée, avec une apparition de la Vierge, qui sauve Antonio des tentations démoniaques, et une autre du Christ, qui manifeste sa faveur au personnage en prière. La deuxième journée s'achève sur une apparition du futur saint lui-même, de son vivant, miraculeusement transporté de Padoue jusqu'à Lisbonne pour sauver son propre père d'une exécution injuste : l'issue sanglante est annulée par l'*apariencia* miraculeuse. L'acte se construit donc aussi dans une gradation : après la vision de la Vierge et du Christ, signes de faveur divine, le saint lui-même a le privilège d'être sujet du dévoilement et non plus spectateur. La troisième journée poursuit ce mouvement : un ange apparaît au gardien du couvent franciscain pour annoncer la mort de saint Antoine. La pièce s'achève sur l'apothéose de l'âme de celui-ci. Converti grâce à un dévoilement liturgique à l'ouverture de la pièce, et dévoilé en une apothéose céleste au dénouement, il est le sujet d'une véritable pédagogie, si ce n'est une pastorale, fondée sur les effets des dévoilements successifs dans la conversion du protagoniste. La pièce la plus riche en *apariencias* du corpus construit ainsi, de journée en journée, une triple gradation des dévoilements, révélateurs de la progression vers la sainteté du personnage d'Antoine.

Si les *apariencias* sont lisibles pour elles-mêmes, elles peuvent parfois prendre tout leur sens dans une opposition à d'autres possibilités scéniques. C'est ce que suggère la *Comedia de la descendencia de los Vélez de Medrano*. Dans cette pièce encore, les *apariencias* forment une gradation : après l'apparition d'un signe figuré du miracle dans la première journée (« *Suena la música y aparece un azor con un Ave María en el pico y pónesele en la mano y dice el ángel de adentro* »⁹⁸⁴), apparaissent, à la troisième et dernière journée un ange, et enfin la Vierge. Tous ces dévoilements ont lieu devant le personnage d'Alí, maure converti au christianisme et premier Vélez de Medrano, de son nom de baptême. Mais avant l'apparition angélique, par trois fois le démon Belzebuth a attaqué Alí, au moyen d'un dragon, d'un serpent et d'un « *diablo feo* »⁹⁸⁵. Or Alí est

⁹⁸³ *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*, f. 109r.

⁹⁸⁴ *Comedia de la descendencia de los Vélez de Medrano*, f. 207v.

⁹⁸⁵ *Comedia de la descendencia de los Vélez de Medrano*, f. 215v.

sauvé par sa foi : « *Hace la cruz y desaparece[n]* [successivement : *el dragón, la sierpe, el diablo feo*] »⁹⁸⁶. Après cette triple victoire sur les déguisements monstrueux du Malin, Alí est gratifié par l'apparition d'un ange : « *desaparece Bercebú, y suena la música y aparece el ángel con la cruz en la mano* »⁹⁸⁷. À l'échelle de la séquence de la tentation démoniaque d'Alí, l'*apariencia* est l'aboutissement d'un déploiement scénographique dans lequel se fait jour une véritable guerre des effets spectaculaires : le dévoilement, plus digne et céleste, marque la victoire de la conversion face aux déguisements démoniaques. Cette confrontation entre différentes possibilités scéniques, peut ainsi prendre la forme d'une hiérarchie des machines, comme c'était déjà le cas dans une pièce du *Códice de Autos Viejos* (LVIII), l'*Aucto de los triunfos de Petrarca (a lo divino)*, où des chars de triomphe peuplés d'allégories maléfiques étaient vaincus par une *apariencia* christique⁹⁸⁸.

Mais cette confrontation peut, tout simplement, jouer des attentes déçues du public, comme le fait de façon éclatante le dénouement de la *Comedia de la vida y martirio de santa Bárbara*. La sainte, avant sa mort en martyre, apparaît sur scène au moyen d'une *apariencia* en compagnie de son père, païen, qui sera son bourreau (« *Aparece santa Bárbara en el monte con su padre* »⁹⁸⁹). Elle prie et en appelle à la faveur divine, méritant ainsi un dévoilement christique (« *Aparece Cristo en alto* »⁹⁹⁰). Elle est ensuite tuée par son père, et si la compagnie qui représente la pièce le souhaite, l'apothéose de son âme est représentée sur scène (« *Aquí la degüella el padre y si quisieren pueden subir el alma coronada de flores* »⁹⁹¹). Le père, ayant commis son méfait, veut redescendre du *monte*, le comédien rejoignant ainsi le plateau de scène :

*Cuando baja el padre suena un trueno y como que le da un rayo cae*⁹⁹²
 ¡Ay, que me quemó y abraso,
 dioses de inmensa bondad;
 socorredme, gente amiga,
 que me abraso vivo aquí!
 ¿No hay quien se duela de mí,
 a nadie mi amor obliga?
 Ya el alma su cuerpo deja,
 dioses ingratos, yo muero⁹⁹³.

Il meurt, frappé par la foudre, sans recevoir l'aide des païens ni de leurs dieux, dans un contraste évident avec la scène précédente. La martyre en prière a été écoutée et confortée par le Christ, alors que l'ingratitude des dieux du paganisme est marquée par l'absence d'apparition divine équivalente à celle que méritait quelques vers plus haut

⁹⁸⁶ *Comedia de la descendencia de los Vélez de Medrano*, f. 215r-v.

⁹⁸⁷ *Comedia de la descendencia de los Vélez de Medrano*, f. 215v.

⁹⁸⁸ Voir Léo ROUANET (éd.), *Colección de autos, farsas, y coloquios del siglo XVI*, op. cit., vol.I, pp. 498-501.

⁹⁸⁹ *Comedia de la vida y martirio de santa Bárbara*, f. 186r.

⁹⁹⁰ *Comedia de la vida y martirio de santa Bárbara*, f. 186v.

⁹⁹¹ *Comedia de la vida y martirio de santa Bárbara*, f. 186v.

⁹⁹² La descente du père semble indiquer qu'il sort de la niche de l'*apariencia* sous laquelle a eu lieu la deuxième *apariencia*, celle du Christ.

⁹⁹³ *Comedia de la vida y martirio de santa Bárbara*, f. 186v.

sainte Barbe. L'*apariencia* se construit donc éventuellement dans le contraste avec d'autres machines scéniques ou avec l'absence ou du moins l'attente déçue d'autres dévoilements.

En fin de compte, ce fonctionnement des *apariencias* par paires ou par séries, parfois à l'échelle d'une œuvre entière, exprime l'axiologie des pièces, par ailleurs évidente, avec une redondance plaisante et pédagogique. Cela semble indiquer que voir implique d'adhérer à ce que l'on voit, comme le montre le parcours de saint Antoine de Padoue ou, inversement, la mise en défaut de l'*apariencia* païenne dans le *San Segundo* de Lope. Cette mise en défaut explicite suggère que les *apariencias* hétérodoxes risquent de produire l'adhésion tout autant que les dévoilements miraculeux. Cela pourrait expliquer certaines surenchères dont se ferait l'écho le fameux vers de Lope sur les « *monstruos de apariencias llenos* »⁹⁹⁴. Ainsi, dans le cas de la *Comedia de san Jacinto* il y a au total cinq *apariencias*. La première est une épiphanie de la Vierge, qui annonce au futur saint les souffrances qu'il va devoir endurer. La deuxième est celle où apparaît, dans son autel démoniaque, Astaroth face à Gengis Khan. Puis, au dénouement, par trois fois le saint apparaît à différents dévots en différents lieux dans une séquence d'apothéoses dévoilées. Le résultat est donc de quatre contre un, et on serait tenté d'y voir, par contraste, le signe du pouvoir de l'*apariencia* du démon Astaroth adoré par Gengis Khan. Fallait-il vraiment une trinité d'*apariencias* pour vaincre la séduction du dieu-démon et clore la pièce ?

Cette axiologie de l'*apariencia* constitue une clé de lecture pour interpréter les gradations selon lesquelles s'organise l'ensemble des tableaux vivants dévoilés d'une pièce. Au terme de cette gradation, devrait alors se situer le dévoilement le plus accompli, tant en termes d'effet spectaculaire qu'au sens moral. Pourtant, il y a des contraintes scéniques qui mettent à mal cette logique conclusive de la parfaite *apariencia*. Dans un corpus antérieur aux ordonnances sur le théâtre de 1608 qui décrètent quels sont les horaires des représentations théâtrales⁹⁹⁵, la nuit pouvait tomber au troisième acte. C'est ce que permet d'envisager la *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, dont la troisième journée est marquée par l'obscurité. Elle commence en hiver, ce qui est souligné plusieurs fois, et l'action s'y déroule toujours au crépuscule, sur plusieurs jours, jusqu'à ce que le prince se venge des nobles qui souhaitaient le trahir, et qu'il apparaisse sur un trône, couronné de leurs têtes coupées : « *Córrese una cortina y parece el príncipe en su trono real, en una mano una espada desnuda y en la otra un cristo y encima de la cabeza medio arco hecho de catorce cabezas* »⁹⁹⁶ (f. 26v). Deux folios plus loin, les jeux de lumières semblent s'imposer jusqu'à l'issue de la

⁹⁹⁴ Si on voulait comprendre « *apariencias* » dans le sens restreint qui correspond au dévoilement, et non dans le sens général, synonyme de « *tramoyas* », sur lequel s'accorde la critique sur ce passage de l'*Arte nuevo*.

⁹⁹⁵ Christophe COUDERC, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, op. cit., p. 54.

⁹⁹⁶ *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, f. 26v. Lope de Vega s'inspire de cette *apariencia* dans sa *Campana de Aragón*, v. 3252. Voir l'édition de Paloma Cuenca Muñoz et Jesús Gómez dans Lope de VEGA CARPIO, *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, dir. Rafael RAMOS NOGALES, Lleida, Editorial Milenio, 2009, 1674 p.

pièce⁹⁹⁷ : d'abord un incendie a lieu, « *Parece un fuego en lo alto [...] yéndose el fuego extendiendo adelante* »⁹⁹⁸ (f. 29r) ; ensuite un personnage entre en scène avec une lanterne qu'il abandonne sur le plateau (f. 29v). Un dernier spectacle sanglant a lieu à la fin de l'acte : la monstration d'une tête coupée (f. 30v ; la pièce s'achève au f. 32v). On peut envisager que l'*apariencia*, en tant qu'elle est la forme aboutie et structurée du spectacle sanglant, a été abandonnée par manque de visibilité dû à l'obscurité de la nuit tombante, accentué par contraste avec un grand effet lumineux comme l'incendie qui précède la bataille. Il faut noter que s'il l'on prend au sérieux ces effets lumineux et pyrotechniques, c'est parce que l'on tient compte de l'usage de poix et de poudre pour faire apparaître du feu aux marges de la scène dans plusieurs pièces du corpus⁹⁹⁹. Cela permet de nuancer en fonction des contraintes dramaturgiques la position canonique de l'*apariencia* au temps de la *Comedia nueva*, majoritairement au dénouement des pièces. De plus, il faut considérer l'articulation des tableaux vivants dévoilés avec le reste des ressources spectaculaires. En effet, dans cette même pièce, le dévoilement du prince sur son trône, entouré des têtes coupées de ses ennemis, est le spectacle fondateur d'un règne, confirmé par sa victoire sur les Ottomans, dont la tête du capitaine est justement montrée au dénouement, rappelant d'ailleurs la couronne des têtes ennemies qui encadrerait le prince dans son dévoilement sur le trône. Finalement, si les contraintes dramaturgiques peuvent rendre difficile l'*apariencia* finale, celle-ci est motivée par un fonctionnement politique puissant, et des effets spectaculaires successifs peuvent s'y rapporter de manière métonymique. En d'autres termes : de même qu'il peut y avoir un mot de la fin, il peut y avoir une *apariencia* finale, même à distance du dénouement.

III. LE RIDEAU ET L'HORIZON D'ATTENTE : GÉNÉRICITÉ DES APARIENCIAS ET FAUX DÉVOILEMENTS

La situation, la thématique et l'axiologie de l'*apariencia* convergent donc vers une *apariencia* finale. Cela implique, a contrario, une certaine liberté générique dans les dévoilements antérieurs, où sont autorisés autant la progression que le contraste. Il y aurait dès lors des *apariencias* au premier et au second degré, des *apariencias* aux effets diégétiques directs (incipit, dénouement) et indirects, voire contrées par d'autres *apariencias* : une mort injuste rachetée par une mort juste, un autel païen suivi d'une apparition miraculeuse, etc. La poétique de mélange des genres caractéristique de la *Comedia nueva* détermine un fonctionnement local des marqueurs génériques. Ponctuellement, dans une logique de contrepoint, le *gracioso* devient ainsi un personnage de tragicomédie. Ce fonctionnement local des marqueurs génériques au temps de la *Comedia nueva*, que Florence d'Artois a vu dans l'écriture de la tragédie chez Lope de Vega, est également valable pour les scènes de dévoilement : toujours

⁹⁹⁷ Comparer avec la base de données.

⁹⁹⁸ *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, f. 29r.

⁹⁹⁹ Sur l'illumination déficiente des *apariencias* et les représentations nocturnes à Séville, voir José María RUANO DE LA HAZA, « Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro », *op. cit.*, p. 89-90. Sur l'usage de pyrotechnie dans le corpus de Gondomar et du Palais, voir la base de données, et avant tout la *Comedia del valor de las letras y las armas*, la *Comedia del viaje del hombre*, ou la *Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia*.

efficaces localement, selon le schéma décrit au chapitre précédent, ces *apariencias* peuvent être articulées de diverses manières à l'intrigue et à l'inscription générique des pièces, quitte à les contredire localement¹⁰⁰⁰.

Dans la *Comedia del católico español*, il y a ainsi quatre *apariencias* organisées par paires de signe générique contraire. Les deux dévoilements de la première journée représentent ainsi la monstration d'une tête coupée, dans un spectacle sanglant d'inspiration tragique. Théodose, spectateur du deuxième dévoilement du corps mort de son père, rapporte d'ailleurs cette vision à une tragédie : « *qué tragedia / recita el daño infinito / que con nada se remedia* »¹⁰⁰¹. Or, dans la troisième journée, ce sont au contraire deux apparitions miraculeuses qui ont lieu, des épiphanies de la Vierge et de Christ dans le trône de grâce : « *Descubrirase tocando música un trono y aparece un Cristo crucificado y Dios padre sosteniendo la cruz en forma de Trinidad* »¹⁰⁰². Les deux paires de dévoilements fonctionnent de manière autonome en apparence. La vision du cadavre, d'abord par les capitaines qui ont été forcés de l'exécuter par un empereur tyran, puis par le fils du mort lui-même, qui risque sa vie en restant dans l'empire, fait naître en eux un désir de vengeance. Or, Teodosio ne se vengera pas, puisque l'empereur tyran se fait tuer dans une révolte. Dans la deuxième journée et grâce au fils de ce tyran, qui est pour sa part un souverain juste, Théodose accède au trône impérial, après avoir épousé la fille du tyran. Lorsque Théodose est seul sur le trône, car il s'agit bien du personnage historique de Théodose le grand, les deux dévoilements qui ont lieu à la troisième journée se rapportent à sa pratique du gouvernement. D'abord, comme il refuse de se plier à l'autorité du clergé pendant la messe, et précisément à celle de saint Ambroise de Milan, la Vierge apparaît devant lui, en prenant pour instrument de son enseignement un prêtre, auquel elle se soumet pour montrer l'exemple. Théodose apprend par-là la dignité et l'autonomie des ecclésiastiques, et il légifère en conséquence afin de la faire reconnaître officiellement dans l'empire. Cette obéissance à l'Église inspirera la politique de l'empereur : ayant voulu châtier une révolte populaire, il a ordonné d'exécuter deux mille habitants de Thessalonique, mais ses généraux font tuer sept mille innocents. Saint Ambroise excommunie l'empereur, l'accusant de cette démesure, mais le Christ apparaît devant l'évêque pour excuser Théodose, alléguant qu'il a été désobéi par ses généraux et que le pardon doit être le fait de l'Église. Au dénouement, l'évêque et l'empereur sont donc réconciliés. L'intrigue mixte sépare deux paires d'*apariencias* qui s'opposent dans leur généralité, respectivement tragique et religieuse. Le fonctionnement local de la tragédie de la première journée entre donc en contraste avec le dénouement miraculeux et politique de la pièce.

Ce contraste a un sens politique clair dans l'histoire de Théodose I^{er}, le dernier empereur de l'Empire romain unifié, venu d'Hispanie et défenseur du christianisme. L'*apariencia* sanglante fonctionne en effet comme symbole du tyran qui fait tuer son

¹⁰⁰⁰ Sur ce fonctionnement local du genre dans le théâtre de l'époque, Florence D'ARTOIS, *Du nom au genre, op. cit.* Voir également le chapitre VII de Florence D'ARTOIS et Anne TEULADE (éds.), *La tragédie et ses marges : penser le théâtre sérieux en Europe, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2017, 462 p.

¹⁰⁰¹ *Comedia del católico español*, f. 6v.

¹⁰⁰² *Comedia del católico español*, f. 20v.

père. Parce que son prédécesseur est tyrannique, la prise de pouvoir par Théodose est légitime et la pièce raconte la substitution d'un tyran par un souverain modèle, à la tête d'un empire à vocation universelle, qui prête allégeance au christianisme et en fait la religion de l'empire par l'édit de Thessalonique. C'est ainsi que l'histoire du *Católico español* se trouve jalonnée de quatre *apariencias* dans une série qui susbsitue aux corps démembrés qui signalent le pouvoir tyrannique, la Vierge et la Trinité. Par là s'explique la mise en scène véritablement mnémorique du rébus de la deuxième *apariencia* sanglante, lorsque les capitaines montrent le sel, homophone de l'impératif du verbe « *salir* », au futur empereur. Ce qu'il faut donc retenir de cette *apariencia*, à l'issue de la pièce, c'est donc la prise de distance de Théodose avec la tyrannie.

Plus généralement, ce contraste générique introduit de la variété au sein de la trame visuelle dessinée par les dévoilements, et joue de la satisfaction ou de la déception des attentes génériquement marqués à l'échelle locale : celle d'une journée, comme avec la tragédie du *Católico español*, voire celle, plus brève, de l'*apariencia* elle-même. Dans cette poétique qui a souvent été rapportée à la *comedia nueva* lopesque, où la tragédie se dilue dans la formule tragicomique, le fonctionnement local de l'horizon tragique va de pair avec sa négation dans plusieurs pièces du corpus. Si le dévoilement sanglant a bien lieu dans la première journée de la *Comedia del católico español*, quitte à être sans effet par la suite, d'autres *apariencias* construisent un effet d'attente tragique, fondé sur la sérialité habituelle de nombreux dévoilements, tout en escamotant le spectacle sanglant. Ainsi, dans *La famosa comedia montañesa*, de Lope de Vega, le dévoilement de l'autel d'Apollon montre le lieu où va se dérouler un sacrifice :

MARIO

Ya, cónsules, me parece
que se descubra el altar.

DOMICIO

Andronio, ah, señor, esfuerza¹⁰⁰³;
que hagas aquesto no es justo
porque jamás te dio gusto
ni rogada ni por fuerza.

Mira que el tiempo es aqueste
en que muestres ser romano.

LELIO

Mario, apercibe la mano
y el fuego y ara se apreste,
Descúbrese un altar con Apolo
que ya corren la cortina.

MARIO

¿Oh, rubio y délfico Apolo,
inventor único y solo
de música y medicina!

Aquí la esclava que mandas,
por tu oráculo famoso,

¹⁰⁰³ Domicio encourage le consul Andronio pour éviter qu'il ne s'effondre de douleur devant le sacrifice de Claudia, captive chrétienne dont le consul est amoureux.

que sosiegue el sedicioso
pueblo dividido en bandas,
humilde te presentamos
y esta sangre te ofrecemos¹⁰⁰⁴.

L'exécution attendue est annoncée dans une scène qui accumule les marqueurs tragiques : le pathétisme (« *ah, señor, esfuerza...* »), les personnages de haut rang issus de la Rome antique (« *Ya, cónsules...* »), le style élevé (par les épithètes « *rubio y délfico Apolo* », ou les allitérations « *que sosiegue el sedicioso* »), l'anticipation d'une image sanglante (« *esta sangre te ofrecemos* »), ainsi que le dévoilement lui-même, accompagné de la performativité des ordres (« *apercibe la mano* ») qui marque l'imminence de la mort de la captive Claudia. Or, après que les yeux lui ont été voilés, et lorsque Mario, le prêtre d'Apollon, s'appête à porter son coup (« *Al alzar del cuchillo digan de dentro y él pare la mano* »¹⁰⁰⁵), l'alarme est donnée : Rome est attaquée. Le sacrifice est suspendu et, quand tous les consuls sont allés se battre pour sauver la ville, le prêtre d'Apollon console celle qui allait être sa victime : « *Ya puedes, Claudia, alzar de la tierra, / que aún no es llegado de tu muerte el día* »¹⁰⁰⁶. Ainsi est thématisée, dans le déroulé de la scène de dévoilement elle-même, l'annulation *in extremis* du fonctionnement tragique attendu. La mise en scène du dévoilement reste ainsi comme figée sur l'autel d'Apollon, sans jamais déboucher sur le spectacle sanglant : la monstration de l'autel prépare mais ne donne pas lieu à la monstration d'un cadavre¹⁰⁰⁷. Ainsi les monstrations de l'autel semblent préfigurer une fin tragique pour la construction d'une tonalité particulière du suspense : grave, inquiétante, comme lorsque, dans l'*apariencia* de la *Comedia de san Jacinto* citée au chapitre précédent, Gengis Khan adore l'idole Astaroth, et que son image est montrée dans un jeu scénique de pyrotechnie, arômes chargés et gestes renvoyant sans doute à une tonalité tragique : « *Suena música y descubren un ídolo y hincase de rodillas. Y habrá un brasero con encienso y desángrase el rey y cae en las brasas* »¹⁰⁰⁸. Dans ce cas, si le faux sang est bien là, le spectacle sanglant n'est pas central : le tragique attendu s'estompe derrière le rideau des autels. Si ce rapprochement peut sembler arbitraire, il éclaire les expérimentations liées aux *apariencias* d'autel lorsque celles-ci ne montrent pas des autels chrétiens.

Le même investissement paradoxal de l'horizon d'attente tragique caractérise le dévoilement du protagoniste au début de la deuxième journée de la *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*. À la première journée, Mahometo s'endort après avoir fait exécuter ses vingt-huit frères pour garder le trône du Levant. Dans un rêve, Otomán, l'initiateur de sa dynastie, lui annonce qu'il est le dernier roi de sa famille : son apparition s'accompagne de celle des cadavres des frères, tels des fantômes.

¹⁰⁰⁴ *La famosa comedia montañesa* a pour autre titre *La amistad pagada*. J'en cite l'édition de Victoria Pineda dans Lope de VEGA CARPIO, *Comedias de Lope de Vega. Parte I, op. cit.*, p. 1510-1511.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 1512.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 1513.

¹⁰⁰⁷ Les sacrifices sont une des motivations du spectacle sanglant dans des *apariencias* tragiques, comme on l'a vu dans l'*Alejandra* d'Argensola ou dans *El premio de la hermosura* de Lope de Vega.

¹⁰⁰⁸ *Comedia de san Jacinto*, f. 163v.

Suena dentro ruido de cadenas y fuego y córrese una cortina y aparece Otomán con túnica, máscara y cabellera negra, el medio cuerpo en una tumba y dos hachas encendidas a los lados y por sus gradas todos los hermanos que se pudieren poner, cada uno con el género de muerte que le fue dado, y habla Otomán¹⁰⁰⁹.

Ce dévoilement marque le passage des *quintillas* aux tercets, dans un inflexionnement prosodique qui souligne la gravité du discours d'Otomán. Il s'accompagne par ailleurs d'accessoires scéniques propres au spectacle tragique : outre le rideau, la couleur noire du costume du fantôme, le feu, la tombe, et les bruitages métalliques et pyrotechniques des chaînes et du feu. À la deuxième journée, le prince de Transylvanie, annoncé comme étant le rempart de l'empire de l'Occident contre l'attaque de Mahomet, est victime d'une machination dont se fait porte-parole un « *artillero* » qui apparaît sur fond d'un bruitage et d'un déploiement scénique semblable à celui de cette première *apariencia* tragique. D'abord « *Suena dentro ruido de pólvora* » et ensuite « *Sale un artillero quemado toda la cara* »¹⁰¹⁰. Il dit avoir comploté contre le prince et orchestré une tentative d'attentat à la bombe contre lui pendant qu'il était en prière. L'artificier annonce ainsi la mort du prince (« *se está abrasando / el príncipe* ») et c'est dans cet horizon d'attente qu'a lieu le dévoilement :

ARTILLERO

¡Déjame, que desespero,
que estoy en el purgatorio
o en el infierno penando¹⁰¹¹!
Corre, que se está abrasando
el príncipe en su oratorio
porque una mina de fuego
le he disparado.

CARRILLO

Ah, traidor,
al príncipe mi señor
vamos a buscallo luego.
*Corren una cortina y está el príncipe de rodillas, elevado, ante san
Jacinto que está en un altar*

¡Extraño caso!, ¿qué es esto?

MAURICIO

Parece que está elevado.

CARRILLO

Seguro está, y descuidado,
de la mina que le han puesto.

¡Príncipe mío, señor!

PRÍNCIPE

Oh, maestro, ¿qué decís,
qué es eso, cómo venís
tan mudado de color?

CARRILLO

¹⁰⁰⁹ *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, f. 7r.

¹⁰¹⁰ *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, f. 12r.

¹⁰¹¹ penando em. : penado II-461

¡Este es milagro notorio!
Libre estáis, pues imagina
que han desaparedo una mina
debajo de tu oratorio.

PRÍNCIPE

No he sentido nada.

CARRILLO

¡Ay Dios,
más confuso me has dejado!¹⁰¹²

Le miracle (« *milagro notorio* ») est le renversement de l'attente tragique en une anagnorèse par laquelle on reconnaît le prince, bel et bien vivant. Il apparaît dans une scène de prière, qui reprend des éléments caractéristiques des dévoilements miraculeux, ou des dévoilements d'autel des comédies hagiographiques : le saint est effectivement en image sur son autel, et le prince en prière est en extase, agenouillé devant lui. Le rideau ne se refermera pas : le prince sort du cadre de l'*apariencia*. La structure de l'*apariencia* est ainsi altérée de deux manières : le dévoilement est bien attendu et la séquence de l'*apariencia* commence bien par l'ouverture du rideau, mais l'issue funeste de la scène est démentie et le rideau ne se referme pas sur le tableau vivant. Cette *apariencia* est ainsi altérée pour construire la vision du prince chrétien, essentielle à la définition du personnage comme défenseur de l'Occident contre l'empereur Mahometo. Or, au troisième acte, cette interpolation quasi hagiographique, dans un dévoilement du personnage en prière devant l'autel de saint Hyacinthe, laisse la place à une nouvelle *apariencia* tragique : celle qui montre le prince sur le trône entouré des têtes coupées de ses ennemis intérieurs, les nobles achetés par Mahometo pour trahir ce prince qui lui résiste.

Cette série de contrastes entre l'image à laquelle on s'attend et celle que livre le dévoilement sont sans aucun doute une des nouveautés introduites par les dramaturges de la fin du XVI^e siècle, dans l'usage qu'ils font du dispositif par rapport à l'usage antérieur de l'*apariencia*. Le mélange des genres propres à la *comedia nueva* s'inscrit ainsi dans le déroulement même des scènes de dévoilement. Dans les graphiques décrivant la situation et la typologie des scènes d'*apariencia* du corpus, ce jeu de contrastes est souligné par l'association d'une étiquette thématique et d'une parenthèse, qui marque l'horizon d'attente sur lequel est construit le dévoilement : la mise en échec de cette attente est marquée du signe de la fausseté, dans un contraste entre ce qui est prévu et imprévu. Ainsi, pour la scène de la *Comedia del prodigioso príncipe transilvano* que l'on vient de commenter, on a indiqué : « Anagnorèse (Faux sg) », signifiant par-là que l'anagnorèse se place en faux par rapport à l'issue sanglante attendue. Cette perspective d'analyse sur le renversement qui peut affecter un dévoilement s'inspire de quelques dévoilements qui poussent le trait du contraste générique jusqu'à inverser la gravité attendue de ces scènes en de véritables *apariencias* comiques, comme on va le voir dans les exemples suivants.

¹⁰¹² *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, f. 12r-v.

La *Comedia del rey fingido y amores de Sancha* est une tragicomédie qui raconte le voyage du roi de Portugal en France pour épouser la fille du roi de France. Amoureux d'elle depuis longtemps, il a été jusque dans la cour française pour la voir, en secret et déguisé : le frère de cette princesse l'a pourtant poursuivi pour avoir courtsié sa sœur, et le roi l'a tué sans s'être fait connaître. Révélant son identité pour épouser celle qu'il aime, mais craignant d'être reconnu malgré son nouvel accoutrement royal, il demande à son duc favori de prendre sa place pour devenir « *rey fingido* » et emmener la princesse au Portugal, où auront lieu les véritables noces avec le roi légitime. La pièce s'ouvre donc sur le travestissement du duc en roi : immédiatement, le vrai roi est dénoncé par ce duc qui a pris sa place, le fait jeter en prison et condamner à mort dès leur arrivée à Paris. Le marquis français chargé d'exécuter cette sentence contre le vrai roi portugais est ému par le récit de ses mésaventures – on apprendra que ce marquis a fait un voyage semblable au Portugal, également par amour et également déguisé. Une fausse mise en scène de la mort du roi est donc orchestrée pour le sauver clandestinement : véritable scène de théâtre dans le théâtre, elle reprend le modèle du dévoilement tragique, de manière clairement parodique. Les spectateurs de l'*apariencia* sont en effet divisés en deux groupes : ceux qui savent, soit la princesse et le marquis, et ceux qui ignorent qu'il s'agit d'un leurre, le duc Urbano et le roi de France.

Sale el rey de Francia y el duque

REY FRANCÉS

Pues marqués, ¿está ya hecho
eso que he mandado hacer?

MARQUÉS

Y aun como lo quieres ver:
podrás quedar satisfecho.

REY FRANCÉS

¿Dónde está?, que verlo quiero¹⁰¹³
para vengarme más de él.

MARQUÉS

Corriendo aqueste dosel
podrás ver su trago fiero.

Corren una cortina y descubren al rey estacado y a cuatro alabarderos

REY FRANCÉS

¡Bien se la ha dado la muerte!

MARQUES

Ha habido solicitud¹⁰¹⁴.

La mise en scène suit le modèle des dévoilements caractéristiques des tragédies d'inspiration sénéquienne. La princesse, qui s'est concertée avec le roi « *estacado* » par l'entremise du marquis, demande à se marier à Lisbonne, sous prétexte d'avoir fait un vœu à la mort de la reine sa mère. Le voyage est immédiatement préparé :

REY FRANCÉS

Alto, pues ya que ha de ir

¹⁰¹³ quiero *em.* : quiere II-461

¹⁰¹⁴ *Comedia del rey fingido y amores de Sancha*, f. 38r.

en caso tan de repente
haré prevenir la gente
que pudiere prevenir.

Vaya también el marqués
con vos.

MARQUÉS

Yo también iré,
mas ¿de este cuerpo qué haré?

REY FRANCÉS

Tratarle como quien es.

PRINCESA

Por cierto si él ha de ser
tratado como merece
con verlo así me parece
que más llegó a merecer.

REY FRANCÉS

Y aun no es parecer muy malo,
no quede del traidor pieza:
¡córtese la cabeza
y quede puesto en un palo!
Hacen que le quieren cortar la cabeza

PRINCESA

(¡Ay, desdichada de mí!
¿Qué es esto en que lo he metido?)
¡No!, señor, antes te pido
que tu ira pare aquí,

que de pechos como el tuyo
es el¹⁰¹⁵ saberse vencer.

REY FRANCÉS

Tu gusto puedes hacer
que yo por no velle huyo.

Vamos, rey.

DUQUE

Vamos, al punto
se ordenará mi partida.
Vanse el rey francés y el duque y dice el empalado

REY DE PORTUGAL

¡Entrañas mías!

PRINCESA

¡Mi vida!

REY DE PORTUGAL

¡Mi princesa!

PRINCESA

¡Mi difunto!

¿Qué es lo que ha de hacer agora?

REY PORTUGUÉS

Es cosa muy larga¹⁰¹⁶ esa.

¹⁰¹⁵ el em. : de II-461

¹⁰¹⁶ larga em. : largo II-461

Salen el rey francés y el duque y el rey de Portugal se vuelve a estar como muerto

DUQUE

¿Quedose acá la princesa?

MARQUÉS

¡Los reyes vuelven, señora!

Desmáyase la princesa

PRINCESA

¡Ay!

MARQUÉS

En fin es mujer flaca.

DUQUE

¿Qué fue?

MARQUÉS

Hase desmayado

de ver al hombre estacado

y esa sangre de la estaca.

REY FRANCÉS

Cuasi llévanla de ahí

que no se la dejen ver,

que es en efecto mujer.

DUQUE

Vamos, señora, de aquí.

*Vanse y queda el marqués con el estacado*¹⁰¹⁷.

La parodie de la scène de dévoilement tragique est complète, et envahit même les didascalies (« *dice el empalado* »). La princesse risque de faire véritablement tuer son bien-aimé roi de Portugal, mais elle évite qu'il ne soit décapité, en commentant le tout dans un aparté qui rajoute le jeu méta-théâtral au comique de situation. Quand le roi de France et le duc qui se fait passer pour le souverain portugais s'en vont, le vrai roi et la princesse, l'espace de quelques stichomythies, échangent de tendres paroles d'amour qui parodient des termes propres à l'horreur sénéquienne : à l'exclamation « *¡Entrañas mías!* » du roi répond le « *¡Mi vida!* » de la princesse, et à l'amoureuse adresse du monarque envers sa bien-aimée, « *¡Mi princesa!* », correspond cette fois le très ironique « *¡Mi difunto!* » de la belle. Mais, soudain, le faux duc Urbano revient chercher la princesse, qui s'évanouit quand le marquis la prévient que le faux roi arrive. Cette réaction, pourtant, est expliquée par ce même marquis comme un effet du spectacle sanglant : « *Hase desmayado / de ver al hombre estacado / y esa sangre de la estaca* ». L'*apariencia* sanglante est ainsi parodiée jusque dans ses effets pathétiques, au bénéfice de ce roi faussement mort, maquillé de sang et entouré de hallebardiers, qui peut désormais préparer librement sa vengeance pendant les deux journées suivantes.

Cette *apariencia* comique trouve d'ailleurs son pendant à la dernière journée, après maintes péripéties, dans un véritable dévoilement tragique, montrant cette fois le duc déloyal mis à mort pour sa trahison exactement de la même manière que devait l'être le vrai roi de Portugal à la première journée : « *Corren una cortina y descubren al duque*

¹⁰¹⁷ *Comedia del rey fingido y amores de Sancha*, f. 38v.

estacado »¹⁰¹⁸. Pourtant, le fonctionnement tragique de ce dévoilement, qui se trouve au dénouement et qui montre un vrai cadavre, est vite remplacé par une tonalité comique, au moyen d'un autre type de dévoilement : celui du roi véritable qui ôte son déguisement : « *Quitase el vestido que traía de villano* »¹⁰¹⁹. Cette *apariencia* n'en est pas vraiment une (on l'a indiquée entre parenthèses dans le comput des dévoilements qui ouvre ce chapitre) : elle donne forme à l'anagnorèse du véritable roi, qui infléchit la tonalité tragique de la séquence de dénouement en un final résolument comique. C'est ainsi que le jeu des *apariencias*, s'intègre à une véritable tragicomédie par l'invention du dévoilement comique.

Le même procédé – faire d'une anagnorèse due au retrait d'un déguisement l'objet d'une *apariencia* – est la forme retenue pour le dénouement de la *Comedia de los naufragios de Leopoldo*. Le personnage protagoniste, tenu pour fou et sur le point d'être exécuté, voit sa peine commuée en un étrange châtement : il sera marié à Lucrecia, qui est justement la femme qu'il aime, et cette dernière sera ainsi punie – mariée à un fou – pour avoir refusé l'amour du prince. Or, Leopoldo recouvre ses esprits, et c'est ainsi qu'il apparaît, dépouillé des pansements qui le signalaient auparavant comme malade : « *Descubren a Leopoldo que se ha quitado los parches* »¹⁰²⁰. L'exécution est devenue mariage, le dénouement tragique un dénouement comique, et l'ouverture du rideau est mise au profit d'une anagnorèse qui remplace le spectacle sanglant.

Une dernière pièce du corpus de Palacio fait usage de dévoilements comiques placés systématiquement sous le signe de la fausseté : la *Comedia de la venganza piadosa*. Dans cette pièce, le pacha Rosalén, fidèle serviteur du roi d'Alger, est condamné à mort par celui-ci, pour avoir défendu sa sœur Serafina contre les désirs du roi. La sœur du roi, amoureuse à son tour de Rosalén, ordonne secrètement qu'il ne soit pas tué, mais libéré sur la plage où il devait être noyé. Un naufragé chrétien arrive alors à terre, à la recherche de son père, captif à Alger. Or, ce naufragé se trouve être le sosie du roi. Le pacha et son ami Abensar décident alors de se venger en permettant que le chrétien, Clarino, prenne la place du roi pour semer le chaos dans le royaume. Leur stratégie est mise en œuvre dès le début de la deuxième journée. Elle consiste en une série d'*apariencias* d'autel produites devant le roi d'Alger et où le pacha Rosalén, donné pour mort par le roi, apparaît comme une vision fantomatique :

Aparece el bajá vestido de resplandor por lo hueco del altar y dice

BAJÁ

Escucha, rey, el inocente espíritu
de aquel¹⁰²¹ que injustamente has ofendido
que por mandado de su gran profeta
te notifica la sentencia horrible

¹⁰¹⁸ *Comedia del rey fingido y amores de Sancha*, f. 53r.

¹⁰¹⁹ *Comedia del rey fingido y amores de Sancha*, f. 53v.

¹⁰²⁰ *Comedia de los naufragios de Leopoldo*, f. 49r.

¹⁰²¹ aquel em. : quel II-461

que contra ti y tu reino ha pronunciado.

REY

Oh cielo santo, ¿qué visión es esta?

ABENZAR

¡Oh rey, oh rey, no puedo dar respuesta!

REY

¿La cara del bajá no es la que veo,
que pone espanto y me eriza el pelo?

No sé lo que es, defiéndanos¹⁰²² el cielo.

BAJÁ

¿Pensabas, enemigo, que Mahoma
del indefenso humilde está olvidado?

Igual es su castigo para todos

y no porque seas rey piensas salvarte,
que quiere Alá que el rey sirva de espejo
y de freno ejemplar a sus vasallos.

Tú que sin rienda y sin respeto justo
mi vida y honra tienes usurpada

y una inocente hermana deshonorada
apercibe¹⁰²³, cruel, el sufrimiento

que, por vengarme del castigo enorme,
contra ti piensa hacer. Ordena agora

que tú pierdas del todo la memoria
y del entendimiento mucha parte,

revocando tus mismos mandamientos
y así mismo vasallos y criados

queden de entendimiento trastornados
y para lo que fuere sentimiento

Alá permite que tú solo entiendas

y que tu entendimiento quede libre
porque el azote sientas que te invía.

Haz penitencia, rey, haz penitencia
y de tu reino solo Abensar quede

libre del daño que padezcan todos,
porque este sirva de testigo

de este pecado y de tan gran castigo.

*Desaparece*¹⁰²⁴ *el bajá*

REY

¡Oh, Alá, qué grande temor
este espíritu me ha dado!

ABENSAR

(¡Y yo estoy descoyuntado
de risa y no de temor!)¹⁰²⁵

La mise en scène des deux amis correspond précisément à la structure de l'*apariencia* : dans le cadre de l'autel, Rosalén apparaît un instant, produisant un

¹⁰²² defiéndanos *em.* : defiendamos II-461

¹⁰²³ apercibe *em.* : aprecibe II-461

¹⁰²⁴ Desaparece *em.* : desparesce II-461

¹⁰²⁵ *Comedia de la venganza piadosa*, f. 78r.

changement prosodique depuis les *redondillas* vers les hendécasyllabes non rimés. Le plan consiste à utiliser le sosie du roi pour faire abroger toutes les décisions du roi légitime (« *revocando tus mismos mandamientos* »). L'apparition produit son effet pathétique sur le roi tandis qu'Abensar, dans un aparté, souligne l'effet comique de la scène, dans une précision qui indique le retournement de l'effet attendu du dispositif depuis le « *temor* » vers la « *risa* ».

La deuxième journée s'achève dans un véritable chaos législatif à Alger : le chrétien Clarino a fait libérer les captifs chrétiens et a envoyé aux galères tous les renégats qui s'étaient convertis à l'Islam. À la troisième journée, voulant mettre un terme à leur machination, Rosalén et Abensar orchestrent une nouvelle apparition face au roi, lui demandant cette fois de sacrifier sa sœur pour racheter la mort injuste du pacha, avec l'idée de le punir en touchant à sa famille. À cette occasion encore, le pacha Rosalén participe d'un dévoilement d'autel avec ses faux oracles prononcés en hendécasyllabes non rimés : « *Asómase la*¹⁰²⁶ *visión del bajá por lo hueco del altar* ». Le (faux) sacrifice est donc préparé avec la complicité de la sœur du roi, l'infante Armidora, ainsi que de la femme du roi d'Alger, Serafina :

*Corren una cortina adonde ha de haber un altar donde esté el cofre con el zancarrón*¹⁰²⁷ *de Mahoma*¹⁰²⁸ *como caja de reliquias y van saliendo moros metidos en costales con jerga y ceniza en las cabezas y caras, y ceñidas sogas y cadenas, y Abensar con una espada desnuda*¹⁰²⁹ *y un lienzo para tapar los ojos a la infanta y luego el rey con jerga y cadena y sogas y una vela en la mano y al fin de todos la reina Serafina y Armidora con corona de laurel y palma y inciensa el rey el altar y dice*
REY

Oh, huesos del fundador
de nuestro santo alcorán
de estos siervos que aquí están
alza la ira y furor.

No mires a mi pecado,
profeta divino¹⁰³⁰ y santo,
sino a mi dolor y llanto,
que con sangre lo he llorado.

Esta víctima y ofrenda
que quieres por satisfacción
te ofrece mi corazón
porque su dolor no entienda
que con gran fuego le atiza
el mirar que te ofendimos

¹⁰²⁶ la em. : el II-461

¹⁰²⁷ zancarrón em. : sancaron II-461

¹⁰²⁸ D'après *Autoridades*, le 'zancarrón' est un os du pied (« *El hueso del pie desnudo, y sin carne* ») et sert, en une formule figée, à railler les reliques du prophète : « *Zancarrón de Mahoma. Llamam por irrision los huesos de este falso Profeta, que van a visitar los Moros a la Mezquita de Meca* ». Voir aussi : Joan COROMINES et José Antonio PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispanico*, Madrid, Gredos, 1980, p. 69.

¹⁰²⁹ desnuda em. : desnudo II-461

¹⁰³⁰ divino em. : divina II-461

y en fe de esto nos cubrimos
cual ves con jerga y ceniza.

Presenta este sacrificio
y nuestra humilde oración
ante Alá y pide perdón
de mi desorden y vicio.

Y que mi salud estrague
como mi juicio estragó.
El reino que no pecó
por mi delito no pague.

Verás en mi arrepentimiento
en la voluntad profana
en dar sangre de esta hermana
en humilde ofrecimiento;

y a ti, bajá soberano,
que con Mahoma reposas,
ofendido de estas cosas
por esta violenta mano,
seme agora intercesor
y por este rey aboga
pues tanta cadena y sogas
manifiesta mi dolor.

Todos con los corazones
haced humilde oración
y esté cada corazón
pasando sus devociones.

No puedo hermana hablaros,
que revienta el alma mía
y es pena que el agonía
aun no me deja miraros.

Un triste abrazo me dad,
triste pues es el postrero.

ARMIDORA

Hermano, contenta muero,
que es divina voluntad.

SERAFINA

Querida infanta Armidora,
abrazadme.

ARMIDORA

Y vos a mí.

SERAFINA

(¡Yo muero de risa aquí
de ver al rey cómo llora!)

ARMIDORA

Haz Abensar ya tu oficio
que será la dilación
de mayor gusto y pasión.

ABENSAR

¡Oh sangriento sacrificio!

*Pónense todos los moros de rudilla, pechos por tierra, y el rey pónese un lienzo en los ojos como quien está llorando*¹⁰³¹.

L'*apariencia* de l'autel de Mahomet donne le ton d'une scène qui pour le roi sera tragique : obligé de sacrifier sa sœur, comme Agamemnon a dû sacrifier Iphigénie, le parallèle est renforcé par le geste pathétique du roi qui se couvre le visage. Ce geste qui met en scène ses pleurs correspond en effet à l'invention du peintre antique Timanthe dont Pline rapporte que, dans un *Sacrifice d'Iphigénie*, « après avoir représenté toute l'assistance affligée – particulièrement son oncle –, et épuisé tous les modes d'expressions de la douleur, il voila le visage du père lui-même »¹⁰³². Devant cette tragédie, les autres personnages identifient bien la scène comme une machination : en aparté, la victime elle-même se moque de la situation, assurant être *morte* de rire. Abensar, qui joue le bourreau, feint qu'un miracle l'empêche de frapper Armidora : « *Alguna sacra deidad / pone sin duda en mi brazo / este estorbo y embarazo! / ¡Milagro, piedad, piedad, // no puedo mover la mano / a tirar el golpe crudo!* »¹⁰³³. On retrouve dans la suspension du bras non seulement un motif topique des corpus hagiographiques, mais également une technique pour accroître le suspense que l'on a déjà rencontrée dans le sacrifice inabouti de *La famosa comedia montañesa*, quand l'alarme interrompt le prêtre d'Apollon sur le point de sacrifier sa victime. Pendant que chacun s'émerveille du faux miracle, donc, Armidora et Abensar multiplient les apartés pour orchestrer la suite de la séquence, et vont jusqu'à parler avec le pacha et Clarino, qui sont sous l'autel, pour presser Rosalén de réapparaître comme un fantôme une dernière fois : « *ABENZAR (Acaba, ¿cómo no sales?) / BAJA (¡De risa no he de poder!)* »¹⁰³⁴. Le comique de situation, parce qu'il est incompatible avec la gravité que doit afficher le pacha, justifie ainsi la longueur de la scène, permettant de construire une série d'*apariencias* particulièrement longue, et précisément présentée comme exceptionnelle :

CLARINO

(Sáquenme ya o saldré,
¡que me ha mordido un ratón
mayor que no el zancarrón¹⁰³⁵,
que me lleva medio pie¹⁰³⁶!)

BAJÁ

(¡Paso! ¿Quieres destruirme,
Clarino, de aquesta guisa?)

CLARINO

(¡Dense a los milagros prisa
o juro a Dios de salirme!)

¹⁰³¹ *Comedia de la venganza piadosa*, f. 88r-v.

¹⁰³² PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*. Livre XXXV, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰³³ *Comedia de la venganza piadosa*, f. 88v.

¹⁰³⁴ *Comedia de la venganza piadosa*, f. 89r.

¹⁰³⁵ zancarrón *em.* : sancaron II-461

¹⁰³⁶ On remarquera le jeu de mots relatif au 'zancarrón', dérivé de « zanca », signifiant autant l'os du pied que les reliques de Mahomet : Clarino explicite ce double sens qui rabaisse les reliques du prophète de l'Islam à un terme pédestre et populaire, dans une comparaison hyperbolique selon laquelle un rat plus grand que ledit 'zancarrón' lui a arraché la moitié de son pied.

Asómase Clarino por debajo del altar y dice el Bajá

BAJÁ

Alzad, oh moros, las humildes frentes,
que ya Mahoma a vuestros ruegos blando
concede vida a la inocente infanta
y a mí me invía a asegurar el reino.

REY

¡Sagrada imagen del que fui homicida!
En la demostración de mi república
y en mi persona preminente y pálida
verás el sentimiento de mi pecho
y el deseo que quedes satisfecho.

BAJÁ

Considerando pues el gran profeta
enmienda tuya y de tus tiernas lágrimas
movido Alá no quiso castigarte
como tu grave culpa merecía.

De en medio de las ondas rigurosas
fui sacado de un ángel de Mahoma
que fuiste tú el castigo y instrumento
a quien Alá le dio tu forma misma
para cizaña de tu reino y pecho.

No perdiste el juicio, ni tu gente
tampoco le perdió como creíste.

Esta visión y este divino espíritu
todos tus mandamientos revocaba
y a ti y a tus vasallos engañaba.

Hoy cesó por mi ruego este castigo
y la muerte de tu inocente hermana
a quien permite Alá que yo reciba
por esposa, que son secretos suyos,
y que en tu reino viva y permanezca
y que por largos siglos te acompañe
sin que ya tu rigor te empezca y dañe¹⁰³⁷.

Si la didascalie ne fait mention que de la voix du pacha, le changement prosodique vers les hendécasyllabes non rimés et l'exclamation du roi voyant Rosalén (« *¡Sagrada imagen del que fui homicida!* ») indiquent bien que la scène est un nouveau dévoilement mis en scène comme les précédents. Le discours de Rosalén, ayant la performativité propre aux *apariencias*, infléchit l'intrigue vers un dénouement marital, faisant de la *Comedia de la venganza piadosa* une comédie à part entière. Le sort du chrétien Clarino est également dénoué dans la joie. Il est présenté par Rosalén comme un ange créé par Allah (« *Verás un retrato vivo / tuyo, que Alá soberano / hizo con propria mano / en un ángel* »¹⁰³⁸) afin de noyer un vieux chrétien, qui n'est autre que le père de Clarino, en lieu et place du pacha Rosalén dont la mort est révoquée :

¹⁰³⁷ *Comedia de la venganza piadosa*, f. 89r.

¹⁰³⁸ *Comedia de la venganza piadosa*, f. 89v.

Salen Clarino y Clarineo su padre y llévale con una liga atada a la garganta y él muy derecho y muy disimulado y híncanse todos los moros y el rey de rudillas y dice Clarino:

CLARINO

Ah Rosalén, manifiesta
si está de todo tu pecho
justamente satisfecho;
dadme luego la respuesta
porque Mahoma indignado
quiere castigar al rey
y a todo su reino y grey
hasta que quedes vengado.

[...]

BAJÁ

Oh, viva imagen de Alá,
por Mahoma, que te partas
que satisfaciones hartas
tengo de mi intento ya.

Dad las gracias a Mahoma
de toda esta buena danza
y de cómo mi venganza
tan a su cargo la toma.

CLARINO

Pues todos imaginad
y tú, rey, también entiende
que el que a Rosalén ofende,
ofende a su majestad.

REY

Ángel glorioso, aquí estoy,
humilde y en cruz las manos
que a recaudos soberanos
sola esta respuesta doy.

CLARINO

(¿Hay cuento más estremado
ni mayor gusto que ver
lo que han venido a creer
tanto moro encostalado?)¹⁰³⁹

Dans ce passage, Clarino apparaît, probablement dans une dernière *apariencia*, accompagné de son père. Par la suite, au lieu du sacrifice annoncé, tous deux profitent de la ruse pour quitter libres le royaume d'Alger. S'il n'est pas fait état expressément d'un dévoilement, le fait que Clarino ait été pendant toute la scène sous l'autel indique la possibilité que son entrée en scène se fasse grâce à une nouvelle *apariencia* : l'effet performatif de son discours et sa réception comme une « *viva imagen de Alá* » par Rosalén pourraient appuyer cette hypothèse. Le roi et sa suite sont convaincus de la vérité de tout ce qui leur a été montré, et Clarino, en aparté, raille leur crédulité.

¹⁰³⁹ *Comedia de la venganza piadosa*, f. 90r.

La série des dévoilements comiques de cette pièce représente une fois encore le contraste entre le spectacle attendu et le spectacle dévoilé, mêlant la gravité du dévoilement d'autel et de l'*apariencia* tragique avec un comique de situation fondé sur la fausseté de ce qui est mis en scène. Ce jeu sur les horizons d'attente génériques fait de l'*apariencia* une séquence dramaturgique particulièrement riche et un des lieux d'une topographie générique de la *comedia nueva* : le fonctionnement local de ces scènes, confirmant ou infirmant des horizons d'attente précis, devient un marqueur du genre de la pièce, qu'elle soit hagiographique, tragicomique ou comique. Ces scènes de dévoilement répondent d'ailleurs singulièrement à un autre lieu caractéristique de la généricité de la *comedia* : l'appareil paratextuel, dont le titre annonce souvent précisément ce qui sera montré par l'ouverture des rideaux. La *venganza piadosa*, dans l'antithèse d'un substantif propre aux tragédies et d'un adjectif qui l'est moins, rend visible ce mélange des genres à résultante comique que les *apariencias* de la pièce manifestent sur la scène. Il arrive fréquemment dans le corpus d'étude que le titre de la pièce annonce en quelque sorte l'image dévoilée par une ou plusieurs *apariencias*, comme dans les comédies hagiographiques, où il est fait mention du miracle ou de la mort de tel ou tel saint, ou dans des tragicomédies comme la *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, où celui-ci apparaît justement dans les deux dévoilements de la deuxième et de la troisième journées.

Si l'on suit cette logique jusqu'au bout, le suspense visuel de la *Comedia de la cueva de los salvajes*, où des bergers couards fuient un dévoilement qui n'a même pas eu lieu, devient une (quasi) *apariencia* comique de la grotte dont le public attend la vision :

LISARDO

Pongámonos en orden de pelea.

Imaginad ahora al enemigo.

JULIÁN

¡Válame Dios!

ANTÓN

¡Oh qué visión tan fea!

PASCUAL

¡Cierra la puerta!¹⁰⁴⁰

La grotte, sur le point d'être découverte, ne le sera pas : cette scène se place ainsi en faux par rapport aux attendus concernant une *apariencia* de la *cueva de los salvajes* (on l'a compté entre parenthèses dans le comput des dévoilements à l'ouverture de ce chapitre, et elle est représentée par un losange jaune dans le graphique combiné des *apariencias* dans les pièces). Cette anti-*apariencia* apparaît ainsi comme le degré ultime du comique méta-théâtral.

¹⁰⁴⁰ *Comedia de la cueva de los salvajes*, f. 198v.

CHAPITRE 13.

LOPE DE VEGA ET L'APARIENCIA : QUELS DÉVOILEMENTS POUR LE XVII^e SIÈCLE ?

Le changement de siècle marque un tournant dans l'histoire de l'*apariencia*, en ceci que la pratique dramatique est mise en discours. Covarrubias, en sa qualité de lexicographe, et plusieurs poètes, dramaturges pour la plupart, développent par bribes un discours sur l'*apariencia*. Sans en établir, en aucun cas, une théorie, ces discours constituent d'une part une tentative de définition, d'autre part une critique. Prolongeant le parcours diachronique de l'*apariencia* au théâtre, et avant de revenir à la pratique dramatique elle-même, il convient de s'arrêter un instant sur ce phénomène propre au XVII^e siècle, qui fait passer d'une *apariencia* sans théorie à une pratique qui se raconte.

I. L'APARIENCIA 1600 : DISCOURS ET DISPUTES

En 1603 paraît le *Viaje entretenido* d'Antonio de Rojas Villandrando. Dans ce long récit en prose qui touche au monde du théâtre, sont enchâssées de nombreuses pièces en vers, comme il est de règle dans le roman espagnol de cette période ; entre elles une « loa » qui retrace l'histoire du théâtre espagnol depuis Lope de Rueda jusqu'à Lope de Vega et ses contemporains. Nous y rencontrons l'*apariencia* citée comme un terme technique, qui caractérise un certain type de pièces et un moment historique du théâtre :

Las cosas ya iban mejor:
hizo entonces Artieda
sus encantos de Merlín
y Lupercio sus tragedias.
Virués hizo su Semíramis,
valerosa en paz y en guerra;
Morales su conde loco,
y otras muchas sin aquestas.
Hacían versos hinchados,
ya usaban sayos de telas
de raso, de terciopelo,
y algunas medias de seda.
Ya se hacían tres jornadas
y echaban retos en ellas:
cantaban a dos y a tres,
y representaban hembras.
Llegó el tiempo que se usaron
las comedias de apariencias,
de santos y de tramoyas,

y entre estas, farsas de guerras¹⁰⁴¹.

Dans cette précoce construction historique des premiers pas du théâtre espagnol, le temps des « *comedias de apariencias* » semble bien le dernier XVI^e siècle, après la production de Juan de la Cueva, datant des années 1579-1581¹⁰⁴², et avant l'époque de Lope et de Rojas Villandrando lui-même : « *en efeto [a] este paso / llegó el nuestro, que pudiera / llamarse el tiempo dorado* »¹⁰⁴³. Mais l'articulation de ces trois temps, dont on a vu qu'ils sont en partie en continuité dans la pratique du dévoilement, soulève la question du sens du terme technique *apariciencia* sous la plume de Rojas Villandrando.

Le *Tesoro* de Covarrubias, publié en 1611, permet de préciser les choses. D'une part, il y a l'*apariciencia* en tant que dévoilement. D'autre part, le même terme sert à décrire l'ensemble des décors ou des machines, soit l'appareil scénique dans sa globalité. À la définition de la scène, Covarrubias écrit en effet que chez les Grecs le terme renvoyait déjà au théâtre :

[...] y lo usurparon después los romanos, y hasta hoy se usa la parte de donde salen los representantes y se hacen las apariencias: si lo que se ha de representar es alguna tragedia, hacen un frontispicio de mucha arquitectura, figurando unas casas reales, si es comedia, una casa de un ciudadano, y si representación pastoril, verduras y chozas, si lugar solitario unos peñascos. Esto se observa en Italia con más puntualidad que en España, aunque ya lo han introducido por acá¹⁰⁴⁴.

Dans un étalage d'érudition antique et moderne, Covarrubias délaisse la pratique hispanique des scènes de dévoilement pour définir l'*apariciencia* comme le décor peint accordé aux genres dramatiques, selon l'exemple serlien – et vitruvien – des perspectives de fond de scène. Les contours de l'*apariciencia* sont donc vagues, et embrassent deux sens différents : selon une signification restreinte, il s'agit des scènes de dévoilement ; selon une signification étendue, aux connotations érudites, il s'agit de l'appareil scénique. Si le sens élargi, d'après Covarrubias, n'a pas cours dans les théâtres espagnols mais plutôt en Italie, le sens restreint apparaît parfois dans des didascalies, comme dans une scène de dévoilement de *La gran comedia de san Vicente mártir*, de Ricardo de Turia, publiée dans le *Norte de la poesía española ilustrado del sol de doce comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos* (Valencia, Felipe Mey, 1616). Citons les didascalies qui bornent le dévoilement :

Corren una cortina y descúbrese san Vicente colgado de los brazos en un pilar y atadas dos sogas a las gargantas de los pies, y de ellas tirando dos sayones y otros dos con azotes, y todo el cuerpo herido. [...] Cubren la apariciencia¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴¹ Agustín de ROJAS VILLANDRANDO, *El viaje entretenido*, En Madrid, en la Emprenta Real : vendese en casa de Francisco de Robles, 1603, p. 126-127.

¹⁰⁴² Juan de la CUEVA, *Tragedias*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁴³ Agustín de ROJAS VILLANDRANDO, *El viaje entretenido*, *op. cit.*, p. 128.

¹⁰⁴⁴ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op. cit.*, sv « *cena* ».

¹⁰⁴⁵ *Norte de la poesía española. Ilustrado del sol de doce Comedias (que forman Segunda parte) de Laureados Poetas Valencianos*, Valencia, En la Impresion de F. Mey, 1616. La citation se trouve aux

Ainsi, le terme technique d'*apariencia* dans le sens de dévoilement semble fondé autant dans le *Tesoro* que dans des textes dramatiques : plus exactement, l'*apariencia* correspond à ce qui est dévoilé, le tableau vivant que l'on découvre pour un temps limité. La *loa* de Rojas Villandrando, en pointant la spécialisation générique des pièces hagiographiques et des tragédies guerrières dans les *apariencias*, et en distinguant ces dernières des *tramoyas*, indique qu'il évoque sans doute le sens restreint de Covarrubias et de Ricardo de Turia. Mais le sens général de décor, en ce qu'il est plus éloigné de la pratique effective des scènes, a un parfum d'érudition favorable à l'auto-représentation des dramaturges en poètes. Il devient progressivement un mot technique lui-aussi, renvoyant à l'appareil scénique espagnol et à ce qui dépend moins de la plume du poète que de la pratique des *autores* et des comédiens. L'*apariencia* devient dès lors la cible de critiques dont la portée atteint également les dévoilements.

Ces critiques, dont on va voir plusieurs exemples, pourraient laisser croire que l'*apariencia* en tant que dévoilement disparaît peu à peu avec le XVII^e siècle, ce que la lecture de Calderón de la Barca suffirait à démentir. En effet, les possibilités qu'offre le dévoilement dans ce temps des *apariencias* qu'est l'aube de la *comedia nueva* situent cette scène au cœur d'une pratique de la *tramoya*, des machines, qui joue tout autant des capacités techniques des *tramoyeros* et des compagnies de théâtre que de la maîtrise générique et prosodique des poètes dramaturges. La connaissance de la structure de l'*apariencia* peut être considérée comme un savoir partagé des professionnels du théâtre. Comme on l'a vu, les variantes qui sont introduites dans cette structure sont mises au service d'une trame visuelle : l'association peu fréquente d'un diable et d'une *apariencia* d'autel, dans la *Comedia de san Segundo* de Lope de Vega, sert précisément le spectacle d'une mise en défaut du dévoilement de l'autel de Diane, pour marquer la supériorité de la chrétienté sur le paganisme. À ce tableau vivant original, qui s'accompagne d'un mouvement de machine et de pyrotechnie, se joignent trois autres défauts de l'*apariencia* : l'absence de musique ni de marquage sonore, pas même par la prosodie ; l'absence de performativité ; la chute du tableau vivant. Pour rappel :

VANDALIO

Señor, aqueste profano
templo de Diana puedes
con esa divina mano
hacer un templo en que quedes
por sacerdote cristiano.

Aquí, Torcato, serás
nuestro obispo y nos darás
los preceos de ese Cristo.

TORCATO

A haberle primero visto
no entrara en él Satanás.
Descubrid esa cortina.

f. B6v-B7r du cahier correspondant à la pièce de Ricardo de Turia, *El triunfante martirio y gloriosa muerte de San Vicente, hijo de Huesca y patrón de Valencia*.

Descúbrenle y aparece Diana en tramoya, detrás de la cual está un demonio con fuego, y saca Torcato una cruz

Hoy en la virtud divina
de Cristo y Pedro te mando,
esta señal levantando
de tanto respeto digna,
que huyas luego de aquí.

En dando vuelta a la tramoya, salga el demonio con fuego y diga
[f. 139v]

DEMONIO

Ay, que mi imperio perdí,
ya vino Cristo y venció.

Vase y cae el templo

VANDALIO

Toda la estatua cayó.

Cette chute du tableau vivant, si ce n'est d'un véritable mannequin, signe la défaite du paganisme : l'autel dévoilé ne sera plus occulté derrière un rideau, mais véritablement détruit par le christianisme. Or, cette mise en scène qui met à mal l'*apariencia* renvoie à l'un des plus grands dangers du déploiement scénographique, d'après le même Lope de Vega :

FORASTERO

Algunos doctos y cortesanos habrá también que agradezcan a los poetas sus estudios, con diferencia de los buenos a los no tales, de los legos a los científicos, que bien saben que hay poetas y unos como poetas que se salvan con el vulgo en la desconfianza como los otros se pierden en la satisfacción, que la opinión tal vez hace menores las cosas grandes y el poco crédito grandes las pequeñas.

TEATRO

¿Qué importa, si no puede vivir el autor del parecer y singular voto de los que saben, y más consistiendo la comedia en accidentes, como mandar algún poderoso inquietarla, herir un representante, parir una mujer, caerse una apariencia, errarse el que no estudia, o el desairado ser odioso al pueblo, cosas que no están en las márgenes del poeta?¹⁰⁴⁶

Dans le prologue dialogué à sa *Parte XVI*, publiée en 1621, le Théâtre, masque de Lope, se plaint de ce que l'appréciation d'une pièce dépend de ce que les dramaturges ne maîtrisent pas : « *cosas que no están en las márgenes del poeta* ». Malgré la considération que les poètes pourraient avoir chez les *happy few* qui seraient « *doctos y cortesanos* », les pièces sont soumises à de nombreux risques de par la représentation scénique. Un de ceux-ci est précisément la chute d'une *apariencia*. Mais dans ce reproche que Lope fait aux effets scéniques, doit-on voir une position polémique sur le dévoilement ?

Entre la *Comedia de san Segundo* avec ses quatre *apariencias* et le prologue de la *Parte XVI*, plus de vingt ans sont passés, au cours desquels Lope a redéfini ses

¹⁰⁴⁶ Lope de VEGA CARPIO, *Comedias. Parte XVI*, dir. Florence D'ARTOIS et Luigi GIULIANI, Madrid, Editorial Gredos, 2017, vol., pp. 47-48.

revendications autoriales, dans un mouvement parfaitement exposé par Alejandro García Reidy dans son livre *Las musas rameras*¹⁰⁴⁷. Si le dramaturge a dû écrire jusqu'à la fin de ses jours des pièces de théâtre pour vivre, faute d'un mécénat suffisant, et principalement d'une place de chroniqueur ou de poète de cour, le positionnement éditorial de Lope a varié au cours du temps à un moment de forte évolution du marché de l'écriture dramatique. En 1603 puis 1604 paraissent en effet, indépendamment de Lope, deux volumes de ses pièces, fondant un genre éditorial destiné à un grand succès, celui des *Partes de comedias*, des recueils in-quarto de douze pièces¹⁰⁴⁸. L'auteur, qui souhaitait avant tout publier des œuvres lyriques ou épiques, tenues en bien plus haute estime que les poèmes dramatiques, est pris de court par cette publication et par celles qui suivent. Réservant dans un premier temps ses textes dramatiques pour la scène, il critique les libraires avides qui produisent ces recueils, dont il dénonce autant la production pirate, qu'il ne peut superviser, que l'emprunt de son nom comme un appât pour vendre des œuvres apocryphes. En conséquence, sa première réplique consiste à publier, dans le roman bizantin paru dès 1604, *El peregrino en su patria*, quatre *autos sacramentales* de son cru et une liste de ses pièces authentiques. Or, le succès éditorial aidant, il ne peut enrayer la marchandisation livresque de ses pièces, malgré ses tentatives de se battre en justice contre ceux qui empruntent son nom et s'enrichissent grâce à son œuvre. Ainsi, face aux échecs de ses litiges, il prend en charge personnellement la publication des *Partes de comedias* à partir de 1617, après que d'autres dramaturges comme Cervantes ou Virués ont ouvert la voie en publiant leur théâtre¹⁰⁴⁹. Ce repositionnement de Lope produit un infléchissement de son discours. Si autour de 1604 le théâtre n'est pas destiné à être lu, vers 1618 il en va tout autrement et le dramaturge creuse une distance toute rhétorique avec les agents de la première diffusion de son œuvre : les compagnies de théâtre qui montent ses pièces pour la scène. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la critique du théâtre dans la *Parte XVI* aux déboires que risque le poète quand les comédiens ont mauvaise mémoire ou qu'ils se blessent, quand des femmes accouchent en pleine représentation – dans le public ou sur la scène ? –, ou quand des *apariencias*, précisément, ne fonctionnent pas comme elles devraient.

Mais de quoi parle Lope quand il pointe le risque qu'une *apariencia* tombe ? Malgré la coïncidence entre la *Comedia de san Segundo* et le prologue de la *Parte*, Lope parle-t-il de la même chose ? Déjà en 1609, dans son *Arte nuevo de hacer comedias*, l'auteur dénonçait les pièces de son époque comme des « *monstruos de apariencias llenos* ». Or, comme l'a justement noté la critique, il fait référence par là à l'ensemble des machines du théâtre, les *tramoyas*, que le terme couvre au sens le plus large :

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte

¹⁰⁴⁷ Alejandro GARCÍA REIDY, *Las musas rameras: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 2013, 440 p.

¹⁰⁴⁸ Luigi GIULIANI, « La Parte de comedias como género editorial », *Criticón*, n° 108, 2010, pp. 25-36.

¹⁰⁴⁹ Alejandro GARCÍA REIDY, *Las musas rameras, op. cit.*, p. 337.

veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres,
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves¹⁰⁵⁰.

Dans une double revendication de son écriture (« *he escrito* », « *he de escribir* »), Lope de Vega se présente comme un poète dramatique érudit. Constatant la marchandisation scénographique du théâtre, il critique l'*apariencia* au sens général, l'ensemble des *tramoyas* dont la connaissance mécanique est loin de cet art poétique qui permet à Lope de s'ériger en véritable écrivain : « *Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos* ». Lope se met ainsi à distance de la pratique de l'*autor de comedias*, celui qui « *por otra parte* », dans le théâtre « *adonde acude el vulgo y las mujeres* », pervertit l'ancienne écriture dramatique, transformée par ses soins en une monstrueuse barbarie à grands effets et à grande rentabilité. Pourtant, s'il doit choisir entre les « *pocos* » qui connaissent l'art et les trop nombreux spectateurs qui « *canonizan* » les pièces commerciales de son temps, Lope se plie à la pratique théâtrale en vigueur, celle qui marche et qui vend : la *comedia nueva*, dont le corpus de Gondomar offre un premier aperçu. Il justifie ainsi sa propre pratique, qui n'est autre que celle de la *comedia nueva*, dont il assume – de manière quelque peu apocryphe – la paternité dans l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, liant sa capacité d'auteur à succès à ses potentialités d'auteur érudit, dans ce poème manifeste qui porte le titre érudit d'*arte*, et qui mentionne autant son savoir des « *preceptos* » que ses raisons de « *encerr[arlos] con seis llaves* ». Avant la mise en cause de la marchandisation livresque du théâtre, la marchandisation scénique, qui rapproche trop les plumes ambitieuses des poètes comme Lope de Vega du « *vulgo y las mujeres* », pose déjà problème dans la construction d'une position auctoriale légitime du dramaturge.

Lope s'opposerait donc aux *apariencias* au sens large du terme, mais cela ne veut pas dire que les scènes de dévoilement soient exclues de la critique. La polysémie du terme est fondée sur une métonymie selon laquelle le dévoilement est une espèce parmi d'autres de ces machines scénographiques. Parce qu'elles mêlent des enjeux génériques, prosodiques et poétiques à un déploiement scénique fort, avec le maquillage, la musique et l'art des comédiens pour jouer les tableaux vivants, les *apariencias*, comprises précisément au sens restreint, peuvent également poser problème. Des contemporains de Lope semblent l'indiquer ainsi, tels Suárez de Figueroa. Dans son *Pasajero* (1617), l'auteur oppose les pièces 'à esprit'¹⁰⁵¹, dont le succès dépend de la fable et donc du poète, des pièces 'de corps', faites d'effets scéniques avant tout :

Dos caminos tendréis por donde enderezar los pasos cómicos en materia
de trazas. Al uno llaman comedia de cuerpo, al otro de ingenio, o sea de

¹⁰⁵⁰ Aux v. 33-41 de Lope de VEGA CARPIO, *Arte nuevo de hacer comedias*, op. cit., p. 86.

¹⁰⁵¹ Malgré son ingéniosité, on ne peut assumer l'interprétation selon laquelle « *cuerpo* » signifie « *cadáver* », reconnaissant dans ce passage l'opposition entre le corps et l'esprit, ce dernier étant traduit par l'euphémisme « *de ingenio* » – plus adéquat pour des pièces profanes. Cf. Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle*, op. cit., p. 295.

capa y espada. En las de cuerpo, que, sin las de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania, suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres o cuatro veces con crecido provecho del autor¹⁰⁵².

De nouveau, comme chez Lope, la marchandisation de l'art dramatique est en cause, qui fait préférer les machines scéniques à la fable. Les tragédies ou tragicomédies, pièces « *de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania* » et les pièces hagiographiques, « *de vidas de santos* », partagent une même tare. C'est en termes somatiques qu'il faut en effet décrire ce corps non pas sensuel mais bas et vulgaire, opposé à l'esprit, qui est celui de la scène comme seul appât d'une pièce à succès. Le réquisitoire de Suárez de Figueroa, semble pointer, sous ses renvois imprécis aux « [comedias] *de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania* », certaines pièces concrètes, dont cette *Comedia del prodigioso príncipe transilvano* conservée dans les manuscrits dramatiques étudiés aux chapitres précédents. Si l'on observe, dans la base de données en annexe, les ressources scéniques mobilisées dans la version que l'on connaît de la pièce, le dévoilement s'impose de loin comme l'enjeu central d'une critique de la scénographie. Sans jeux d'eau, avec une seule *tramoya* mécanique consistant à lancer une flèche (éventuellement dans l'axe d'un fil accroché à la scène : « *Tiran una flecha y de ella asida una carta* »¹⁰⁵³), la pièce fonde ses effets spectaculaires sur la pyrotechnie, la musique, les têtes coupées et les dévoilements. Puisque ces dévoilements, au nombre de trois, intègrent autant la musique que la pyrotechnie et les têtes coupées, il semble raisonnable de lire dans la critique de Suárez de Figueroa une opposition à ces scènes de dévoilement. D'autant que si un incendie ou une tête coupée interviennent au troisième acte, ces grands effets n'ont lieu qu'une seule fois, et l'attaque de *El pasajero* se fonde précisément sur le nombre des machines, « *intervienen varias tramoyas o apariencias* », suggérant par là que c'est la répétition d'un jeu scénique qui pose problème, ou du moins que le dévoilement n'en pose pas moins que le reste des *tramoyas*. On conçoit dès lors que les huit dévoilements de la *Comedia de san Antonio de Padua* puissent soulever des critiques contre la facilité que représente l'abus de cette ressource dramaturgique qui plaît au public.

La position théorique de Cervantes va plus ou moins dans le même sens, et permet encore de préciser un peu les choses. En commentant le *Códice de Autos Viejos* et l'usage restreint qui y est fait des dévoilements comme un trait d'orthodoxie, on a commenté l'attaque du chanoine de *Don Quijote* contre la mise en scène de faux miracles :

Pues ¿qué, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para que gente

¹⁰⁵² Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana, por el doctor Christóval Suárez de Figueroa...*, En Barcelona, por Geronimo Margarit y a su costa, 1618, f. 75r.

¹⁰⁵³ *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, f. 15r.

ignorante se admire y venga a la comedia. Que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobrio de los ingenios españoles, porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos¹⁰⁵⁴.

Les mêmes revendications d'un savoir lettré, particulièrement de l'art poétique (« *las leyes de la comedia* ») légitiment ici, comme chez Suárez de Figueroa et Lope de Vega, la censure des *apariencias*, au sens large comme au sens restreint. La *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, justement, ne met-elle pas en scène un miracle apocryphe par le dévoilement qui montre le prince devant une image de saint Hyacinthe, indemne après un attentat à la mine ? Si la répétition des miracles (« *Qué de milagros falsos...* ») est de nouveau en cause, y a-t-il des *tramoyas* mécaniques qui soient autant employées que les scènes de dévoilement ? Dans le corpus de Gondomar et de Palacio, d'après la base de données didascaliques proposée en annexe, le dévoilement est bien plus abondant que les traversées de fleuves, les élévations ou descentes mécaniques, qui apparaissent toutes représentées mais en nombre réduit, ou bien en association avec ces dévoilements eux-mêmes.

Le dévoilement est donc un enjeu au sein de cette polémique plus large entre les poètes et les dramaturges. En fin de compte, ces derniers emploient volontiers le terme de manière ambiguë : attaquant les dévoilements comme le reste de l'appareil scénique, ils creusent un fossé entre leurs considérations théoriques et le vocabulaire qui était probablement celui des théâtres. Ils se montrent ainsi à leur avantage plutôt en érudits qu'en praticiens des scènes. Les attaques contre les dévoilements sont pourtant de faible intensité : contrairement aux machines susceptibles de prendre feu ou de tomber, les rideaux permettent une mise en scène économique, et sans risques, de grands effets spectaculaires. La critique contre la marchandisation du théâtre demeure – dont l'opportunisme ne fait pas de doutes – ainsi qu'un autre enjeu plus délicat. En effet, l'attaque contre la fausseté des miracles prend une plus grande résonance si on considère l'évolution du dévoilement à l'aube de la *comedia nueva*. Comme on l'a vu dans les chapitres précédents, cette ressource était auparavant spécialisée dans la monstration du merveilleux, des miracles et du tragique. Elle était ainsi triplement autorisée par le cadre courtisan du spectacle merveilleux, par l'orthodoxie d'une pastorale dramatique associée à des événements liturgiques comme la fête du Corpus Christi, et enfin par la légitimité d'un genre antique comme la tragédie. Or, à la fin du XVI^e siècle, le dévoilement – qui conserve ses connotations tragiques, miraculeuses et merveilleuses – se prête également à des jeux qui troublent cette stricte spécialisation générique et pragmatique. L'invention du dévoilement comique, fondé précisément sur la fausseté de ce qui est dévoilé, pose de sérieux problèmes d'interprétation. La *Comedia de la venganza piadosa*, qui raille les dévoilements d'autel et la crédulité des musulmans face à des dévoilements miraculeux, ne répète-t-elle pas, dans cette parodie, les dévoilements d'autel et les *apariencias* miraculeuses de nombreuses pièces hagiographiques ? La parodie mine l'efficacité d'une ressource si proche de la pastorale

¹⁰⁵⁴ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., vol., pp. 606-607.

qu'elle imprègne, par exemple, la mise en scène d'un crucifix par Pedro de Valderrama à Saragosse. Les faux dévoilements troublent ainsi les frontières entre le spectacle grave, sérieux et légitime, et la contrefaçon qui en manifeste le mécanisme, quitte à en détruire le prestige et l'effet. Au sein de la polémique entre les dramaturges et la scène, un enjeu émerge qui porte à premier titre sur les scènes de dévoilement : celui de l'usage qui est fait de ces *apariencias*, tant dans le nombre que dans la valeur – de vérité ou fausseté avant tout – qui leur est accordée. Il n'y a donc pas une polémique à proprement parler du dévoilement détaché du reste de l'appareil de scène : il y a cependant bien un enjeu dramaturgique à prendre en considération dans l'articulation des professionnels de la scène et de la plume qui se partagent l'autorité de cette ressource dramaturgique.

II. UNE LECTURE À DISTANCE DES DÉVOILEMENTS CHEZ LOPE DE VEGA

Face à l'aporie d'une polémique théorique sur les rideaux dans la scène, il faut changer de prisme et continuer l'enquête sur les valeurs et les emplois du dévoilement dans la pratique théâtrale espagnole au XVII^e siècle. L'abondance des œuvres tranche avec la rareté de la documentation concernant les débuts du théâtre commercial espagnol. Au sein de cette richesse documentaire, Lope de Vega, avec son très vaste corpus, servira de témoin, puisqu'il fut le modèle, tellement son succès rendait légitime sa dramaturgie. Les *autos* intégrés au *Peregrino en su patria*, qui comptent des dévoilements, semblent donner le ton d'un emploi relativement fréquent de ces *apariencias*. Pourtant, puisque la prise de distance avec la scène est un phénomène progressif chez Lope de Vega, on laissera ici en suspens l'analyse de ces dévoilements publiés en 1604 pour étudier avant tout le corpus de ses pièces publiées, susceptible de rendre visible une évolution de sa poétique du dévoilement au moment de la prise en main par le poète de l'édition de son œuvre. Une double approche s'avère alors nécessaire : en termes quantitatifs, il fallait trouver des méthodes permettant d'embrasser le corpus dans sa totalité et, en termes diachroniques, retracer sa pratique du dévoilement dramatique déjà envisagée sous l'angle des manuscrits de Gondomar, au début de sa production.

La perspective de cette enquête, comme précédemment pour l'analyse de la disposition des dévoilements dans le corpus de Gondomar, exige un protocole particulier pour prendre en considération l'ensemble de l'œuvre dramatique publiée de Lope, et évaluer la présence d'un accessoire secondaire, n'ayant pas fait l'objet d'enquêtes monographiques par la critique. Le corpus des pièces de Lope dans les *Partes* étant de près de trois-cents pièces, nous avons suivi dans cette recherche les propositions faites par Franco Moretti dans *Distant Reading* et plus encore dans *Graphes, cartes et arbres*, concernant l'analyse de la littérature à partir du prisme textométrique d'une part et de formalisations abstraites d'autre part¹⁰⁵⁵. Comme Moretti, nous avons reconnu la nécessité de fonder les enquêtes de cette espèce sur un

¹⁰⁵⁵ Franco MORETTI, *Distant Reading*, op. cit. ; Franco MORETTI, *Graphes, cartes et arbres*, op. cit.

travail collectif, et choisi dès lors le corpus *Teatro Español del Siglo de Oro*, disponible en ligne, comme premier support¹⁰⁵⁶. Cette base textuelle bien connue répertorie quantité de pièces de nombreux auteurs du Siècle d'Or, jusqu'au début du XVIII^e siècle. Parmi celles-ci, on compte toutes les pièces publiées dans les *Partes* de Lope de Vega, au nombre de deux cent quatre-vingt-dix. La consultation de cette base permet de faire des requêtes relativement précises à l'aide d'un moteur de recherche intégré, mais selon des critères relativement limités et avec une interface de résultats difficile à manier. J'ai donc extrait les textes bruts de la base *TESO* pour les enrichir d'un encodage TEI/XML, à l'aide d'une série d'expressions régulières qui permettent de rendre la transformation semi-automatique : les sauts de ligne, les espaces, la case des lettres ont permis, au fil des semaines, d'encoder les répliques, les vers, la pagination, les titres et les didascalies. Pendant cette transformation du texte brut en texte enrichi, un certain nombre d'erreurs copiées depuis la base *TESO* ont pu être corrigées, sans que ce travail de correction, qui est celui d'une véritable édition, n'ait été mené de manière systématique. Le corpus enrichi conserve donc des erreurs présentes nativement dans la base originale, ainsi que des variations orthographiques abondantes, qui n'étonneront pas le lecteur habitué au *TESO*.

Il en résulte un encodage homogène et exhaustif des différents éléments textuels des pièces de Lope de Vega, principalement les vers, les noms des personnages, les répliques et les didascalies, avec la pagination correspondante. L'objectif de ce travail est multiple, de même que son utilité. Tout d'abord, une fois cet encodage réalisé, des requêtes précises peuvent être adressées au corpus de manière combinée. En outre, le format TEI/XML étant largement interopérable, il s'agit de composer un corpus encodé de Lope de Vega prêt à l'emploi pour de nombreux instruments d'informatique textuelle. Ainsi, un logiciel textométrique comme TXM permet d'observer que dans neuf pièces de Lope le terme '*cortina*' est cooccurrent à lui-même – c'est-à-dire qu'il se trouve répété dans un court intervalle de texte –, comme on le voit dans le tableau suivant, où les dates indiquées sont celles de publication :

Table 6. Cooccurrences de '*cortina*' dans les *Partes* de Lope de Vega.

Titre de la pièce	Contexte antérieur	Pivot (cooccurrence de ' <i>cortina</i> ')	Contexte postérieur
Don Iuan de Castro, parte segunda (1624)	mayor la que passo. Correr quiero la	cortina. Corre vna cortina	, y veanse dos niños en vna cama con sus camisas.
El casamiento en la mverte (1604)	Tira Bernardo essa puerta y el paño dessa	cortina veras lo que has desseado. Descubren vna cortina	, y vee Bernardo el Conde muerto sentado en vna silla.

¹⁰⁵⁶ *Teatro español del siglo de oro (TESO): Base de datos de texto completo*, URL : <https://teso.chadwyck.com/>.

El marmol de Felisardo (1615)	. Llegue vuestra Magestad, y correre la	cortina. Corre Tristan la cortina	, detras de la qual está Elisa, vestida ricamente, el
El sancto negro llamado San Benedito de Palermo (1612)	le aborreci primero tanto Nis. corred essa	cortina Tiren vna cortina	, y descubrase vna cama a donde estara Molina acostado con vn
La campana de Aragon (1623)	al campanario. Ra. Quiero quitar la	cortina. Descubre quitando la cortina	, vna imagen de Nuestra Señora. a este santo relicario,
Las aventvras de don Ivan de Alarcos (1647)	mayor la que passo, correr quiero la	cortina. Corra vna cortina	, y veanse dos niños sobre vna cama con dos camisitas.
Las bizzarrias de Belisa (1637)	ayres tu seso. Bel. Corre esta	cortina, acaba. Corriendo vna cortina	se descubre vn aposento bien entapiçado, vn bufetillo de plata,
Las mvgeres sin hombres (1621)	el hijo piadoso Eneas, que cubre aquesta	cortina? quiero correrla, o que bella Corra vna cortina	, adonde estará Antiopia. imagen, bulto parece de Palas,
Los pleitos de Ingalaterra (1638)	lo merecen, lo desean. Corren vna	cortina y aparecen Vencislao, y Enrique con vna cortina	asida entre los dos. Ven. Pontela tu, si la

Cette liste de cooccurrences nous amène à l'observation de quelques premiers phénomènes patents : la mention de la *cortina* dans les didascalies est parfois précédée d'une mention du terme dans les répliques, marquant à l'échelle microtextuelle la double autorité, dramatique et scénographique, sur une ressource dramaturgique dont parlent autant les vers que les didascalies. En outre, les pièces présentant ces cooccurrences du terme '*cortina*' couvrent un temps relativement long en termes de publication, représentant par-là autant de volumes différents des *Partes*.

Pour élargir et approfondir d'un même geste ces premières conclusions, il fallait prendre la mesure de l'ensemble du corpus. Grâce à l'encodage TEI/XML et au moyen d'expressions régulières¹⁰⁵⁷ permettant d'affiner les requêtes, j'ai recherché les didascalies pouvant faire état d'une scène de dévoilement. Il était en effet possible, de par l'encodage adopté, de chercher des termes situés précisément dans un segment de texte marqué comme didascalie : j'ai ainsi cherché¹⁰⁵⁸ d'une part les termes '*cortina*',

¹⁰⁵⁷ Les expressions régulières ou *regex* sont des chaînes de caractères qui décrivent un ensemble de chaînes de caractères possibles.

¹⁰⁵⁸ En prenant en considération les variantes orthographiques.

‘paño’, ‘tafetán’ et ‘tienda’, d’autres part les radicaux verbaux pouvant être associés à cet objet : ‘desc-’ du verbe ‘descubrir’, ‘pare-’ du verbe ‘aparecer’ et de son aphérèse ‘parecer’, ‘abr-’ du verbe ‘abrir’, ‘corr-’ du verbe ‘correr’. Par cette recherche, j’ai couvert ainsi l’intégralité des équivalents didascaliques éventuels du rideau d’*apariencias* observés dans le corpus de Gondomar et chez Lope lui-même. Toutes les occurrences de ces termes dans des didascalies des pièces publiées de Lope ont été mises en base, avec un repérage des folios et des pages pour les situer à l’échelle des pièces. Comme pour l’analyse du corpus du Gondomar, la page a été l’échelle adoptée pour mesurer la place des *apariencias* dans les pièces, au détriment du nombre de vers : d’une part parce que les éditions les plus autorisées de l’œuvre de Lope, menées par l’équipe Prolope depuis Barcelone, n’ont pas encore couvert l’intégralité des *Partes*, et d’autre part par souci de cohérence avec la base de données et les graphiques relatifs au corpus de Gondomar. On a donc suivi le protocole décrit plus haut, afin d’obtenir une base de données qui répertorie la pagination des journées, celle des *apariencias*, et qui rapporte aussi le texte didascalique correspondant à chacun des dévoilements considérés. Finalement, j’ai intégré à la base des informations chronologiques et éditoriales : d’abord l’année de publication de la *Parte*, ainsi que son numéro. Ensuite, à partir de la datation proposée par Morley et Bruerton¹⁰⁵⁹, et recensée par la base de données ARTELOPE¹⁰⁶⁰, j’ai mené un double travail, consistant d’une part à éliminer les pièces apocryphes de la base, et d’autre part à dater l’écriture des pièces. J’ai pour cela retenu les bornes chronologiques les plus lâches, quand la date n’était pas précisément connue, afin de dater l’écriture des pièces en préférant réduire la marge d’erreur au risque de sacrifier la précision. La datation des pièces n’étant pas l’objet de ce travail, il n’a pas été possible de vérifier les dernières conclusions de la critique concernant la datation des pièces étudiées, mais cette première approche permettra, je l’espère, d’offrir des résultats au moins solides, sinon exacts. Comme pour l’analyse du corpus de Gondomar et de *Palacio*, quand des *apariencias* se trouvaient à la même page, une variation de 0,5 a été appliquée sur le nombre de celles-ci afin de dédoubler les marqueurs dans le graphique, en évitant toute superposition dans *Barlaán y Josafat*, et *Los cautivos de Argel*. La pièce *El postrer godo de España*, publiée dans la *Parte VIII* et dans la *Parte XXV* sous le titre *El último godo*, est présente deux fois dans la base de données¹⁰⁶¹.

En définitive, à partir de l’encodage TEI/XML des pièces de Lope disponibles dans la base textuelle *TESO*, il a donc été possible de construire une base de données compilant différentes informations issues d’autres travaux (Morley et Bruerton) et d’autres bases de données (ARTELOPE) pour une analyse à multiples facteurs. La date d’écriture et celle de publication sont donc prises en compte pour une approche diachronique des rideaux chez Lope. La pagination des journées et des dévoilements

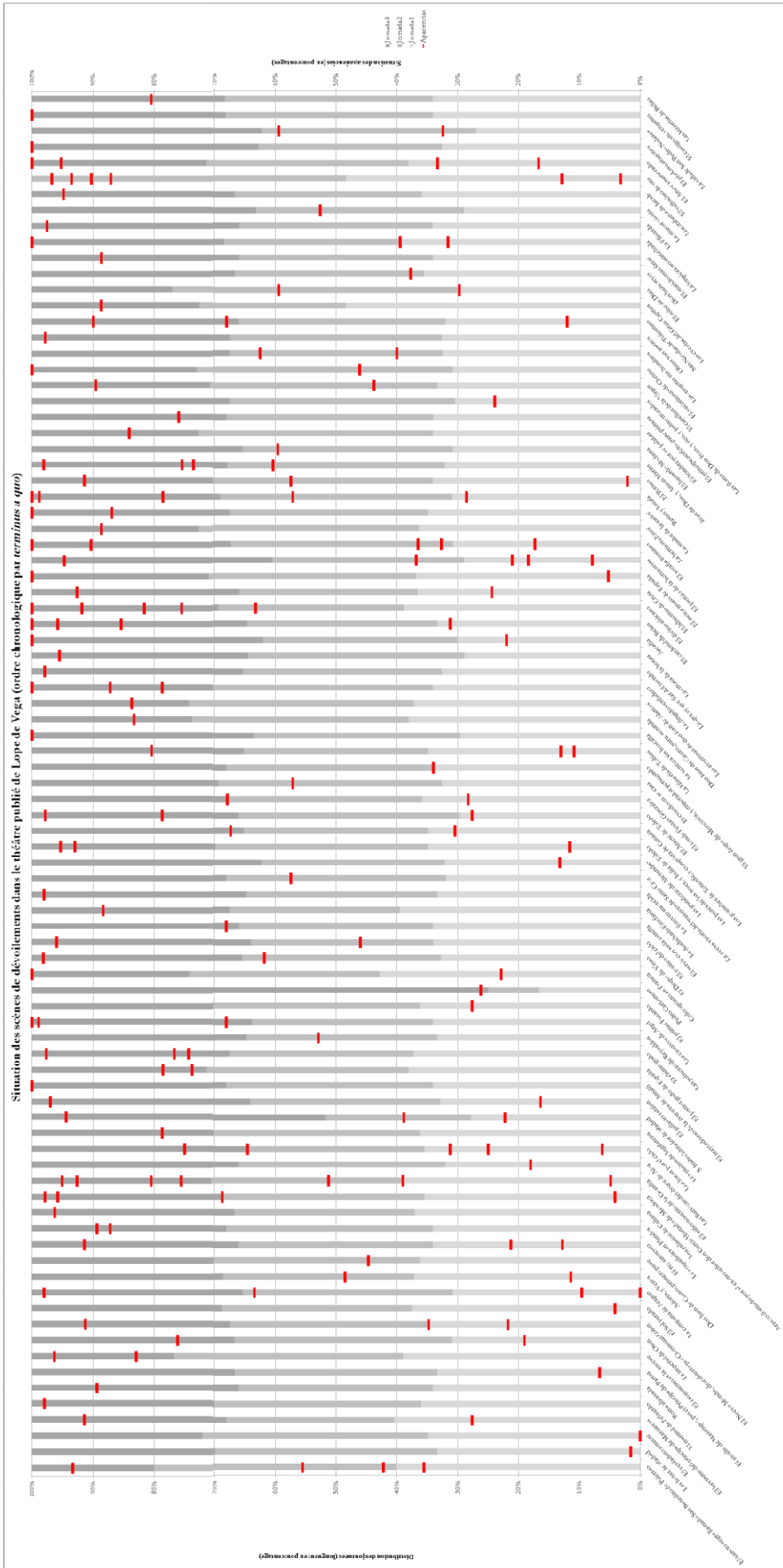
¹⁰⁵⁹ Sylvanus Griswold MORLEY et Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, *op. cit.*

¹⁰⁶⁰ ARTELOPE. *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega: Base de datos*, <https://artelope.uv.es/basededatos/index.php>, consulté le 6 août 2019.

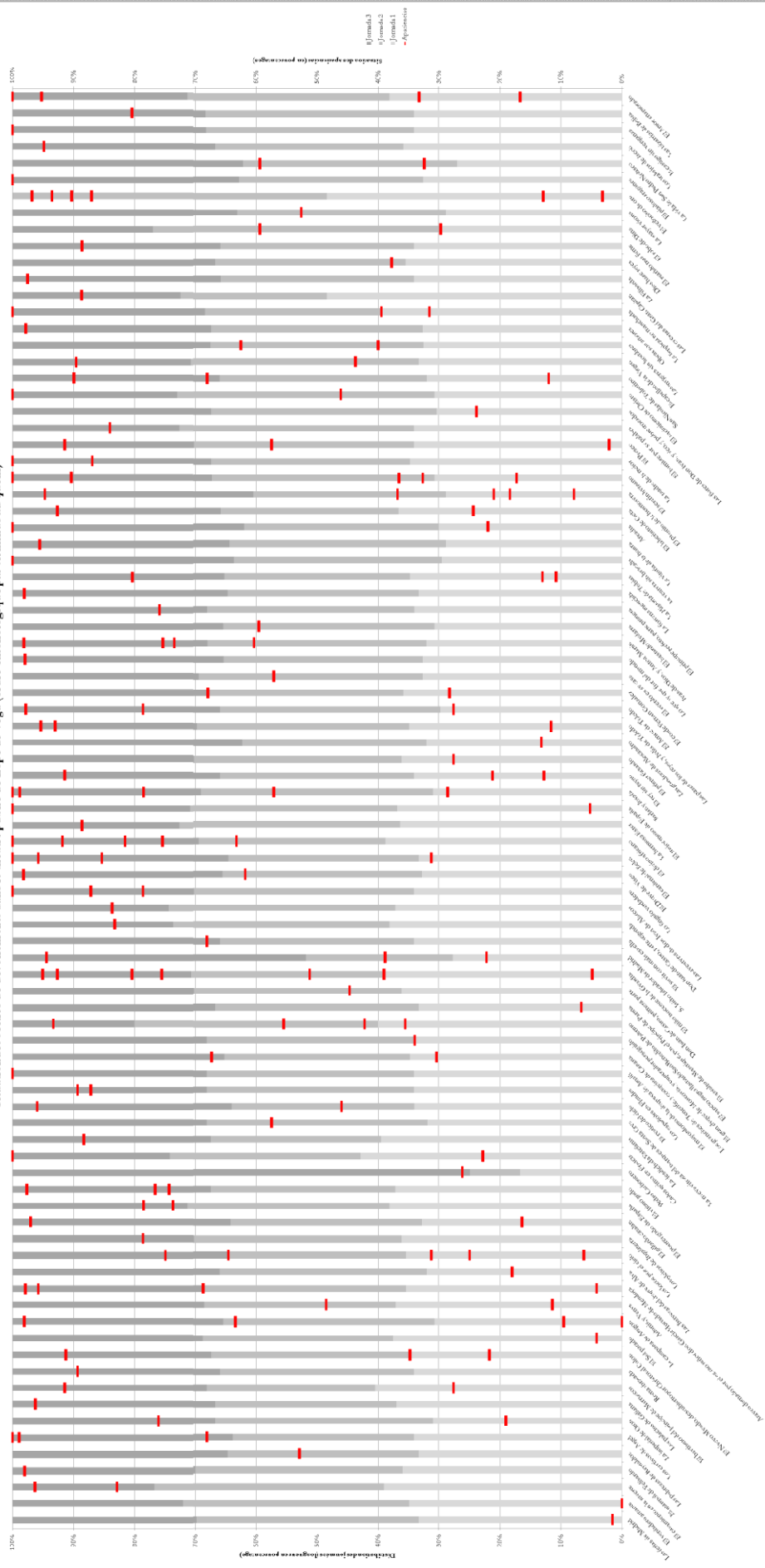
¹⁰⁶¹ Sur l’histoire éditoriale de cette pièce, voir l’édition de Jorge García López dans Lope de VEGA CARPIO, *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, *op. cit.*, vol.I, p. 730 sq.

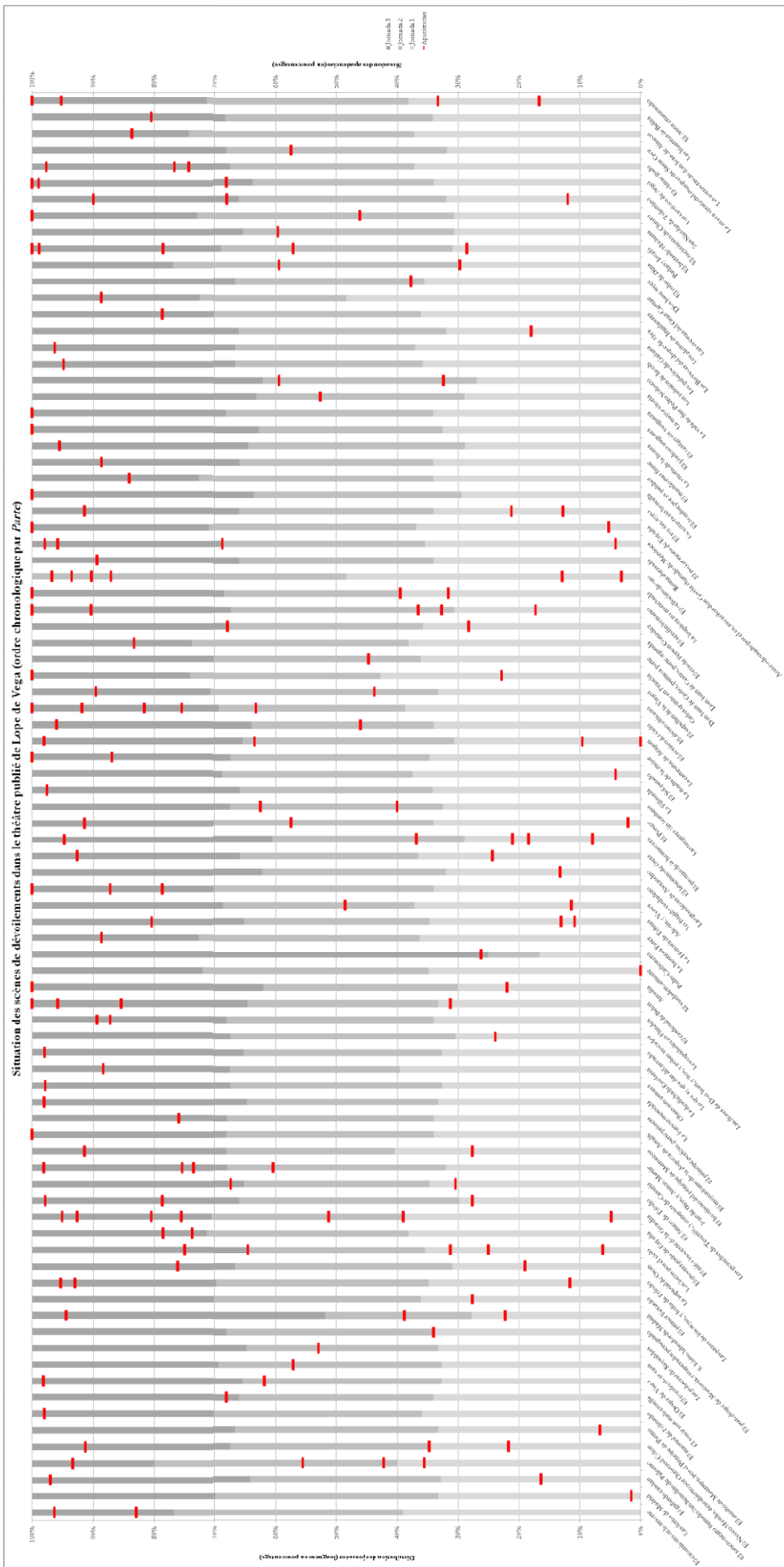
permet l'étude de la situation respective des bornes des journées et des *apariencias*, et donc la construction d'un nouveau graphique combiné comme celui qui est au cœur du chapitre précédent. Enfin, le texte des didascalies considérées permet de passer d'une lecture à distance à une lecture rapprochée des pièces, pour une analyse générique, typologique et textuelle des *apariencias* chez Lope. Ainsi, une analyse quantitative et qualitative des dévoilements lopesques devient possible. Le résultat est une base de données composée de quatre-vingt-sept pièces, avec un total de cent quatre-vingts dévoilements. On en propose un rendu graphique, de même nature que celui du chapitre précédent, où les pièces, dont les titres sont donnés en abscisse, sont traduites en histogrammes avec une gradation chromatique retraçant l'évolution des journées (en pourcentages de 0% à 100%), et où les scènes de dévoilement apparaissent comme des marqueurs intégrés aux histogrammes. Avec ces outils, on peut construire plusieurs graphes, organisés selon différents critères d'ordonnement.

Le graphique, présenté dans l'ordre alphabétique des titres des pièces, donne une idée de l'ampleur du corpus des pièces à dévoilements. Il correspond exactement à 30% des pièces examinées : quatre-vingt-sept pièces à dévoilements sur deux cent quatre-vingt-dix publiées dans les *Partes*. Cette proportion rejoint celle des pièces à dévoilements du corpus de Gondomar et de Palacio. Mais quelle est la répartition de ces pièces au cours de la longue carrière de Lope ? Des pistes peuvent être avancées si l'on ordonne les graphiques chronologiquement, d'abord par le *terminus a quo*, la borne la plus ancienne de l'écriture de la pièce, ensuite par le *terminus ad quem*, la borne la plus tardive de l'écriture de la pièce, enfin par le numéro de la *Parte*, qui correspond à la succession temporelle des *Partes* publiées, et permet de retracer cette succession malgré certains cas de publications concomitantes (par exemple en 1621 les *Partes XVI* et *XVII*).



Situations scènes de dévoilements dans le théâtre public de Lope de Vega (ordre chronologique par terminus ad quem)





Cette approche diachronique ne permet en aucun cas de dégager une évolution cohérente dans la pratique de Lope, ni dans l'évolution de son écriture (comme le montrent les graphiques ordonnés par le *terminus a quo* et le *terminus ad quem* de la rédaction de ses pièces), ni dans l'évolution de la publication de ses *Partes* (comme le prouve le graphique ordonné selon la liste des *Partes*). Dans une perspective distante, qu'il est toujours possible d'affiner, la pratique lopesque de l'*apariencia* semble stable au fil du temps. On ne constate aucun changement sur ce point après le tournant qu'aurait pu supposer la prise en main de l'édition de son œuvre dramatique par Lope lui-même. Même si elle est prise pour des raisons pragmatiques, cette décision s'avère lourde de conséquences du point de vue de l'art : devenant écrit assumé par un auteur, le texte dramatique se met à relever des belles lettres et non plus seulement du divertissement ou de la pédagogie. Mais cette littérisation du théâtre ne change rien, apparemment – et sous réserve d'analyses plus détaillées –, à l'*apariencia*, ce qui amène à remettre en cause l'opposition que nous voyions, dans la première partie de ce chapitre, entre l'art du poète et les « *monstruos, de apariencias llenos* ». Un tableau récapitulatif des pièces à dévoilements par *Parte* donne un aperçu global de cette continuité :

Table 7. Nombre de pièces à dévoilements par *Partes* chez Lope de Vega.

<i>Parte</i>	Nombre de pièces à dévoilements
1	1
2	2
3	1
4	2
6	4
7	5
8	4
9	1
10	2
11	5
12	3
13	3
14	2
15	2

16	8
17	2
18	4
19	7
20	7
21	3
22	3
23	6
24	4
25	4
Vega del Parnaso	2

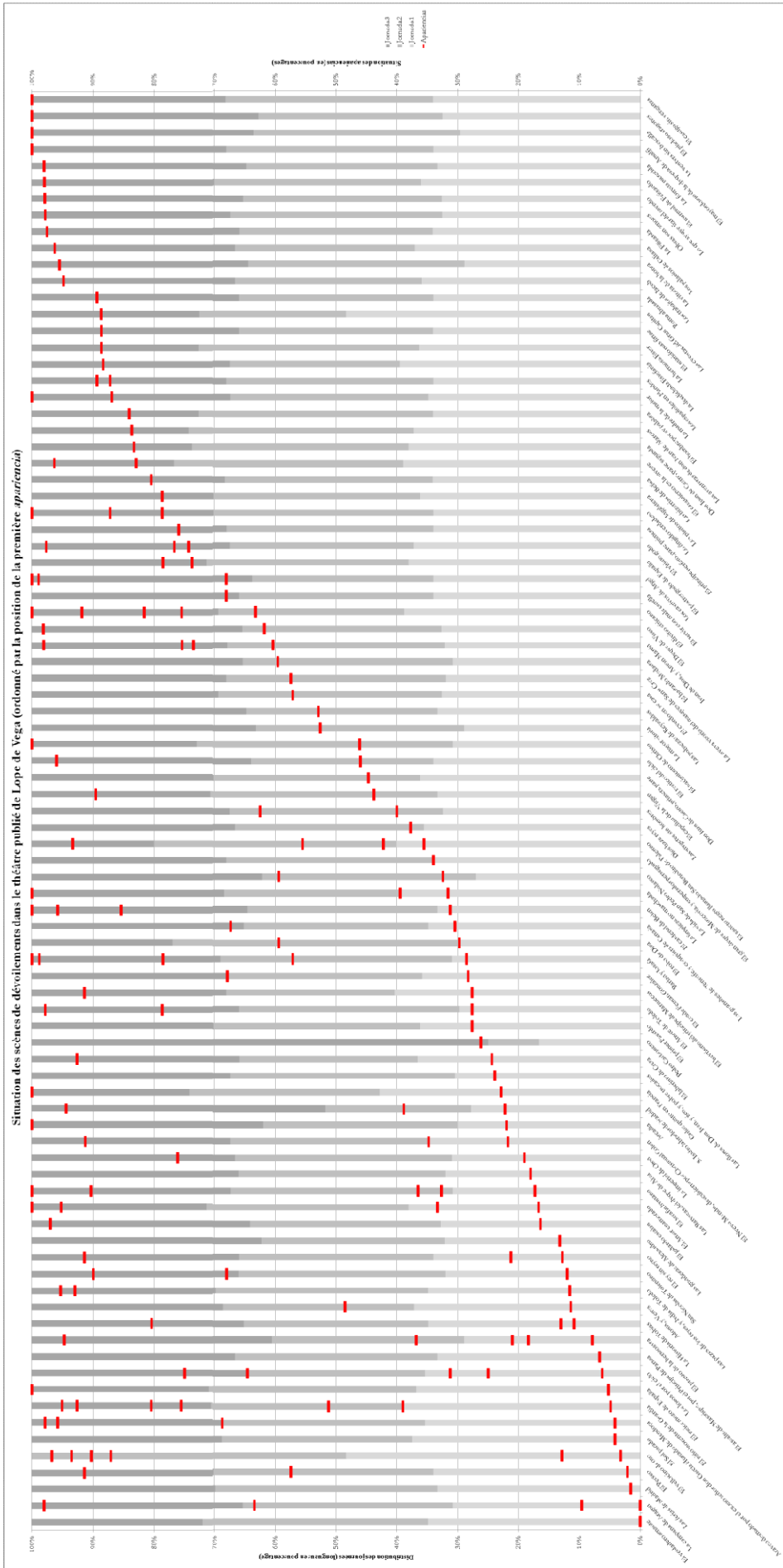
Il ne manque dans cette liste que la *Parte V*. La *Parte IV*, considérée comme un volume placé sous le contrôle de Lope¹⁰⁶² porte bien deux comédies à dévoilements (*El nuevo mundo...* et *El asalto de Matrique*). Il en va de même de toutes les *Partes* à partir de la neuvième, qui est la première dont l'édition est explicitement prise en charge par le dramaturge. Le volume qui concentre un plus grand nombre de dévoilements, la *Parte XVI*, est un recueil de pièces mythologiques - dont un bon nombre de commandes de la cour -, recueil pensé comme une sorte de carte de présentation à destination des hommes parvenus au pouvoir à la faveur du nouveau règne, celui de Philippe IV, et au premier chef Olivares, destinataire de la première dédicace du volume. L'abondance des pièces à dévoilements dans cette *Parte* s'accorde à son contenu, dont la cohésion est donnée par l'étiquetage de genres élevés (avec six *tragedias* ou *tragicomedias*), par la matière mythologique et par la connexion avec le monde des fêtes de cour¹⁰⁶³. Cette abondance des dévoilements dans ce recueil décrit une spécialisation générique selon laquelle Lope rejoint la longue histoire du dévoilement décrite au premier chapitre de cette partie. Il en va de même des *Partes XIX* et *XX*, qui concentrent respectivement des pièces hagiographiques et mythologiques ou historiques. Ainsi, la pratique lopesque du dévoilement semble d'emblée se situer dans la prolongation des témoignages antérieurs.

Mais si cela est vrai, encore faut-il préciser comment se construit cette continuité. Au-delà de l'ancrage générique des dévoilements de ces *Partes*, Lope reprend-t-il à son compte l'organisation en série des dévoilements du dernier XVI^e siècle ? Autrement dit, cette pratique lopesque est-elle cohérente avec ce que nous avons observé dans le

¹⁰⁶² Alejandro GARCÍA REIDY, *Las musas ramera*, op. cit., p. 321.

¹⁰⁶³ Comme le soulignent Florence d'Artois et Luigi Giuliani dans l'introduction de Lope de VEGA CARPIO, *Comedias. Parte XVI*, op. cit., vol., pp. 13-17.

corpus de Gondomar en termes de situation et de typologie des *apariencias* ? Si l'on classe les pièces du Phénix, dans le graphique, en fonction de la situation de la première *apariencia*, les partis-pris de Lope deviennent plus clairs.



La ligne des premières *apariencias* décrit une diagonale dont la pente montre une accélération au croisement avec les segments correspondant aux deuxièmes journées des pièces. Au-dessus de la diagonale formée par les premières *apariencias*, les marqueurs des dévoilements sont abondants : un dévoilement vient rarement seul, sauf s'il est conclusif. La présence de dévoilements au troisième acte apparaît bien comme une constante même lorsque les premiers dévoilements ont lieu dès la première journée.

Un bilan statistique permet de préciser cette organisation des *apariencias* chez Lope :

Table 8. Distribution des *apariencias* dans les pièces de Lope de Vega.

Dévoilements	Total	Première journée	Deuxième journée	Troisième journée
Total	180	52	36	92
Moyenne	2,07	0,60	0,41	1,07

En moyenne, il apparaît bien que l'*apariencia* est une ressource de dénouement : elle est plus fréquente au troisième acte, presque deux fois plus qu'au premier et trois fois plus qu'au deuxième. D'autant plus qu'une pièce comme *El vellocino de oro*, « *fiesta de damas* » pensée pour la cour¹⁰⁶⁴, ne compte pas de troisième journée, n'étant pas divisée en actes mais en deux parties sans titre¹⁰⁶⁵ : les quatre dévoilements de la deuxième partie rejoignent donc les *apariencias* de troisième acte, si abondantes dans le corpus imprimé de Lope.

Ces fréquences ressemblent assez à celles observées dans le corpus de la fin du XVI^e siècle, et la disposition de ces scènes suit par ailleurs un même patron sériel que dans ce corpus manuscrit. Plusieurs pièces présentent ainsi des répétitions de dévoilements par paires, trios ou quatuors, comme c'est justement le cas à la fin de *El vellocino de oro*. D'un point de vue distant, Lope de Vega se situe donc, quant à son maniement des dévoilements, dans une continuité structurelle par rapport à ses prédécesseurs sur les scènes des *corrales*. Même le nombre de dévoilements par pièce est plus ou moins équivalent chez Lope et dans le corpus de Gondomar et de *Palacio*. Chez Lope, sur quatre-vingt-sept pièces où nous avons repéré des *apariencias*, la moitié environ n'en a qu'une seule, et la diminution du nombre des pièces concernées à mesure que l'on augmente le nombre des *apariencias* est non linéaire (on pourrait qualifier cette progression d'exponentielle). C'est ce que montre le graphique suivant, fondé sur la table ci-après.

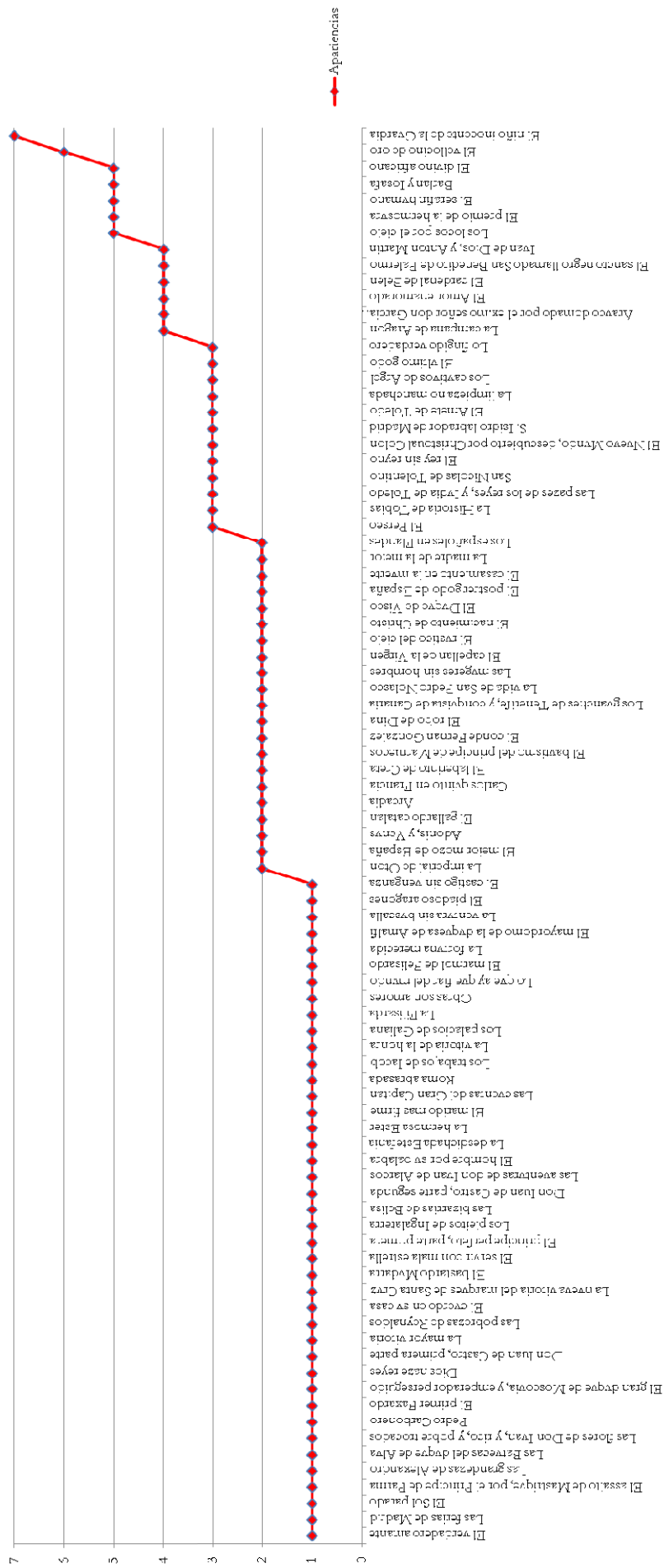
¹⁰⁶⁴ Maria Grazia PROFETI, « Fiestas de damas », *op. cit.*

¹⁰⁶⁵ Lope de VEGA CARPIO, *El vellocino de oro*, éd. Maria Grazia PROFETI, Kassel, Reichenberger, 2007, 230 p.

Table 9. Nombre d'*apariencias* par pièce chez Lope de Vega.

Nombre d' <i>apariencias</i>	Nombre de pièces	Pourcentage du total de pièces
1	41	47,1%
2	21	24,1%
3	12	13,8%
4	6	6,9%
5	5	5,7%
6	1	1,1%
7	1	1,1%

Nombre d'apariciencias par pièce dans les *Partes de Lope de Vega*

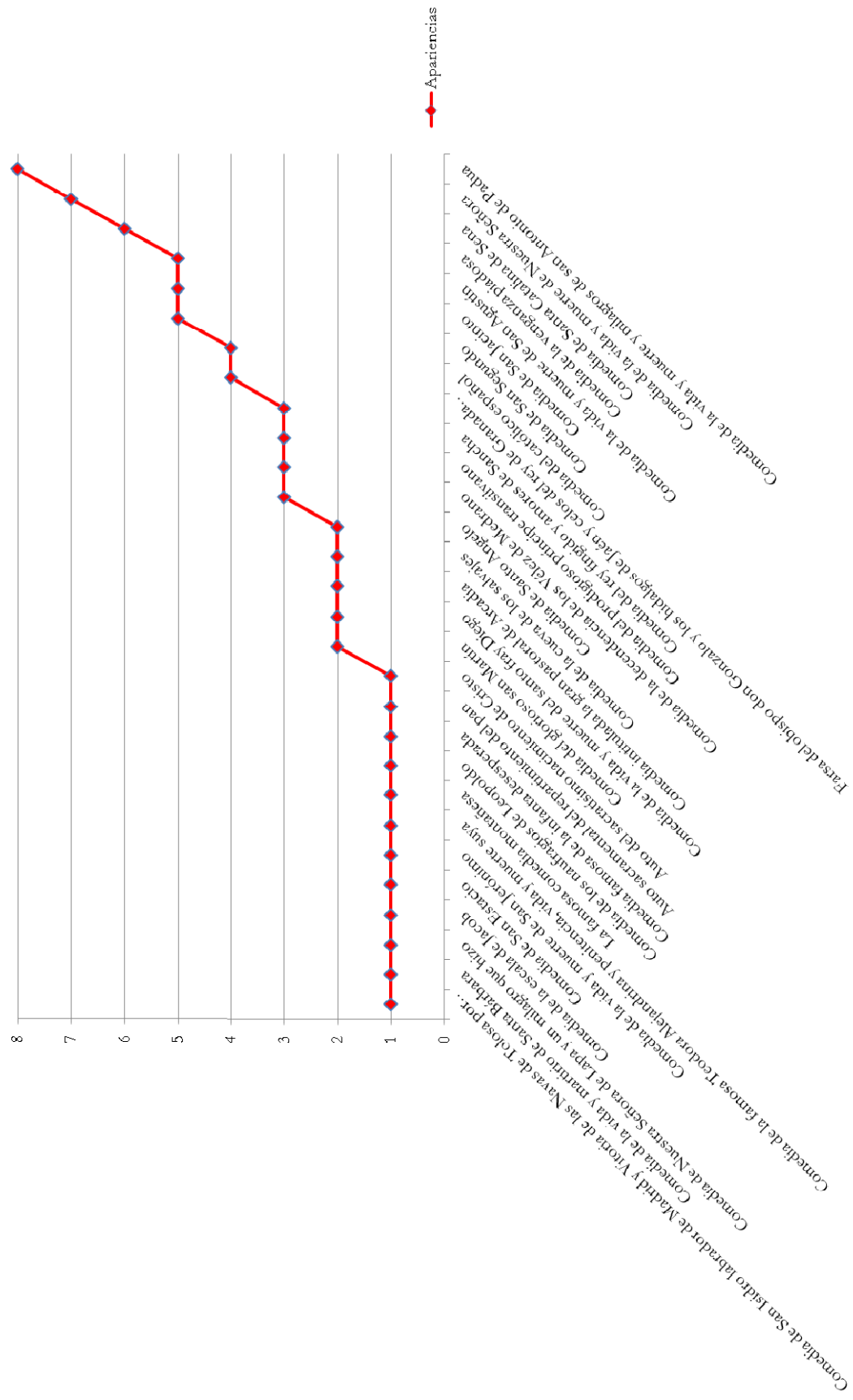


Dans le corpus de Gondomar et de Palacio, pareillement, la proportion baisse dans la mesure où le nombre de dévoilements augmente.

Table 10. Nombre d'*apariencias* par pièce dans le corpus de Gondomar

Nombre d' <i>apariencias</i>	Nombre de pièces	Pourcentage du total de pièces
1	12	41,4%
2	5	17,2%
3	4	13,8%
4	2	6,9%
5	3	10,3%
6	1	3,4%
7	1	3,4%
8	1	3,4%

Nombre d'apariciencias par pièce dans le corpus de Gondomar et de Palacio



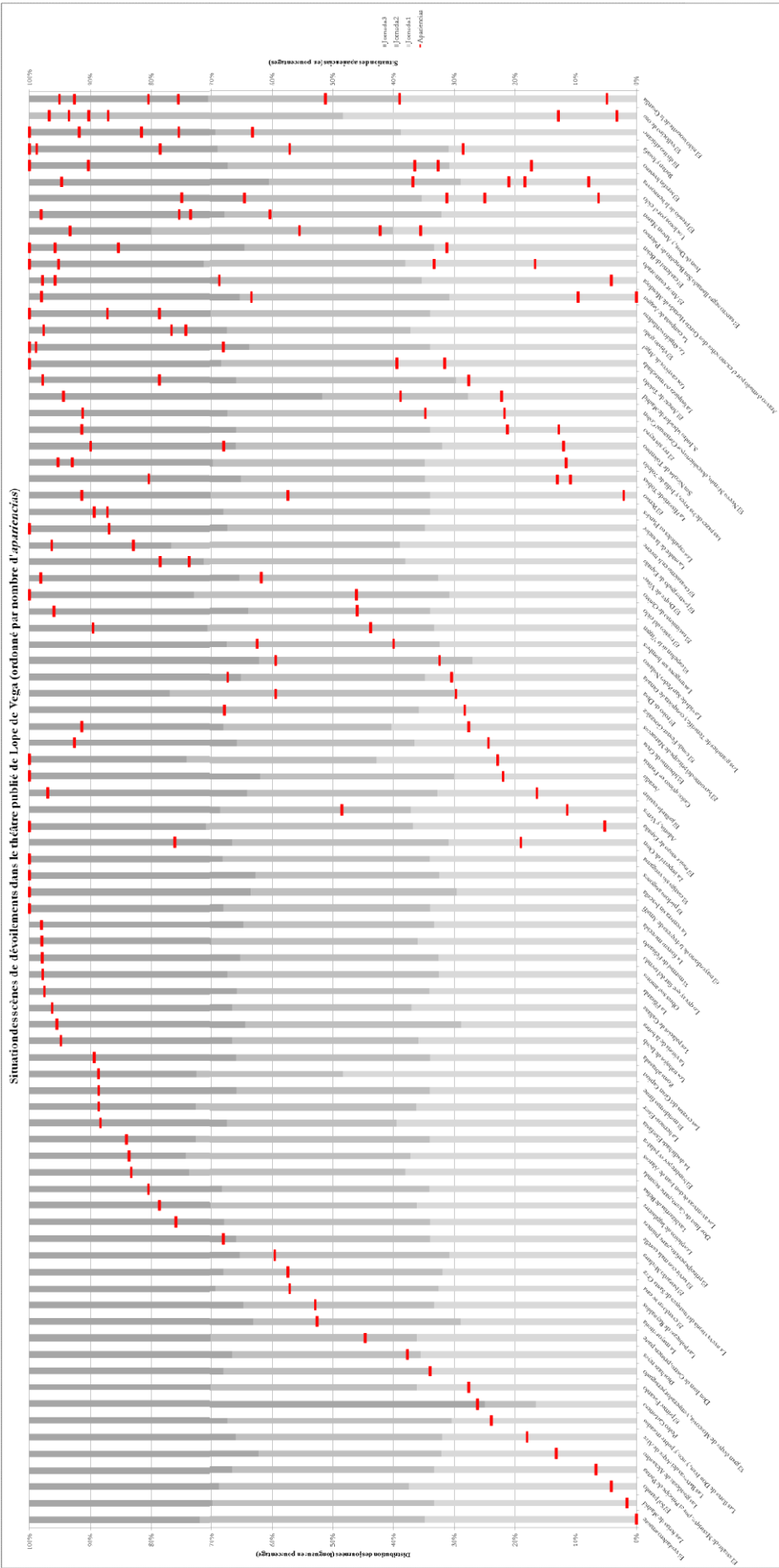
En l'absence d'une documentation plus riche sur les pièces montées sur les *corrales* dans le dernier quart du XVI^e siècle, il faut donc admettre que Lope de Vega et le corpus de Gondomar se ressemblent dans leur pratique des dévoilements, en ce qui concerne la proportion des pièces qui en comportent, leur nombre par pièce, leur distribution dans les journées et même leur agencement en forme de séries. Si Lope de Vega se place dans la continuité de ce que l'on connaît du système antérieur, il faut admettre soit que la documentation qui concerne les débuts de la *comedia nueva* est représentative de ce qui s'y faisait en termes d'effets spectaculaires, soit que l'on n'a conservé que ce qui correspond au modèle canonique développé par Lope de Vega. Seule une étude à la fois plus précise et plus large, intégrant des corpus tels que celui de Cervantes, de Mira de Amescua, de Guillén de Castro et d'autres dramaturges, permettra à l'avenir de nuancer ces premières conclusions.

Après cet aperçu à distance, il faut pour finir entrer dans un dernier corps à corps avec les pièces afin de situer plus précisément la position de Lope de Vega par rapport aux corpus de Gondomar et de *Palacio* pour ce qui concerne à la fois la continuité structurelle et la rupture thématique ou typologique. Cela nous permettra de prendre la mesure autant des innovations que des continuités lopesques dans la pratique du dévoilement.

III. DE *EL PEREGRINO EN SU PATRIA* À *EL CASTIGO SIN VENGANZA* : CONTINUITÉS ET REDÉFINITIONS D'UNE RESSOURCE DRAMATURGIQUE

Entre *El peregrino en su patria*, roman byzantin entrecoupé de quatre *autos sacramentales* publié en 1604, et *El castigo sin venganza*, tragédie du temps de *senectute* de Lope de Vega, la pratique du dévoilement chez l'auteur le plus prolifique du théâtre classique espagnol mérite quelques commentaires. Sans vouloir atteindre une quelconque exhaustivité, on présente ici quelques tendances qui apparaissent comme définitives d'une dramaturgie du dévoilement dont l'étude spécifique est reportée à de futurs travaux. Pour l'heure, partant de la lecture distante permise par l'encodage TEI/XML du corpus lopesque, on présente ci-après un dernier graphique qui permet d'identifier rapidement les pièces les plus abondantes en dévoilements, ainsi que la disposition de ceux-ci au sein de ces pièces.

Simulations des scénarios de dévoilements dans le théâtre public de Lope de Vega (ordonné par nombre d'*Uparitacías*)



Dans ce graphique apparaissent ainsi les structures complexes de pièces à quatre, cinq, six ou sept dévoilements, telles *La campana de Aragón* ou *Arauco domado...* (4), *Juan de Dios y Antón Martín*, *Los locos por el cielo* ou *El premio de la hermosura* (5), *El vellocino de oro* (6) et *El niño inocente de la Guardia* (7). Ce bref catalogue montre une inscription générique forte des *apariencias*, que l'on trouve de préférence dans des pièces hagiographiques, des *fiestas de damas*¹⁰⁶⁶ appartenant au théâtre de cour ou des tragicomédies ou des pièces historiques et militaires. Le rideau y connote une dramaturgie de type élevé : celle de tragicomédies jouées à la cour, comme *El premio de la hermosura* que l'on a commentée dans le chapitre sur le dévoilement royal sur scène. Mais, si l'on regarde de plus près la typologie des dévoilements en fonction de la disposition des scènes à l'échelle des pièces, on observe deux écarts par rapport au corpus de Gondomar et de Palacio. D'une part, s'il existe bien de faux dévoilements, comme celui qui clôt le premier acte de *El niño inocente de la Guardia*, ceux-ci ne sont nullement comiques d'après mes observations. Au contraire, ce faux dévoilement montre un enfant aux Juifs qui veulent acheter un cœur pour leurs rites maléfiques. L'enfant feint d'être mort, et sa mère a présenté à ses côtés un cœur de porc : « *Corran una cortina y enseñen un niño, la cabeza en una mesa, como suelen, y un plato al cabo con un corazón* »¹⁰⁶⁷. Ici, l'*apariencia* suit la structure canonique de la scène et sa performativité est totale : les Juifs achètent le cœur qu'ils croient être celui de l'enfant mort, empoisonnent l'eau avec, pensant pouvoir tuer ainsi de nombreux chrétiens, mais ils ne font mourir que des cochons. Pour éviter d'être à nouveau trompés, les Juifs décident alors de faire endurer une parodie de la Passion à un enfant chrétien : ce sera Juanico, le protagoniste des trois derniers dévoilements de la pièce. Les dévoilements de la première journée n'ont donc qu'un rapport indirect avec la trame principale de la pièce, contrairement aux *apariencias* de dénouement. Il en va de même dans *El vellocino de oro*. Au début de la pièce, sont dévoilés la nymphe Doriclea et le dieu Mars avec les portraits des neuf preux, ainsi que Charles Quint. À la fin de la pièce, Mars réapparaît pour seconder Jason dans sa quête, puis l'on voit la toison d'or.

Aqui se descubre un laurel, y en él el vellocino de oro; a sus pies dos toros echando fuego, y el dragón acometa a Jasón, a quien venza primero, tocando cajas y trompetas¹⁰⁶⁸.

Une fois que Jason a réussi à capturer le trésor, le rideau est à nouveau mobilisé pour montrer l'invention du protagoniste : ce navire qui lui permet d'échapper à Fineo et où le dieu Amour sanctionne l'amour de Jason et de Médée.

Descúbrase la nave con muchas velas y música; pongan en ella las damas y al hacer las velas, salga Fineo con una lanza¹⁰⁶⁹.

Aqui se descubra con música de chirimías y trompetas la nave, y por lo alto, abriéndose un cielo, que baje en una nube el dios de Amor con dos

¹⁰⁶⁶ Maria Grazia PROFETI, « Fiestas de damas », *op. cit.*

¹⁰⁶⁷ Voir l'édition de Fernando Baños Vallejo dans Lope de VEGA CARPIO, *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII, op. cit.*, p. 3, p. 1558.

¹⁰⁶⁸ Lope de VEGA CARPIO, *El vellocino de oro, op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 151.

coronas de rosas, y puesto encima de la gavia del árbol mayor, diga así¹⁰⁷⁰.

Entre les dévoilements initiaux et ceux de la fin de la pièce, une différence se fait jour, selon laquelle les dévoilements de fin résonnent des échos du titre, montrant précisément la toison d'or dont il est question dans celui-ci, et montrant également les protagonistes. Un lien fort à l'intrigue est le propre des *apariencias* de fin, contrairement aux dévoilements initiaux dont l'un des enjeux semble être l'émerveillement proprement spectaculaire. Cette spécialisation spectaculaire peut être mise à profit pour la monstration de certains accessoires scéniques, dans un usage du rideau qui ne correspond parfois presque plus au domaine de l'*apariencia*. Ainsi, dans *El primer Fajardo*, sont dévoilées des armes, « *Vanse, y salgan a vn cuerpo de guardia algunos soldados Pacheco, Ledesma, y vn Alférez, descubriendose las armas por alli colgadas* »¹⁰⁷¹ et dans *Las ferias de Madrid*, les marchands ouvrent leurs boutiques au moyen d'un dévoilement « *Descubren las tiendas* »¹⁰⁷². Le rideau ne se refermera pas, la structure de l'*apariencia* ne sera donc pas respectée.

Ainsi, Lope semble discriminer entre des dévoilements d'ouverture, plutôt déliés de l'intrigue et propices au merveilleux scénique, et des dévoilements de fin dont le lien à l'intrigue est fort, et conformes à l'horizon d'attente induit par le titre. Il semble que face à un corpus comme celui de Gondomar où les dévoilements initiaux sont volontiers marqués par une fausseté qui peut être comique, Lope spécialise les dévoilements initiaux dans un véritable spectacle pour le spectacle, susceptible d'attirer l'attention du public, mais qui n'annoncent qu'indirectement la trame des pièces. La composante comique du dévoilement dans les pièces de Gondomar semble ainsi complètement évincée du corpus imprimé de Lope de Vega. Si l'ironie est bien là, comme dans le dévoilement de l'enfant faussement mort à la fin de la première journée de *El niño inocente de la Guardia*, la scène n'est pas parodique : au contraire elle annonce le martyre christique de l'enfant protagoniste à la troisième journée, dans un report du suspense au fil des journées thématiquement précisées dans la réaction des Juifs, d'autant plus violents qu'ils ont été dupés une première fois.

Cette construction confirme la tendance sérielle des dévoilements, déjà notée dans la *Comedia de san Segundo* de Lope. En 1604, les *autos sacramentales* publiés dans *El peregrino en su patria* apparaissent comme une véritable revendication de ce genre de dramaturgie qui compose, à coup d'*apariencias*, une trame visuelle.

Au premier livre de *El peregrino...*, le diable entre déguisé en marin. Son navire sert de support d'un premier dévoilement : en s'ouvrant, il montre l'âme vêtue de noir, car elle est soumise au démon. Puis, pour comble de malheurs, est dévoilé le navire du Plaisir, bateau des vices et des péchés. Enfin, à proximité du dénouement, ces deux

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 154.

¹⁰⁷¹ Voir l'édition de la pièce par Jorge García López, dans Lope de VEGA CARPIO, *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, dir. Enrico DI PASTENA, Lleida, Editorial Milenio, 2008, p. 2, p. 1004.

¹⁰⁷² Voir l'édition de David Roas dans Lope de VEGA CARPIO, *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, dir. Silvia IRISO ARIZ, Lleida, Editorial Milenio, 1998, p. 3, p. 1837.

dévoilements sont contrés par celui du navire de la Pénitence. Cette dernière *apariencia* l'emporte, dans une trame visuelle d'autant plus efficace qu'elle synthétise en images un parcours de l'âme qu'un public non captif, celui des chars des *autos* représentés en plein air dans l'espace urbain, pouvait entendre difficilement. La vue se substitue éventuellement à l'ouïe dans une trame visuelle extraordinairement claire et précise, où les didascalies font état d'un nombre important de détails scénographiques :

Descubriose en esta sazón la nave de la Penitencia, cuyo árbol y entena era una cruz, que por jarcias desde los clavos y rétulo tenía la esponja, la lanza, la escalera y los azotes, con muchas flámulas, estandartes y gallardetes bordados de cálices de oro, que hacían una hermosa vista; por trinquete tenía la coluna y san Bernardo abrazado a ella; la popa era el sepulcro, al pie del cual estaba la Madalena. San Pedro iba en la bitácora mirando el aguja, y el pontífice que entonces regía la romana Iglesia estaba asido al timón. En lugar de fanal iba la custodia con un cáliz de maravillosa labor y inestimable precio; junto al bauprés estaba de rodillas san Francisco, y de la cruz que estaba en lugar de árbol bajaban cinco cuerdas de seda roja, que le daban en los pies, costado y manos, encima del extremo de la cual estaba la corona de espinas a manera de gavia. La música de chirimías y los tiros que se dispararon entonces causaron en todos una notable alegría. El Alma bajó a este tiempo, y llegando a los pies de Cristo, prosiguió así: «Dadme, Señor, esos pies»¹⁰⁷³ ...

On pourrait éventuellement douter que cette didascalie, au dénouement de l'*auto* du *Viaje del Alma* qui clôt le premier livre de *El peregrino en su patria*, ait véritablement été mise en scène telle qu'elle se trouve ici. Sans doute était-elle destinée à la lecture, mais on sait pourtant que le deuxième *auto* du livre, *Las Bodas entre el Alma y el Amor divino*, fut effectivement joué à Valence, en 1599, au cours des fêtes pour le mariage de Philippe III et de Marguerite d'Autriche¹⁰⁷⁴. De nouveau, cet *auto* montre d'abord le dévoilement du Péché dans une bouche d'enfer. Avec la Malice et l'Appétit, entre autres figures des vices, il tente l'Âme, défendue par l'Oraison et le Jeûne, jusqu'à l'*apariencia* suivante :

Habiéndose el Alma a este tiempo levantado, por una invención, casi un estado del suelo, con música de chirimías, se descubría una cortina, y en una nube se vía el Amor divino vestido de la figura de Cristo sobre un calvario, a cuya cruz estaba arrimado, y a sus pies la Muerte y el Demonio, y proseguía la música¹⁰⁷⁵.

L'Âme, après avoir rejoint l'Amour divin, est de nouveau éprouvée sans succès par le Péché, déguisé en marchand. Elle atteint ensuite Jérusalem grâce à la galère de la Foi, et elle assiste à l'*apariencia* finale, après un *romance* qui raconte *a lo divino* l'entrée du roi Philippe dans Valence comme dans une nouvelle Jérusalem :

¹⁰⁷³ Lope de VEGA CARPIO, *Prosa. I, op. cit.*, p. 480.

¹⁰⁷⁴ Alejandro GARCÍA REIDY, *Las musas ramerás, op. cit.*, p. 316.

¹⁰⁷⁵ Lope de VEGA CARPIO, *Prosa. I, op. cit.*, p. 549.

Descubriose con mucha música tras esta relación (que fue, al pie de la letra, cómo su majestad de Filipo entró en Valencia) otra cortina en diferente lugar, y viose el Rey Amor en forma de Serafín en una cruz, y de los pies, manos y costados salían unos rayos de sangre, hechos de una seda colorada sutilísima, que daban en un cáliz que estaba enfrente, sobre un altar ricamente aderezado¹⁰⁷⁶.

Le soin apporté à cette mise en scène confirme les conclusions du chapitre sur le dévoilement royal dans la *comedia* : l'*auto* célébrant le mariage de l'Âme et de l'Amour divin assimile Philippe III au Roi Amour, lui assignant la place de majesté, derrière le rideau. Pour ce qui nous intéresse ici, il est évident que Lope de Vega revendique une construction sérielle des dévoilements, dans une trame qui marque la victoire de la foi sur le démon par la substitution de l'*apariencia* démoniaque par une *apariencia* divine.

Le dramaturge semble donc déployer dans ses textes un soin particulier dans la mise en scène des *apariencias*. Un autre document montre que cette attention s'étend, au-delà du texte, jusqu'aux détails de la mise en scène. Dans le manuscrit autographe de *El cardenal de Belén*, la pièce hagiographique dédiée à saint Jérôme, il y a ainsi un dessin scénographique qui accompagne précisément une didascalie faisant état d'un dévoilement :

Levántenle [a san Jerónimo] en alto y descúbrase una cortina en que se vean María y José y Niño, y por un lado del monte bajen pastores y por otro tres Reyes¹⁰⁷⁷.

La didascalie est signalée par la croix potencée que Lope employait à cet effet (**Fig. 93**). Elle s'accompagne d'une esquisse de l'*apariencia* de la nativité avec l'adoration des rois et des bergers. En analysant la pigmentation de l'encre au moyen de la photographie hyperspectrale, Sonia Boadas a pu déterminer récemment que le dessin est autographe et qu'il a été fait en même temps que l'écriture de la didascalie.

Esto significa, en primer lugar, que el dibujo es autógrafo, que salió de la pluma de Lope, y, en segundo lugar, que el dramaturgo lo realizó en el mismo momento de redacción de la obra. Es muy posible, pues, que Lope quisiera dejar claro al futuro autor de comedias cómo tenía que representar esta escena, ya que seguramente la aparición del monte suscitaba varias dudas¹⁰⁷⁸.

Le dessin représente bien une *apariencia*, la deuxième de la pièce, qui intervient au milieu de la troisième journée (**Fig. 94**). Même si le spectateur de ce dévoilement, saint Jérôme, est absent de la scène dont il a préalablement été enlevé par une machine aérienne, la motivation de l'*apariencia* découle précisément de son discours :

Vea yo al dulce Esposo,

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 565.

¹⁰⁷⁷ Voir l'édition de la pièce par Natalia Fernández Rodríguez, dans Lope de VEGA CARPIO, *Comedias. Parte XIII*, dir. Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Madrid, Editorial Gredos, 2014, p. 1, p. 982.

¹⁰⁷⁸ Sonia BOADAS, « Lope ante la puesta en escena. Las acotaciones en las comedias autógrafas », in « *Entra el editor y dice* : ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), Venise, Edizioni Ca' Foscari, coll. « Biblioteca di Rassegna iberistica », 2018, p. 114.

y a la divina emperatriz del cielo,
al Niño Dios hermoso,
con el fuego de amor sufriendo el hielo,
y a pastores y reyes
besar el pie del Rey que al Sol dio leyes¹⁰⁷⁹.

Ces vers qui précèdent la didascalie laissent donc place à l'*apariencia*, qui s'étend sur quarante-trois vers. Les bergers adorent l'enfant, puis les rois, le tout avec de nombreux fragments chantés. Puis « *Salga abajo Marino azotando al león y ciérrese todo y el santo vaya abajando* »¹⁰⁸⁰. Le dessin représente la Nativité encadrée d'un arc traversé d'une poutre. Celle-ci a pu jouer le rôle d'une tringle pour un rideau, que l'on reconnaît volontiers dans les plis du trait, chargé d'encre, qui délimite la scène à droite de cet encadrement. À l'intérieur, les personnages de Marie et Joseph semblent agenouillés, situés face à face, de part et d'autre d'une tache pouvant représenter l'enfant ou son berceau. La représentation des personnages comme des pantins ne permet pas d'analyser très en profondeur les gestes des acteurs. Il semblerait pourtant que les bras indiquent autant une direction qu'une intention, dans ces bras ouverts qui vont accueillir le Christ en ami¹⁰⁸¹. On observe aussi des bras croisés, dont on ne sait s'ils représentent un geste de prière, ou la supplique d'une miséricorde qui soulignerait le statut divin de l'enfant dévoilé¹⁰⁸², voire le geste de porter un présent – comme le dernier personnage à gauche dans le *monte*. Autour de cette Nativité placée à même la scène, trois bergers et trois rois s'échelonnent sur les deux versants du *monte*. De part et d'autre de la nativité, en effet, Lope a dessiné deux pentes couvertes de végétation et protégées de rambardes, d'où descendent les acteurs : « *por un lado del monte bajen pastores y por otro tres reyes* ». La didascalie souligne le mouvement, et les répliques traduisent la succession des personnages : d'abord interviennent les bergers, puis vingt vers plus loin, les rois : « *por la otra parte diga un rey. GASPAS Llega amigo Baltasar / que aquí la estrella paró* »¹⁰⁸³. Cette séquence avec ces verbes de mouvement semble indiquer que le dessin représente plusieurs moments de la séquence : concrètement le dévoilement de la Nativité, la descente des bergers du *monte* pour adorer l'enfant, puis celle des rois. L'on ne saurait dire comment l'*apariencia* se ferme, au moment où la didascalie suivante indique « *ciérrese todo* »¹⁰⁸⁴ : soit les personnages des bergers et des rois sont descendus jusqu'à la crèche et disparaissent derrière le rideau, soit un dispositif plus large permet de cacher également les deux parties du *monte*.

Quoi qu'il en soit, la mise en scène de cette Nativité rappelle plusieurs autres images, à commencer par l'*Adoration des bergers* d'Hugo van der Goes (Berlin,

¹⁰⁷⁹ Lope de VEGA CARPIO, *Comedias. Parte XIII, op. cit.*, p. 1, p. 982, v. 2475-2480.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 1, p. 984.

¹⁰⁸¹ « *Il tener le braccia aperte sarà cenni di desiderare di ricever alcuno come amico* », Giovanni BONIFACIO, *L'Arte de cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non e altro che un facondo silentio. Divisa in due parti.*, In Vicenza, appresso Francesco Grossi, 1616, p. 259.

¹⁰⁸² « *Incrocchiare le braccia sopra il proprio petto. Questo è atto supplichevole e di chieder pietà e misericordia* », *Ibid.*

¹⁰⁸³ Lope de VEGA CARPIO, *Comedias. Parte XIII, op. cit.*, p. 1, p. 983, v. 2501-2502.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 1, p. 984.

Gemäldegalerie), dont un rideau feint, vert, est retiré de chaque côté de l'image par des prophètes vétérotestamentaires placés au premier plan de l'image¹⁰⁸⁵. En outre, la centralité de la Nativité de *El cardenal de Belén* rappelle les tableaux vivants dévoilés des concours de rhétorique flamands, comme ceux du Landjuweel de Harlem (1607) cités par George Kernodle dans son *From Art to Theatre*¹⁰⁸⁶ (**Fig. 92**). Enfin, la disposition des figures de Lope dans un arc rappelle l'encadrement architectural de la statue d'Ariane dans la Villa Médicis d'après le petit paysage qu'en a donné Vélazquez autour de 1630 (Madrid, Museo del Prado, P001211). Le cadre de la statue est en effet une serlienne, soit le « triplet formé d'une haute baie centrale cintrée et de deux ouvertures latérales rectangulaires plus basses »¹⁰⁸⁷. La statue, au centre d'une structure en triplet, est proche de cette nativité lopesque, au centre d'un triptyque fait des *montes* et d'un arc. Lope s'intéresse ainsi autant aux personnages, à leur emplacement et à leurs gestes, qu'à leur encadrement, aux décors et à la centralité du dévoilement. Cette attention à la représentation de l'*apariencia* dans *El cardenal de Belén* est encore soulignée par le fait qu'il s'agit du seul dessin scénographique de Lope directement rapporté à une didascalie que l'on ait conservé jusqu'aujourd'hui.

Les pièces commentées permettent de comprendre le dévoilement lopesque comme une ressource dramaturgique fortement investie par l'auteur, qui en développe une véritable poétique autour de quelques genres élevés, où elle signifie la gravité et cherche à produire l'émerveillement, renonçant d'emblée aux rires, et construisant dans une formule sérielle une trame visuelle dont on trouve déjà la présence dans le corpus de Gondomar. La discrimination typologique des *apariencias* en fonction de la situation de ces scènes dans les pièces, entre des dévoilements d'ouverture à faible investissement poétique et des dévoilements conclusifs fortement liés à l'intrigue de la pièce, voire au titre de celle-ci, pose une formule de dévoilements qui a pu participer du succès du théâtre lopesque. Il ne me revient pas d'évaluer la portée de cette poétique, son influence sur d'autres dramaturges contemporains et postérieurs à la mort de Lope. Seule une enquête de longue haleine sur le dévoilement dans le théâtre espagnol du XVII^e siècle pourrait permettre de mesurer précisément la part d'originalité de Lope et sa fonction de modèle sur ce point précis. Une piste est ouverte pourtant, à titre d'hypothèse, par une de ses dernières pièces à dévoilements, *El castigo sin venganza*, dont le dénouement pose la question du goût du public pour les *apariencias* à la fin de la vie de Lope.

En effet, on connaît deux versions du dénouement de cette pièce qui montrent l'indécision de Lope par rapport à l'exhibition du cadavre sur scène. Cette hésitation est visible dans les variantes observables dans le manuscrit autographe de la pièce, conservé à la Boston Public Library où une première version du dénouement sans monstration du cadavre est signée en 1631 (1^{er} août) et où une deuxième version, sur le feuillet suivant, fut introduite ensuite, avant la relecture du censeur le 9 mai 1632. La

¹⁰⁸⁵ Hans BELTING, *Miroir du monde*, op. cit., p. 212.

¹⁰⁸⁶ George Riley KERNODLE, *From Art to Theatre*, op. cit., p. 129.

¹⁰⁸⁷ Daniel RABREAU, « Palladio Andrea (1508-1580) », *Encyclopædia Universalis*, 2019.

version retenue dès l'impression *suelta* donnée par Lope lui-même est celle qui inclut le dévoilement :

DUQUE

En el tribunal de Dios
traidor te dirán la causa.
Tú, Aurora, con este ejemplo
parte con Carlos a Mantua,
que él te merece y yo gusto.

AURORA

Estoy, señor, tan turbada
que no sé lo que responda.

BATÍN

Di que sí, que no es sin causa
todo lo que ves, Aurora.

AURORA

Señor, desde aquí a mañana
te daré respuesta.

MARQUÉS

Ya

queda muerto el Conde.

DUQUE

En tanta

desdicha, aun quieren los ojos
verle muerto con Casandra.

Descúbralos.

MARQUÉS

Vuelve a mirar el castigo
sin venganza.

DUQUE

No es tomarla

el castigar la justicia.

Llanto sobra, y valor falta;
pagó la maldad que hizo
por heredarme¹⁰⁸⁸.

Le dévoilement des cadavres de Federico, le fils du Duc, et de Casandra, son épouse, coupables d'un amour incestueux, est directement rapporté au titre de la pièce, confirmant par là ce suspense visuel fondé sur l'horizon d'attente des spectateurs du corral. Or, dans la *suelta* qu'il en a donné, Lope indique qu'une seule représentation fut faite de cette pièce, ce qu'il déplore. On ne sait quelle version fut effectivement représentée, mais l'hésitation se fonde sur une véritable compétition avec de nouveaux dramaturges à succès, à un moment où Lope cherche à plaire à la cour, notamment par une lyricisation de ses pièces, notamment tragiques. Comme le dit Florence d'Artois :

Il se peut qu'entre la première et la deuxième version il [Lope] ait pris conscience de l'erreur de stratégie qui consistait à lier le

¹⁰⁸⁸ Apud Florence D'ARTOIS, *Du nom au genre, op. cit.*, p. 161-162. Cf. Lope de VEGA CARPIO, *El castigo sin venganza*, éd. Antonio CARREÑO, Madrid, Cátedra, 2010, p. 252-254.

repositionnement stylistique de la *tragedia* — son adoucissement — à l'abandon du spectacle du sang et, plus largement, à croire que le public (notamment courtois) ne prisait plus ce type de spectacle. Les premières *comedias* tragiques de ses concurrents — Calderón plutôt que Zorrilla dont le succès est postérieur à la mort de Lope — sont certes des pièces écrites dans des vers plus doux, mais elles ne renoncent pas au sang, bien au contraire¹⁰⁸⁹.

Ainsi, après des décennies où l'*apariencia* est mobilisée pour la tragédie, la comédie hagiographique, le théâtre mythologique, les *autos* et les fêtes de cour, le dévoilement semble bien installé dans les goûts du public et dans la pratique des dramaturges contemporains et postérieurs à Lope. Depuis les pièces de Gondomar et de *Palacio* jusqu'au *Castigo sin venganza* et au-delà, l'*apariencia* apparaît donc comme une ressource appréciée, riche de sens et largement investie par les dramaturges, prisée du public et aussi performative, donc, dans la poétique des pièces que dans leur réception.

¹⁰⁸⁹ Florence D'ARTOIS, *Du nom au genre*, op. cit., p. 165.

CONCLUSION. UN TEMPS POUR LA MERVEILLE

L'*apariencia* est un tableau vivant dévoilé au théâtre, de manière éphémère et visant un effet marquant. Cette ressource dramaturgique rentable et efficace, consistant à dévoiler et à cacher, peu après, un tableau vivant, a une longue histoire, dont on a voulu poser ici quelques jalons.

Avant le développement d'un théâtre commercial urbain en Espagne, à la fin du XVI^e siècle, l'*apariencia* intervient dans le théâtre de cour, dans les pièces jouées lors de fêtes religieuses et dans les tragédies d'inspiration sénéquienne. Dans le premier cas, ce tableau vivant dévoilé est intégré à des séquences narratives, de sorte que le mouvement du rideau s'intègre à la tension qui relie les épisodes de la fable : l'*apariencia* est ainsi prise dans une tension dramatique, elle allie la surprise au suspense, et devient ainsi un moment culminant du théâtre courtois. Dans le deuxième cas, on a vu à partir du *Códice de autos viejos* qu'il y a une orthodoxie du dévoilement : employée avec parcimonie pour des personnages siégeant dans le ciel, et principalement pour ceux qui s'y trouvent corps et âme (le Christ, la Vierge), l'*apariencia* est le signe d'une différence ontologique. Elle représente ainsi un lieu céleste et atemporel pour une scène visionnaire au sein du théâtre religieux. Or, même dans ce théâtre, l'influence du spectacle sanglant se fait sentir, lorsque le dévoilement est mis à profit d'une surprise cruelle. C'est le troisième cas étudié : l'emploi des *apariencias* dans la tragédie dite philippine pour montrer des (faux) cadavres. Si ce spectacle est celui des victimes d'un meurtre et non pas celui du meurtre lui-même, il ne représente pas pour autant une pause dans l'action, mais un déplacement de l'action violente vers une véritable scène de torture scopique. L'*apariencia* est l'occasion d'une confrontation du pouvoir, souvent tyrannique, qui donne l'ordre de dévoiler, et du spectateur impuissant, humilié ou frappé d'horreur par ce qu'il va voir. Jouant de la surprise pour le spectateur interne et du suspense pour le public, ces scènes représentent un moment culminant de la tension dramatique. Au moment où émerge la *comedia* dans les théâtres de *corral*, tels sont les trois usages principaux de l'*apariencia* connus du public et des hommes de théâtre.

Les premiers temps de la *comedia*, mal connus et trop souvent restreints aux premiers temps de la production de Lope de Vega, sont riches en effets spectaculaires. Le développement d'un lieu spécialisé pour le théâtre et la marchandisation des spectacles favorisent le déploiement de dramaturgies esthétiquement ambitieuses, capables d'attirer le public : ce phénomène est connu avant tout par le témoignage de dramaturges qui, parfois, le déplorent. Un précieux corpus inédit permet cependant d'approcher ce phénomène de manière directe : celui des manuscrits de la bibliothèque

du comte de Gondomar et des *manuscritos de Palacio*. Riche de près d'une centaine de pièces écrites entre les années 1570 et 1590, il compte de nombreuses indications de régie. Les plus grands effets de spectacle y apparaissent liés à l'*apariencia*, selon une spécialisation générique issue du théâtre antérieur : les *comedias de santos* et les *tragicomedias* (d'inspiration tragique, mythologique ou historique) sont les pièces les plus riches en dévoilements. Une trentaine de ces pièces a donc été étudiée pour définir les grandes tendances de la mise en scène de ces tableaux vivants dévoilés. L'*apariencia* s'y manifeste comme une ressource scénique complexe dont la structure est plus ou moins stéréotypée : face à un spectateur interne, le dévoilement est attendu ; il est accompagné d'autres langages spectaculaires tels que la musique ou la machinerie (*tramoya*) ; le spectacle montré est performatif, qu'il soit muet ou parlant ; il est de courte durée (le temps d'une tirade allant de quelques vers à quelques dizaines) et infléchit le cours des intrigues, relevant plus d'une action – parfois conclusive – que d'une pause contemplative dans la trame des pièces. En se penchant sur sa mise en œuvre : on découvre l'*apariencia* intégrée dans des séries, dans une dramaturgie des effets scéniques qui joue du contraste, de la gradation, et de la multiplication des *apariencias*, ou de leur mise en regard avec d'autres effets scéniques. L'articulation de cette dramaturgie à la poétique des pièces permet d'illustrer, en plus des spécialisations génériques déjà évoquées, l'expérimentation avec l'*apariencia* comique.

Au temps de Lope, l'*apariencia* fait l'objet d'une mise en discours et d'une mise en pratique contradictoires. Sur le plan discursif, les dramaturges critiquent volontiers l'*apariencia*, signifiant par là l'ensemble des décors et des machines scéniques par lesquels les compagnies de théâtre font leurs profits, car toutes ces machines attirent le public. Cette critique rejoint une revendication des textes dramatiques lorsque se développe un marché du livre de théâtre, permettant aux dramaturges de prendre des distances avec des représentations qu'ils ne maîtrisaient pas et qui étaient, auparavant, le seul débouché de leurs pièces. Or, il faut distinguer l'acception selon laquelle l'*apariencia* renvoie à l'ensemble des décors, d'une part, et d'autre part une acception plus technique, propre au théâtre espagnol, selon laquelle elle est un tableau vivant dévoilé de manière éphémère. Dans leur choix lexical se joue donc aussi cette prise de distance avec la scène, les dramaturges critiquant, sous le terme d'*apariencia*, l'ensemble des machineries, au prix d'une imprécision qui les ferait passer pour des dilettantes de la scène – mais de véritables poètes. Cependant, la mise en œuvre de l'*apariencia* – au sens technique de tableau vivant dévoilé – par ces mêmes dramaturges se situe dans la prolongation des tendances structurelles et génériques antérieures. Lope de Vega s'empare ainsi du dispositif, en soulignant son rapport au merveilleux et en évinçant son emploi comique, peut-être trop expérimental ou trop parodique à son goût. Quoi qu'il en soit, l'*apariencia* est maintenue dans la dramaturgie de la *comedia* tout au long du XVII^e siècle, et restera longtemps une des caractéristiques différentielles du théâtre espagnol sur la scène européenne.

Par la complexité de sa mise en scène – avec maquillage, souvent plusieurs comédiens, des machines, de la musique, de la pyrotechnie, des arômes –, et par la

complexité de son articulation aux pièces – où elle apparaît comme un moment fort de l'intrigue et un enjeu générique important –, l'*apariencia* est un enjeu capital de la dramaturgie espagnole du Siècle d'or. Lieu de négociation entre différents professionnels du théâtre et entre plusieurs langages du phénomène théâtral, il ne s'y joue pas seulement une rivalité entre différents modes de communication¹⁰⁹⁰. Car il ne suffit pas de dire que l'*apariencia* appartient aux comédiens et les vers au dramaturge, ni qu'aux épiphanies correspond la vision, comme aux lamentations lyriques les chansons et aux batailles les bruitages. L'investissement scénographique et dramaturgique au sein de l'*apariencia* conjugue en effet différents langages dramatiques et différentes instances du fait théâtral. L'originalité de ce phénomène réside sans doute dans cette dramaturgie que l'on pourrait dire inclusive. Dès lors, il faut nuancer l'opposition parfois trop tranchée entre *apariencia* et action : en s'arrêtant principalement aux *apariencias* de fin des *comedias de santos*, l'on a souvent pu dire que le caractère statique des *apariencias*, pensées comme des tableaux, composait autant de pauses de l'action dramatique. Ce constat est vrai pour des péripéties de fin¹⁰⁹¹, et notamment lorsqu'est manifestée une conversion de personnages saints¹⁰⁹². On a vu que l'*apariencia* de fin constituait ainsi une image emblématique de la pièce : elle donnerait de cette manière une image de mémoire aux spectateurs, comme l'a suggéré Florence d'Artois¹⁰⁹³. Mais les *apariencias* qui ne se rapportent pas au dénouement relèvent bien des péripéties, plutôt que d'être des pauses.

Ces péripéties sont d'un ordre particulier, du moins sur le plan temporel. Leur impact sur les personnages ne fait pas de doute, et leur succès auprès du public paraît fort probable, car dans un théâtre soumis à des logiques de marché, seul le succès explique une telle persistance du phénomène. On y voit volontiers un effet de la structure temporelle de l'*apariencia* : la vision éphémère du tableau vivant souligne son caractère d'exception. Mais cette durée si brève n'est pas la seule caractéristique du rythme de l'*apariencia*. Le dévoilement à vue et la présence sur scène d'un personnage-spectateur assurent une synchronie complète entre le temps dramatique – celui de la fiction – et le temps scénique – celui de la représentation et du spectateur –. Bien évidemment, le temps scénique est, au théâtre, toujours au présent : tout discours dramatique, qu'il soit le fait d'un personnage ou de plusieurs, est forcément synchronique avec son écoute et donc avec le temps des spectateurs. Or, le temps dramatique, celui de la fiction, est éminemment variable. Il peut être condensé dans les représentations de batailles, les voyages et les pèlerinages, les tournois ou les naufrages, l'envol sur des machines des comédiens ; il peut au contraire être étendu dans les récits

¹⁰⁹⁰ Voir à ce propos Fernando BOUZA, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanque, Seminario de estudios medievales y renacentistas, 2000. Sur la rivalité des sens et la négociation entre langages spectaculaires adressés à la vue, à l'ouïe et aux autres sens dans le théâtre espagnol et européen de l'époque moderne, je me permets de renvoyer au dossier en préparation pour les Anejos de *Criticón*, *El espectáculo teatral y los sentidos en España y en Europa (siglos XVI-XVII)*, ed. Florence D'ARTOIS, Yannick BARNE, Hector RUIZ SOTO.

¹⁰⁹¹ Anne TEULADE, *Le saint mis en scène*, op. cit., p. 78, 106.

¹⁰⁹² Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle*, op. cit., p. 313.

¹⁰⁹³ Florence D'ARTOIS, « Las imágenes agentes y lo trágico en la *Jerusalén conquistada* », op. cit.

de messenger ou les monologues délibératifs, pour ne pas parler des ellipses lors des vides scéniques. Ces différentes constructions temporelles s'installent dans des formules conventionnelles où il faut, avant tout, réussir à capter l'attention des spectateurs. À l'incipit des actes ou d'une pièce, quand le public est encore distrait, des séquences à la fois surprenantes et redondantes peuvent à la fois accrocher l'attention du spectateur et la maintenir en l'informant, de façon habilement répétitive, des enjeux représentés sur scène. C'est le rôle de séquences telles que la chute de cheval ou du *monte*, où un effet spectaculaire est abondamment commenté, des récits qui donnent le cadre de l'action à venir, ainsi que des monologues en duo, des chants amébéés caractéristiques du théâtre de la fin du XVI^e siècle, où deux personnages se lamentent à tour de rôle sur un même fait¹⁰⁹⁴. L'*apariencia*, qui d'ailleurs n'est pour ainsi dire jamais un vrai incipit, s'écarte de ces lieux communs du théâtre de la période : ce qui est singulier dans les dévoilements, c'est la superposition du temps du spectateur et du temps du spectateur-interne, autant dire du temps scénique et dramatique. Un constat de Gérard Genette sur le canon romanesque suggère l'importance de cette synchronie, fondée sur des séquences, qu'il nomme « scènes », où le temps du récit et de la fiction sont idéalement égaux : « le vrai rythme du canon romanesque [...] est donc alternance de sommaires non dramatiques à fonction d'attente et de liaison, et de scènes dramatiques dont le rôle dans l'action est décisive »¹⁰⁹⁵. Si au théâtre la plasticité du temps est éventuellement aussi riche que celle du canon romanesque¹⁰⁹⁶, on se gardera toutefois d'extrapoler un schéma aussi tranché. On dira simplement que, de même que les duels et les scènes d'anagnorèse dans les *comedias de capa y espada*, et de même que les danses, l'*apariencia* est une scène qui synchronise les temps de la fiction et de la représentation : elle documenterait éventuellement la construction d'un temps pour la merveille au théâtre du Siècle d'or. Cet effet, où l'art concurrence la nature, où les sens sont ravés et où l'on approche le sublime¹⁰⁹⁷, pourrait bien être produit par une attention particulière au spectacle : une attention déterminée par une synchronie telle qu'elle serait susceptible d'emporter l'adhésion du spectateur, en niant par convention tout écart entre son vécu et le temps de ce qu'il voit. L'*apariencia* atteindrait ainsi le degré ultime de l'illusion théâtrale.

¹⁰⁹⁴ Hector RUIZ SOTO, « Cada uno por su parte: monólogos trenzados y cantos amebéos en los albores de la Comedia nueva », *Anuario Lope de Vega*, vol. 26, Article accepté, publication prévue en 2020.

¹⁰⁹⁵ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 142. Cf. Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre. II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, 318; xvi p.

¹⁰⁹⁶ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. temps.

¹⁰⁹⁷ Enrica ZANIN, « Merveilleux, surprise », *op. cit.*

CINQUIÈME PARTIE.
RIDEAUX SINGULIERS :
CRÉATIVITÉS INDIVIDUELLES AUTOUR DU
DÉVOILEMENT

RIDEAUX SINGULIERS : CRÉATIVITÉS INDIVIDUELLES AUTOUR DU DÉVOILEMENT

Aparencias, son ciertas representaciones mudas que, corrida una cortina, se muestran al pueblo y luego se vuelven a cubrir.
Covarrubias, *Tesoro*, 1611.

Dans sa définition de l'*apariencia*, Covarrubias évoque le peuple, désigné comme le destinataire de la vision. On l'a vu plus haut, la performativité du dévoilement est mise à profit dans de nombreux rites institutionnalisés, dans la sphère du rituel royal ou de la liturgie. Le rideau apparaît alors comme un différentiel de pouvoir, imposant la vision d'un objet présenté comme supérieur à quiconque subit passivement les rythmes arbitraires selon lesquels le rideau s'ouvre puis se referme. Le spectateur soumis à ces rythmes de l'*apariencia* (en) serait le peuple : il se trouve ainsi assujéti à la force de ce qu'il voit. Cependant, il faut se méfier de la définition de Covarrubias en ce qu'elle suggère de penser l'*apariencia* dans un rapport de pouvoir du haut vers le bas, même si, contrairement au *vulgo*, le *pueblo* n'a pas forcément une connotation méprisante. On l'a dit dans l'introduction générale : ce parti-pris consistant à renvoyer l'*apariencia* au peuple est probablement une stratégie de distinction de la part du lexicographe, qui donne du théâtre une vision normée et intéressée¹⁰⁹⁸. Les comédiens qui s'emparent de l'*apariencia* ou les petits collectionneurs qui couvrent des peintures dévotes d'un rideau de taffetas n'appartiennent pas moins au peuple que la plupart des spectateurs du *corral*. Il faut dès lors se garder d'adopter une vision réductrice de l'*apariencia* en fonction d'une politique du spectacle que les documents ne vérifient pas. Le dispositif introduit bien, par son rythme et ses connotations symboliques, un rapport de pouvoir effectif, fondé avant tout sur une relation scopique entre ses producteurs et ses spectateurs. Pourtant, ni les uns n'appartiennent nécessairement aux élites, ni les autres ne sont nécessairement de petites gens.

Remettre en cause les catégories de Covarrubias revient à mettre en doute que le couple savant/populaire soit une distinction valable pour approcher le phénomène de l'*apariencia*, tant dans les pratiques que dans les discours, dans la réception autant que dans la production. Car le questionnement historiographique de ces catégories de savant

¹⁰⁹⁸ Enrica ZANIN, « Les choses du théâtre dans les premiers dictionnaires italiens, français et espagnols », in Anne CAYUELA et Marc VUILLERMOZ (éds.), *Les mots et les choses du théâtre : France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2017, pp. 95-110.

et de populaire a été profondément lié à une réévaluation de l'opposition entre création et consommation, production et réception¹⁰⁹⁹. Définie comme une autre production, oblique et distancée, la consommation culturelle d'un spectacle tel que le dévoilement doit être problématisée comme une réception active. Cette démarche s'inscrit dans une tendance de l'historiographie que Roger Chartier résume comme il suit :

Lire, regarder ou écouter sont, en effet, autant d'attitudes intellectuelles qui, loin de soumettre le consommateur à la toute-puissance du message idéologique et/ou esthétique qui est censé le modeler, autorisent en fait réappropriation, détournement, défiance ou résistance¹¹⁰⁰.

Il convient dès lors de prendre la mesure de cette créativité des spectateurs de l'*apariencia* à partir d'une inflexion méthodologique. Si dans les parties précédentes il s'agissait de reconstruire les aspects normatifs et les effets généralement escomptés par le dévoilement, la recherche de cette dernière partie porte plutôt sur des singularités, nombreuses mais constitutivement exceptionnelles.

La dialectique entre le cas et la norme était à l'œuvre dans les parties précédentes : l'identification des singularités propres à chacun des exemples étudiés était dépassée dans un raisonnement sériel, visant à abstraire les caractéristiques communes des dévoilements de peintures, des dévoilements du roi, des dévoilements religieux ou des *apariencias* – au sens dramatique – montées sur les scènes des *corrales*. Les singularités des cas précédemment étudiés, étaient ainsi réduites, dans une procédure d'analyse cherchant à déduire des cas étudiés autant de tendances de mise en scène. La première partie de ce travail, portant déjà d'une certaine manière sur la consommation de biens culturels relevant de l'art et des images de culte, se différencie de la démarche de cette dernière partie, en ceci qu'il s'agissait auparavant de dégager des tendances générales d'une pratique particulière au sein du collectionnisme de peintures, et qu'il s'agit ici d'en éclairer des mises en œuvre singulières. La structuration des parties précédentes en chapitres, explicitant les étapes de ce raisonnement sériel et déductif, permettait ainsi de lier ensemble des cas particuliers en vue d'en abstraire une structure. Dès lors que l'on s'attache désormais à évaluer l'apport spécifique des spectateurs dans la réception de ce système représentatif, le recours à une échelle réduite a été privilégié. On suit de cette manière l'apport décisif de la microhistoire italienne à l'étude de la consommation créative, dont le livre de Carlo Ginzburg, *Le fromage et les vers*, est une œuvre modèle¹¹⁰¹.

À partir d'anecdotes recueillies au fil des recherches sur le rideau, cette dernière partie prétend être une sorte d'épilogue explorant des manipulations singulières qui relèvent de la réception de l'*apariencia*. L'accent mis sur la réception en tant que production, plutôt que sur la (re)production du phénomène, permet d'écarter d'emblée le paradigme de l'émulation selon lequel les classes inférieures cherchent à imiter les

¹⁰⁹⁹ Roger CHARTIER, *Au bord de la falaise*, op. cit., p. 59-66; Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, op. cit.

¹¹⁰⁰ Roger CHARTIER, *Au bord de la falaise*, op. cit., p. 65.

¹¹⁰¹ Carlo GINZBURG, *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, traduit par Monique AYMARD, Paris, Aubier, 1980, 220 p.

classes supérieures¹¹⁰² : on ne cherchera donc pas à documenter l'appropriation des rideaux comme élément de distinction à travers la société, dans une volonté d'imitation des rois, mais à identifier, idéalement, comment les démarches originales de certains individus documentent une réappropriation différentielle – et non simplement imitative – de ce que représente le dévoilement. En conséquence, j'y étudie quatre pratiques qui se trouvent à la limite de ce qui relève de l'*apariencia* : l'érotisation du dévoilement, l'occultation de l'obscène, le dévoilement par effraction, et la satire des *apariencias* sérieuses. Plutôt que d'étudier des pratiques différentielles selon la position sociale, il s'agit de vérifier le caractère transversal du dispositif, mais en évaluant les apports spécifiques d'un emploi non institutionnalisé de l'*apariencia*. Ce sont donc quatre microanalyses, non pas nécessairement « au ras du sol »¹¹⁰³, puisqu'un prêtre miséreux ou une dame de compagnie côtoient Philippe II, mais en tout cas au plus près de gestes particuliers, à la recherche d'appropriations individuelles de l'*apariencia*, qu'elles relèvent du détournement ou de l'inversion, ou qu'elles en signalent par comparaison les limites ou l'échec.

I. DES RIDEAUX AGUICHEURS : L'*APARIENCIA* À LA LIMITE DU *STRIP-TEASE*

Un premier détournement de l'*apariencia* est à retrouver dans l'effeuillage érotique. Il s'agit d'un double détournement : depuis la sphère publique ou semi-publique de l'*apariencia* vers l'intimité des scènes érotiques ou sentimentales, et depuis le sérieux, la gravité ou la sacralité de nombreux dévoilements vers une tonalité plus légère, volontiers burlesque et ludique. En vertu de ce double détournement, l'usage érotique du rideau se retrouve d'abord dans des réécritures parodiques d'*apariencias*. Or, on verra que ces parodies documentent indirectement une pratique de l'effeuillage sensuel dont on a d'autres témoignages à cette époque.

De ces parodies, la nouvelle exemplaire de Cervantès *El celoso extremeño*, dont le dénouement moque le modèle grave et sérieux de l'*apariencia* tragique, fournit un excellent exemple. Carrizales, un vieux jaloux quasi octogénaire, épouse une belle jeune femme d'à peine quinze ans. Sachant pertinemment le risque qu'il encourt d'être trompé par son épouse, il l'enferme dans une maison qui n'est que murs, portes, serrures et vieilles duègnes, d'où elle ne peut sortir et où elle ne peut rencontrer d'autres hommes que lui. Il la traite, en fin de compte, comme une enfant, et lui donne par ailleurs tout ce qu'elle peut désirer sans compromettre l'exclusivité de sa possession. Malgré toutes ces précautions, un jeune homme, entreprenant et un peu musicien, réussit à trouver le moyen de passer une nuit avec la jeune Leonora. Mais leur secret est découvert. La nuit où il s'aperçoit qu'il est jaloux à juste titre, le vieux Carrizales avait été endormi par un onguent que son épouse lui avait appliqué :

¹¹⁰² Renata AGO, *Il gusto delle cose*, op. cit., p. XIII-XXIV.

¹¹⁰³ Jacques REVEL, « L'histoire au ras du sol », in *Le pouvoir au village : histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII^e siècle*, traduit par Monique AYMARD, Paris, Gallimard, 1989, p. XXI.

Y, en esto, ordenó el cielo que, a pesar del unguento, Carrizales despertase, y como tenía de costumbre, tentó la cama por todas partes y, no hallando en ella a su querida esposa, saltó de la cama despavorido y atónito, con más ligereza y denuedo que sus muchos años prometían. Y cuando en el aposento no halló a su esposa, y le vio abierto y que le faltaba la llave de entre los colchones, pensó perder el juicio. Pero, reportándose un poco, salió al corredor, y de allí, andando pie ante pie por no ser sentido, llegó a la sala donde la dueña dormía; y, viéndola sola, sin Leonora, fue al aposento de la dueña, y, abriendo la puerta muy quedo, vio lo que nunca quisiera haber visto, vio lo que diera por bien empleado no tener ojos para verlo: vio a Leonora en brazos de Loaysa, durmiendo tan a sueño suelto como si en ellos obrara la virtud del unguento y no en el celoso anciano.

Sin pulsos quedó Carrizales con la amarga vista de lo que miraba; la voz se le pegó a la garganta, los brazos se le cayeron de desmayo, y quedó hecho una estatua de mármol frío; y, aunque la cólera hizo su natural oficio, avivándole los casi muertos espíritus, pudo tanto el dolor, que no le dejó tomar aliento. Y, con todo eso, tomara la venganza que aquella grande maldad requería si se hallara con armas para poder tomarla; y así, determinó volverse a su aposento a tomar una daga y volver a sacar las manchas de su honra con sangre de sus dos enemigos, y aun con toda aquella de toda la gente de su casa. Con esta determinación honrosa y necesaria volvió, con el mismo silencio y recato que había venido, a su estancia, donde le apretó el corazón tanto el dolor y la angustia que, sin ser poderoso a otra cosa, se dejó caer desmayado sobre el lecho¹¹⁰⁴.

La découverte de l'infidélité, au dénouement de la nouvelle, prend la forme d'une reconnaissance, dans une péripétie qui s'empare de la structure de l'*apariencia* pour mieux la parodier. D'abord, Carrizales veut trouver son épouse, dans une séquence où Cervantès souligne qu'il cherche à voir (il *voit* sa chambre ouverte : « *le vio abierto* » ; il *voit* la duègne seule : « *viéndola sola* »). Ensuite, il ouvre, au lieu d'un rideau, une porte. Ce geste dévoile littéralement une vision qualifiée par des formules emphatiques, dans un pastiche de tragédie rythmé par la triple répétition du verbe voir : « *y, abriendo la puerta muy quedo, vio lo que nunca quisiera haber visto, vio lo que diera por bien empleado no tener ojos para verlo: vio a Leonora en brazos de Loaysa* ».

Cette analogie avec l'*apariencia*, certes discrète, n'a pas été soulignée par la critique cervantine pourtant pléthorique¹¹⁰⁵. Cependant, l'intention de Cervantès de recourir à ce modèle est assurée par deux intertextes de cette nouvelle. D'une part, l'auteur lui-même en a donné une variante dans l'entremets *El viejo celoso*. Dans la pièce, à ce point de l'histoire où l'amant de la *malcasada* a pénétré la maison du jaloux, Lorenza, la femme du vieux Cañizares, annonce elle-même le spectacle dans les termes qu'emploient nombre de personnages tragiques inspirés par l'*Orbecche* de Cinzio : « *Or leva quel zendado, e ivi sotto / vedrai la mia allegrezza e il tuo contento* ». Quand le

¹¹⁰⁴ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Novelas ejemplares*, éd. Jorge GARCÍA LÓPEZ, Madrid, Real Academia Española, 2013, p. 362-363. Je modifie la ponctuation.

¹¹⁰⁵ Dans *Novedad y ejemplo de las "Novelas" de Cervantes* (1980), Julio Rodríguez Luis ouvre pourtant la voie en indiquant : « *una vez que la dueña esconde al virote en su cámara, la puerta de ésta funciona como la practicable de un decorado teatral* ». Apud *Ibid.*, p. 994.

vieillard annonce qu'il va détruire la porte, Lorenza lui réplique : « *No hay para qué; vela aquí abierta. Entre, y verá como es verdad cuanto le he dicho* »¹¹⁰⁶. L'issue de ce spectacle est parodique : Lorenza avait dit qu'elle était prête à recevoir son amant et à lui laver le visage (« *Lavar quiero a un galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado* ») ; or, pour permettre au jeune prétendant d'échapper, c'est son vieux mari qu'elle aveugle, en lui jetant une bassine d'eau au visage. En dépit de cette parodie, la mécanique de l'*apariencia* est néanmoins convoquée dans le dialogue de Cañizares et de Lorenza. Un autre sous-texte du passage de *El celoso extremeño*, est le vingt-huitième chant du *Roland furieux* de l'Arioste. Fausto va chercher son frère Iocondo à Rome pour le présenter au roi des Lombards, après lui en avoir loué la beauté. Iocondo se sépare ainsi de sa femme mais, ayant oublié une croix de pierres précieuses qu'elle lui avait donnée, il revient sur ses pas peu après son départ :

Già cominciava, quando passò il rio,
dinanzi al sole a fuggir l'aer cieco.
Smonta in casa, va al letto, e la consorte
quivi ritrova addormentat forte.

La cortina levò senza far motto,
e vide quel che men veder credea:
che la sua casta e fedel moglie, sotto
la coltre, in braccio a un giovane giacea.
Riconobbe l'adultero di botto,
per la pratica lunga che n'avea;
ch'era de la famiglia sua un garzone,
allevato da lui, d'umil nazione.

S'attonito restasse e malcontento,
meglio è pensarlo e farne fede altrui,
ch'essene mai per far l'esperimento
che con suo gran dolor ne fe' costui.
Da lo sdegno assalito, ebbe talento
di trar la spada e uccidergli ambedui:
ma da l'amor che pora, al suo dispetto,
all'ingrata moglier, gli fu interdetto¹¹⁰⁷.

Ce passage célèbre qui fait intervenir le rideau de lit a inspiré la scène cervantine, où le baldaquin est remplacé par une porte. Cet écart introduit par Cervantès occulte à peine la réécriture : il est peut-être destiné à creuser la distance entre son œuvre créatrice et celle des *novellieri* espagnols qui le précèdent, et qui sont traducteurs plutôt que romanciers. Dès 1567, le huitième récit de *El patrañuelo* de Timoneda traduit cette scène de l'Arioste en gardant la mention du rideau : « *alzando la cortina vio lo que*

¹¹⁰⁶ « *LORENZA Lavar quiero a un galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado. CRISTINA ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! ¡Despedácela, tío! CAÑIZARES No la despedazaré yo a ella, sino a la puerta que la encubre. LORENZA No hay para qué; vela aquí abierta. Entre, y verá como es verdad cuanto le he dicho. CAÑIZARES Aunque sé que te burlas, si entraré para desenojarte. Al entrar Cañizares, danle con una bacía de agua en los ojos; él vase a limpiar; acuden sobre él Cristina y doña Lorenza, y en este interin sale el galán y vase* », Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Entremeses*, éd. Nicholas SPADACCINI, Madrid, Cátedra, 2016, p. 271-272.

¹¹⁰⁷ Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, éd. Lanfranco CARETTI, Turin, Einaudi, 1992, p. 848-849.

nunca pensara ni creyera, y es que vio estar abrazada su mujer Brasilda, durmiendo con un siervo »¹¹⁰⁸. Si les dévoilements du baldaquin de lit chez l'Arioste et chez son traducteur Timoneda deviennent l'ouverture d'une porte chez Cervantès, la structure de la scène demeure.

La réaction du jaloux cervantin est décrite dans ses moindres détails comme une réaction humorale (froideur, colère, évanouissement) et pathétique (« *el dolor y la angustia* ») face à cette « *amarga vista* ». De barbon comique qu'il était, il se transforme en personnage tragique, mû par la *honra* et prêt à se venger : « *tomara la venganza que aquella grande maldad requería si se hallara con armas para poder tomarla; y así, determinó volverse a su aposento a tomar una daga y volver a sacar las manchas de su honra con sangre de sus dos enemigos, y aun con toda aquella de toda la gente de su casa* ». Pourtant, Cervantès pousse la moquerie en utilisant un discours indirect libre qui semble donner raison au furieux Carrizales, tout en le désavouant par une chute burlesque : « *Con esta determinación honrosa y necesaria volvió [...] a su estancia, donde le apretó el corazón tanto el dolor y la angustia que, sin ser poderoso a otra cosa, se dejó caer desmayado sobre el lecho.* » L'effet pathétique sur le vieux jaloux est ainsi supérieur à l'effet poétique de cette *apariencia* amère : Cervantès le rend par là incapable de transformer la nouvelle en une histoire tragique de vengeance et d'honneur, même s'il meurt effectivement de douleur peu après. Dans cette parodie, l'efficacité de l'*apariencia* est donc exagérée – ou déséquilibrée – au point de dépasser la tragédie et faire retour au genre comique.

La séquence suggère même une série d'équivalences entre l'endormissement, pierre de touche d'une réflexion sur l'efficacité de la pharmacopée sur les corps, le sexe et la vision. D'abord, Carrizales a été endormi par un onguent somnifère. Ensuite, le couple de Leonora et de Loaysa s'est endormi suite à l'acte sexuel, dans un épanchement humoral malicieusement suggéré par la comparaison avec l'onguent¹¹⁰⁹ : « *durmiendo tan a sueño suelto como si en ellos obrara la virtud del unguento y no en el celoso anciano* ». Si la métaphore est juste, Cervantès sous-entendrait l'impuissance du vieux barbon, incapable d'expérimenter l'effet somnifère de la jouissance. Enfin, le jaloux revient dans son lit, où il s'évanouit sous l'effet de l'*apariencia*. L'efficacité du spectacle dévoilé est donc implicitement comparée à celle d'une pharmacopée et d'un acte sexuel : un médicament externe et une activité charnelle au croisement desquelles se trouve l'*apariencia*, étant un spectacle extérieur, vu à distance, mais aux effets internes au corps, dans une réaction humorale et pathétique amplement glosée en termes

¹¹⁰⁸ Juan de TIMONEDA, *El patrañuelo*, éd. José ROMERA CASTILLO, Madrid, Cátedra, 1979, p. 137.

¹¹⁰⁹ La critique a longuement débattu de l'issue de la rencontre sexuelle de Loaysa et Leonora : une version manuscrite de la nouvelle (ca. 1604-6) ne laisse pas de doutes sur la nature adultérine de leur rencontre, alors que l'imprimé de 1613 nuance grandement ce point, soulignant le repentir de Leonora, qui d'ailleurs refuse de revoir Loaysa même après la mort de son mari. Le texte de la nouvelle dans cette version indique : « *Pero con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos* ». Est-ce la description d'un sursaut de pudeur de Leonora ou bien un emprunt à la tradition symbolique de la *militia amoris* ? Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Novelas ejemplares*, op. cit., p. 362, 994.

médicaux par Cervantès et interprétée par la critique comme une crise cardiaque de Carrizales qui met fin à ses jours¹¹¹⁰.

Il faut prendre au sérieux le parallélisme entre l'effet du coït et celui du spectacle dévoilé, notamment si l'on considère l'abondance de lits à rideaux et de dévoilements érotiques ou pornographiques dans la littérature de l'époque. C'est au rideau domestique, paradoxalement, que le voile de cette espèce d'*apariencias* doit son prestige : non pas aux rideaux de fenêtres, encore rares au XVI^e siècle, mais aux rideaux de lit, accessoires indispensables à bon nombre de scènes de voyeurisme. Dans ces scènes, les maris qui découvrent les amants dans les lits de leurs épouses alternent avec les prétendants qui observent les plus belles femmes dans leur sommeil. La tradition littéraire est longue et variée. À côté des scènes burlesques où les nains et les serviteurs lubriques se cachent derrière les rideaux en attendant leurs proies plus ou moins consentantes¹¹¹¹, il y a une tradition de poèmes célébrant des noces : les épithalames codifiés par Ménandre et largement imités jusqu'au Siècle d'or, où les rideaux de lit jouent parfois le rôle de seuil. Il en va-t-ainsi chez Luis de Góngora, dans la rencontre d'Acis et de Galatée dans sa *Fábula de Polifemo et Galatea* :

Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente,
a la, de viento cuando no sea, cama
de frescas sombras, de menuda grama¹¹¹².

Dans son commentaire à ces vers, Jesús Ponce Cárdenas a montré comment ce seuil initial à rideaux fait écho à un autre poème gongorin, la chanson épithalamique « *¡Qué de invidiosos montes levantados, [...]!* », dont l'envoi final suppose cette fois-ci la fermeture du rideau du lit :

Canción, di al pensamiento
que corra la cortina,
y vuelva al desdichado que camina¹¹¹³.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 994-995.

¹¹¹¹ Comme dans l'*Historia de la reina Sebilla* : « *Agora oíd qué fue a pensar el traidor del enano que Dios maldiga, que nunca tal hombre pensó como aquel pensó contra la reina Sebilla aquella noche. Que luego entró en la cámara escondidamente y fuesse meter tras de la cortina y estuvo tan quedo qu'el rey no lo supo. Y después que él se echó con su muger, salieron de la cámara aquellos que avian de guardar y cerraron la puerta, y el rey se durmió luego, que venia cansado de la caça. Y quando tocaron a maitines en la iglesia de Sancta María, mandó llamar a diez cavalleros que fuessen con él. El enano, después que vido que el rey era ido, salió detrás de la cortina muy passo y fuese para la cama de la reina y dixo que antes quería morir que dexar de la escarnescer. Y alçó el rico cobertor y metióse debaxo. Mas la reina estava a la otra parte y no la osava tocar, y començó a pensar que cómo haría della a su voluntad. Y en aquel pensar duró mucho hasta que se dormió, y tanto que vino el rey con sus cavalleros, que era ya el sol salido. Y entró en el palacio de la reina Sebilla él solo y llegó a la cama, que la quería ver de buena voluntad, y alçó el rico paramento o cobertor con que estava cobijada, y vido el enano que yazia cerca della. Y quando el rey aquello vido, todo el corazón se le estremesció y ovo tan grande pesar que no podía ser más, que estava de muy mala voluntad », apud CORDE, sv « cortina ». Cf. Nieves BARANDA LETURIO (éd.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner, 1995, liv+584+xlii+728 p.*

¹¹¹² Luis de GÓNGORA, *Poesía. Góngora 1580/1625*, op. cit., n. 255, v. 213-216.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 119, v. 55-57.

Les deux poèmes marquent ainsi un mouvement inverse :

En los versos de la rara canción petrarquista el osado *pensamiento* debe cerrar las cortinillas del tálamo para interrumpir la envidiosa vista del *exclusus amator*, intruso al que ya le ha sido concedido observar más de lo que debiera. Por el contrario, en las octavas del relato mítico, la brisa templada del oeste (el dios Céfiro, bajo la advocación menos usual de «Favonio») descubre ante el obnubilado cazador el invitador paraje donde duerme Galatea: el numen abre los cortinajes de la sencilla «cama de viento» y ofrece la figura durmiente de la ninfa a la deleitosa contemplación de Acis¹¹¹⁴.

Dans les deux poèmes, se dessine une scène de contemplation où le corps désiré apparaît entre l'ouverture et la fermeture d'un rideau de lit.

Une nouvelle en vers de Cristóbal de Tamariz, écrite autour de 1580¹¹¹⁵, prouve la prégnance de ce modèle. Elle se trouve, entre autres manuscrits, dans l'un des codex de la Biblioteca Real madrilène, le Mss. II-2803, et elle est par ailleurs éditée par Donald McGrady dans un recueil des nouvelles de Tamariz, cet auteur sévillan et membre de l'Inquisition¹¹¹⁶. Intitulée *Novela de los bandos de Badajoz*, elle raconte une double histoire d'infidèles abusés, où le voile et le dévoilement jouent un rôle de premier plan. Alberto de la Fuente, membre d'une des deux factions opposées qui donnent titre à la nouvelle, tombe amoureux d'Isabela, la belle épouse d'un des membres de la famille de la Peña, la faction rivale. Par une cour insistante, Alberto donne à Isabela l'occasion de l'abuser pour corriger son comportement. Elle prétexte une maladie pour dormir seule, faire venir le prétendant dans sa chambre, et l'exposer au risque d'être pris par ses ennemis. En effet, voulant se laver pour enlever les onguents médicaux et leurs mauvaises odeurs, elle convainc Alberto d'entrer dans le bain avant elle, derrière un drap. Alors elle lui vole ses vêtements et appelle son mari à grands cris – mais sans dénoncer l'intrus qui reste derrière le drap –, tant et si bien que celui-ci, nu et désarmé, croit son heure venue quand tous les de la Peña accourent :

Él fue en sola una cosa venturoso,
que aunque allí tantos hombres han entrado
ninguno fue de todos tan curioso
que la sábana hubiese levantado.
Mas él, con justa causa temeroso
como estuviese en carnes y mojado
y como el agua ya se resfriase,
no pudo estar que no se desmayase¹¹¹⁷.

On retrouve volontiers ici des éléments caractéristiques de l'*apariencia* tragique *in nuce*, telle l'attente du dévoilement et l'évanouissement consécutif. La structure de

¹¹¹⁴ Jesús PONCE CÁRDENAS, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, Grup de Recerca en Història de la Creació Literària, 2010, p. 87-88.

¹¹¹⁵ Cristóbal TAMARIZ, *Novelas en verso*, éd. Donald MCGRADY, Charlottesville, Biblioteca Siglo de oro, 1974, p. 17 et 43.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 17. Sur les copies de cette nouvelle, voir *Ibid.*, p. 85.

¹¹¹⁷ Cristóbal TAMARIZ, *Novelas en verso*, *op. cit.*, p. 173.

l'*apariencia* n'est pourtant pas respectée, loin de là, et la scène ne serait qu'une péripétie anodine si elle n'était prise, dans l'économie de la nouvelle, dans un parallélisme avec une autre *apariencia*, plus accomplie, par laquelle Alberto se venge d'Isabela. En effet, l'amant malheureux survit (les parents d'Isabela attribuent à la fièvre ses appels au secours) et rentre chez lui, complètement amendé. Les deux familles rivales se réconcilient, et Alberto rend souvent visite à son voisin, l'époux d'Isabela, tant et si bien que celle-ci en tombe amoureuse à son tour et regrette ses anciennes sollicitations. Elle le courtise alors, et Alberto décide alors de se venger en la faisant venir chez lui un jour où il aura éloigné les de la Peña de Badajoz. Il convainc ainsi un ami d'organiser pour lui un dîner dans la campagne, et le soir venu Isabela accourt chez son ancien amant. Celui-ci la mène dans sa chambre et sous prétexte de fermer sa maison, il la fait se dévêtir seule dans le lit, puis vole ses vêtements et l'enferme, en allant dormir dans une autre chambre. Le lendemain, Alberto retrouve le mari d'Isabela, revenu dans la ville, et s'excuse de ne pas être allé au dîner en alléguant une conquête amoureuse, dont il loue la beauté : « *que me ocupó una dama tan bella / que el más importantísimo concierto / fuera justo olvidar por sola ella. / Y porque lo tengáis así por cierto, / yo quiero que vengáis conmigo a vella* ». Ainsi la scène continue dans un suspense croissant :

Y con esto, a la sala lo ha traído
do su mujer está, y abrió la puerta.
Ella en la voz conoce a su marido
y en verse allí¹¹¹⁸ quedó confusa y muerta.
Debajo de la colcha se ha escondido,
con temor de ser vista y descubierta.
Llegaron pues, los dos, al pie del lecho
do estaba¹¹¹⁹ la señora a su despecho.

Alberto engrandecía y alababa
la hermosura estraña y peregrina
y a la encarnada rosa la igualaba,
que no dejó su natural espina.
Y así llegó a la cama donde estaba
y corrió con la mano la cortina,
y un poco de la ropa levantando,
el tesoro escondido fue mostrando.

Mostró unos pies de tanta hermosura,
no menos que alabastro del Oriente,
que en su gracia parecen ser hechura
de mano de un artífice excelente,
y con mucho excedía su blancura
a la labor del colmilludo diente.
Eran tan pequeñuelos y tan bellos
que el andar era oficio indino de ellos¹¹²⁰.

Alzando un poco más, se descubrían

¹¹¹⁸ allí *op. cit.* : ansi II-2803

¹¹¹⁹ do estaba *op. cit.* : donde esta II-2803

¹¹²⁰ que el andar era oficio indino de ellos *op. cit.* : que daba gran cudicia de mordellos II-2803

dos piernas luego allí, de tal manera
que labradas a torno parecían
y las juzgara ser el que las viera,
por la blancura y gracia que tenían,
dos cirios de perfecta y blanca cera:
gordetas¹¹²¹, lisas, cortas y derechas,
con gentil proporción y gracia hechas.

Así le fue mostrando poco a poco
los miembros de la dama, y no la cara.
Peña de verla se tornaba loco
y ruégale que el rostro le mostrara.
Alberto respondió que dende¹¹²² a poco
él se la dará a ver muy a la clara
y aun¹¹²³, pues que tanto muestra que le agrada,
se la enviará muy presto a su posada.

Cette scène d'effeuillage commence par l'annonce du spectacle charnel qui va avoir lieu, se poursuit par l'ouverture du rideau qui laisse voir les pieds de la dame, continue par le dévoilement de son corps quand Alberto soulève la couverture, et s'achève sur la déception du spectateur : le visage de la dame demeure couvert. La copie de la BR inclut quelques variantes, mais l'édition de Donald McGrady, fondée sur un *codex optimus*, écarte la collation sous prétexte que les copies manuscrites ont de nombreuses variantes sans intérêt : « *Dada la inferioridad de estas versiones, no vale la pena registrar sus lecciones distintas, cuyo número asciende a varios miles* »¹¹²⁴. Pourtant, le dernier vers de l'*octava* dédiée à la description des pieds de la dame présente une variante d'un grand intérêt, en ceci qu'il transforme l'hyperbole lyrique sur la beauté des pieds (« *que el andar era oficio indino de ellos* ») en une notation érotique, à la limite du fétichisme : « *que daba gran cudicia de mordellos* »¹¹²⁵. Ainsi se manifeste le désir du spectateur, dans un spectacle du corps féminin dévoilé, rythmé des verbes « *descubrir* » et surtout « *mostrar* ». La scène reprend le schéma des *apariencias* tragiques. Non seulement la séquence est respectée selon laquelle le désir de voir précède le dévoilement, mais encore le spectateur interne est invité à voir par un personnage en position d'autorité, s'imposant comme un tyran (« *en verse allí [Isabela] quedó confusa y muerta* »), qui montre un spectacle susceptible d'amener une réaction pathétique et un désir de vengeance équivalent à celui du vieux Carrizales cervantin. À cette condition près que le mari voie le visage de sa femme dans le lit de son voisin. Ici, au contraire, l'*apariencia* érotique transforme cette efficacité tragique du dévoilement en une excitation purement sexuelle, le plaisir de voir atteignant presque la folie (« *tanto muestra que le agrada* », « *Peña de verla se tornaba loco* »). Mais le dévoilement n'est pas complet : seule son ouverture est indiquée « *y corrió con la mano la cortina, / y un poco de la ropa levantando, / el tesoro escondido fue mostrando* ». Quant à la fermeture du rideau, elle n'est pas notée, mais à la monstration par le dévoilement répond la

¹¹²¹ gordetas *op. cit.* : gorditas II-2803

¹¹²² dende *op. cit.* : desde II-2803

¹¹²³ y aun *op. cit.* : ya II-2803

¹¹²⁴ Cristóbal TAMARIZ, *Novelas en verso, op. cit.*, p. 85.

¹¹²⁵ *Novela de los bandos*, f. 192v- 201r, BR, II-2803, citation au f. 200r.

frustration du maintien du voile (« *y ruégale que el rostro le mostrara* »), signe que les bornes de ce spectacle érotique sont bien le dévoilement et la fermeture du voile. Cette scène clôt la nouvelle : Peña considère que la promesse d'Alberto est une raillerie, sa femme sort de la maison du voisin punie mais sans être reconnue, et Alberto obtient ainsi la vengeance de l'humiliation qu'Isabela lui avait fait subir. Entre le drap qui n'a pas été levé et le rideau qui a dévoilé un véritable *strip-tease*, un parallélisme s'établit qui fait des deux punitions des variations ludiques et érotiques autour de l'*apariencia*.

Mais ces variations sont-elles uniquement des « effeuillages romanesques »¹¹²⁶ ? En d'autres termes : sont-elles uniquement des scènes fictionnelles, et renvoient-elles uniquement aux *apariencias* théâtrales, comme semble l'indiquer leur position au dénouement et leur dialogue parodique avec le *topos* tragique ? Sommes-nous uniquement face à un phénomène intertextuel tissé de multiples réécritures, ou peut-on documenter au contraire la prégnance d'un érotisme de l'*apariencia* dans la sphère des *realia* ? Il semble bien, que le *strip-tease* d'un corps sans visage raconté par Cristóbal de Tamariz, dans lequel Giorgio Agamben reconnaît le signe même de la nudité¹¹²⁷, n'est pas un cas isolé ni uniquement littéraire.

On conserve au moins un exemple développé d'un *strip-tease* inverse, si l'on peut s'exprimer ainsi : une *apariencia* qui doit son érotisme à la mise en scène elle-même plutôt qu'au spectacle de la nudité qu'elle dévoile, montrant un visage plutôt qu'un corps nu, et appartenant à une littérature épistolaire plutôt qu'à une fiction romanesque.

Au printemps 1530, Cornelia Malespina, dame de compagnie de la comtesse de Novellara, eut une liaison amoureuse avec le secrétaire de Charles Quint, Francisco de los Cobos. Tandis que le biographe de Cobos, Hayward Keniston, voit là un bref « *intervalo amoroso* »¹¹²⁸ dans la vie affairée du secrétaire impérial, Bartolomé Bennassar n'hésite pas à qualifier plutôt l'aventure, et la correspondance qui s'ensuit pendant douze ans, de « passion vraie »¹¹²⁹. Un récit épistolaire envoyé par le marquis Luis de Ávila y Zúñiga à Cobos en fournit la preuve, et fait intervenir le rideau dans une scène amoureuse digne d'attention. Dans une lettre du 20 janvier 1540, Ávila raconte en effet à son ami qu'il est allé à Novellara, rendre visite à la comtesse dans son château, la Rocca, près de Correggio. Là-bas, il est reçu comme un invité de marque, étant donné sa relation avec Cobos : il y retrouve la comtesse de Novellara ainsi que « *la illustre Cornelia* », dont il décrit la célèbre beauté, tout en précisant comme elle a vieilli en dix ans, et à quel point elle reproche à Cobos son absence. Luis de Ávila fait alors office d'entremetteur, soucieux de préserver la bonne réputation de Cobos. Il se met en effet en valeur en rapportant une conversation dans laquelle il réussit à convaincre Cornelia

¹¹²⁶ On reprend ici le beau titre de Franck EVRARD, *Effeuillages romanesques : essai sur la représentation littéraire et culturelle du strip-tease*, Saint-Genouph, Nizet, 1997, 135+viii p.

¹¹²⁷ Giorgio AGAMBEN, *Nudités*, traduit par Martin RUEFF, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2012, p. 124-126.

¹¹²⁸ Hayward KENISTON, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, traduit par Rafael RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Madrid, Castalia, 1980, p. 128-137.

¹¹²⁹ Bartolomé BENNASSAR, *L'homme espagnol*, Bruxelles, Editions Complexe, 2003, p. 23.

de l'amour que lui porte encore leur ami commun¹¹³⁰, tandis que lui-même essaye de courtiser la comtesse¹¹³¹.

Le marquis raconte ensuite une anecdote autour d'un portrait de Cobos :

La condesca está gordica, bonica más que María de Mongaya, y hago saber a Vuestra Señoría que no se le parece. Mostrome el retrato de Vuestra Señoría: ¡que así me ayude Dios que me holgué de velle! Está colgado al lado de la cama y Cornelia fue la que alzó el velo con que está cubierto. Yo dije, mas fue entre mí: «Paréceme que sabe esta levantar la ropa a este señor». Después nos tornamos a sentar. La señora condesa dice que Vuestra Señoría no se acuerda de ella¹¹³².

Le style de l'anecdote est expéditif, et avant d'analyser la scène qu'elle décrit il faut identifier les lieux et les gestes mis en œuvre face à Luis de Ávila. Les articles définis décrivent des objets et des lieux connus, qu'il est dès lors difficile d'identifier avec certitude. Il y a ainsi « *el retrato de Vuestra Señoría* », que le secrétaire de l'Empereur devait connaître. Il est même probable qu'il l'ait offert personnellement à Cornelia ou à la comtesse¹¹³³, et que Luis de Ávila ne l'eût pas vu auparavant ; il s'agit sans doute d'une œuvre chère et d'un bon pinceau, si l'on en croit l'exclamation du marquis¹¹³⁴. On conserve plusieurs portraits de Cobos des années 1530, comme celui peint par Jan Gossaert dit Mabuse (**Fig. 95**, Los Angeles, J. Paul Getty Museum), ou celui conservé aujourd'hui à la Fundación Casa Ducal de Medinaceli de Séville, une copie tardive d'un original attribué à Titien¹¹³⁵. Il semblerait pourtant qu'aucun des deux n'ait été celui montré à Luis de Ávila à Novellara. Le récit du marquis mentionne également « *la cama* ». Sachant que la dame Malespina était mariée depuis 1533, il est fort improbable qu'elle ait eu près de son lit un portrait de Cobos, même si son mari connaissait la

¹¹³⁰ « *Está flaca, mas los ojuelos, los que Vuestra Señoría ha visto otras veces, y la boca y la habla y aquella color... En efecto está bonica, y enojada en extremo y quejosa, y contó todas sus quejas. Dije que si viese el señor Comendador, que haría la paz, y alza el dedo. Yo digo, señor, que también la haría Vuestra Señoría, que la vio mejor y la gozó mejor – digo, en aquellas niñerías – no le parecería tan moza. Dijela que Vuestra Señoría me había mandado que le dijese que le pesaría en el alma si pensase que ella creyese que Vuestra Señoría no la tenía escrita en su memoria, más ahora que nunca. Dijo: “Si vede alla dimostrazione”. Yo procuré tirarle la cólera. Y en fin, quedó en que, si viese a Vuestra Señoría, que a fe que haría la paz... Más cosas le dije, mas lo que le gustaría fue un recado de parte de Vuestra Señoría “muyto dulce”, que en italiano se diría “molto amorevole”* », Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, *Don Luis de Zúñiga y Ávila, gentilhomme de Carlos V*, Madrid, Estanislao Maestre, Editor, 1932, p. 69-70. Cf. Hayward KENISTON, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, op. cit., p. 135.

¹¹³¹ « *Tornamo ahora a la condesa. Yo la acordé mis días pasados y que así me pesaba el ser pasados como si por mi culpa los perdiera, siendo suya de ella, y por aquí comenté mis amores, los más crudos que pude* », Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, *Don Luis de Zúñiga y Ávila, gentilhomme de Carlos V*, op. cit., p. 70.

¹¹³² *Ibid.*; Hayward KENISTON, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, op. cit., p. 135.

¹¹³³ Sur le portrait comme présent : Fernando BOUZA, *Palabra e imagen en la Corte*, op. cit., p. 95. La propriété d'un tel portrait est en quelque sorte une « *dichiarazione di fedeltà politica* », comme le dirait Renata AGO, *Il gusto delle cose*, op. cit., p. 149.

¹¹³⁴ Je n'ai pu consulter la thèse récente de Sergio Ramiro Ramírez, susceptible d'éclairer ce point : Sergio RAMIRO RAMÍREZ, *Patronazgo y usos artísticos en la corte de Carlos V: Francisco de los Cobos y Molina*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2019, 700 p.

¹¹³⁵ Javier PÉREZ GIL, « El valor del retrato: Francisco de los Cobos y la notoriedad del linaje », in *Imagen y documento: materiales para conocer y construir una historia cultural*, León, Ediciones El Forastero, 2014, pp. 61-87.

liaison de sa femme avec le puissant homme d'État¹¹³⁶. Le tableau aurait-il été près du lit de la comtesse ? D'autres fragments de la même lettre précisent que le portrait de Cobos se trouve plutôt à proximité d'un lit particulier, celui des premières amours du Commandeur avec Cornelia :

Entré en aquella sala donde se hace la cuaresma, como Vuestra Señoría sabe, y de ahí en la cámara donde yacían las ilustres. Senteme al fuego y allí me desnudé, como en casa mía, y tiré las botas y tomé una ropa; el Julio se fue a entender en cosas de colación y cena; yo quedé allí con la señora condesa esperando a la ilustre Cornelia, la cual estaba en su casa y tardó un rato en venir¹¹³⁷. [...]

Todo se pasó en risa y en acordarnos de cuánto Vuestra Señoría rió la noche que estábamos sentados en la cama y el ilustre Pedro, que decíamos que en Venecia no se traía espada. Está allí la misma cama y cubierta con el mismo paño¹¹³⁸.

On ne sait de quoi riait Cobos avec Ávila, ni de quoi se souviennent ainsi Cornelia et la comtesse, mais le mot « *ilustre* », probablement antiphrastique et aux connotations salaces sous la plume du marquis, ainsi que la mention de l'épée, du lit, et de la ville de Venise, réputée après Rome pour la légèreté de ses mœurs, indiquent qu'il peut s'agir d'un souvenir érotique, ou du moins d'une obscénité partagée¹¹³⁹. Peut-être cette anecdote obscure est-elle une allusion à une forme de paresse virile, ou d'impuissance de ce Pedro qui est mentionné, si ce n'est une référence à l'obligation d'être désarmé pour entrer dans les bordels, soulignant au contraire la fréquentation de ces lieux par cet homme¹¹⁴⁰. La chambre des « *ilustres* » apparaît bien, dans son opposition avec la salle de carême, comme un lieu d'intimité, où l'invité en vient à retirer ses habits de voyage, « *como en casa mía* », et où la maîtresse des lieux a l'autorité de faire partir les hommes de sa maison pour rester seule avec sa dame de compagnie et un invité de marque. L'adjectif qui accompagne également « *la ilustre Cornelia* », indique au moins une

¹¹³⁶ Hayward KENISTON, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, op. cit., p. 133, 136.

¹¹³⁷ Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, *Don Luis de Zúñiga y Ávila, gentilhomme de Carlos V*, op. cit., p. 69; Hayward KENISTON, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, op. cit., p. 129.

¹¹³⁸ Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, *Don Luis de Zúñiga y Ávila, gentilhomme de Carlos V*, op. cit., p. 70; Hayward KENISTON, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, op. cit., p. 129.

¹¹³⁹ L'hypothèse de l'obscénité est également celle de Clara MARÍAS MARTÍNEZ, « "Los ausentes nunca medran". Las cartas de Diego Hurtado de Mendoza a Francisco de los Cobos: sociabilidad epistolar e intimidad », *Studi Spanici*, n° 43, 2018, p. 99.

¹¹⁴⁰ Sur l'obligation d'être désarmé dans les bordels, voir Fabien COLETTI, *Liaisons vénales et amours extra-conjugales à Venise au XVI^e siècle : réalités sociales et représentations littéraires*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, Toulouse, 2016, p. 167. La question de la paresse est suggérée par Camões, qui mentionne la mode italienne de porter l'épée à la ceinture dans ses *Rimes* et dans ses *Lusiades* (chant II, oct. 98, v.7). Son commentateur Manuel de Faria e Sousa précise ainsi: « *Ao italico modo a aurea espada: Pendiale de la pretina en talabarte, o tiros, la espada [...]. Y el "al italico modo" es porque fue eso invención de italianos, gente que siempre supo solevar el trabajo con el ingenio. Declárase este lugar mejor con otro de nuestro poeta en sus Rimas y coplas que llamó "disparates": "Vereis mancebinho de arte / com espada em talabarte / nam ha mais italiano", etc. Burlándose de eso, porque olía a pereza, por quanto el uso de España, a lo menos de Portugal, hasta entonces, era traer la espada en la mano, o debajo del brazo con cuidado, que colgada al lado, fiada a las correas, parecía andar al descuido* ». Manuel de FARIA E SOUSA, *Lusiadas de Luis de Camões, Príncipe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, op. cit., vol., I, col. 532.

spécialisation, dans le château de la docte comtesse de Novellara, d'une salle pour sa dame de compagnie, dont la beauté était célèbre en Italie au point que le duc de Mantoue envoya Titien en faire un portrait, dont on ne garde pas de traces, et qui fut peut-être commandité indirectement par Cobos lui-même¹¹⁴¹. C'est donc une salle dont Cobos se souvient sans doute, constituée comme un monument à la mémoire d'une ou plusieurs nuits d'amour (« *Está allí la misma cama y cubierta con el mismo paño* »), qui accueille la monstration du portrait du Commandeur, dévoilé face à son ami Ávila. Dans cette chambre toute particulière, où des hommes et des femmes rient ensemble et s'aiment au cœur du palais d'une noble veuve, belle et lettrée, la monstration du portrait prend un tour particulier.

La comtesse montre le tableau, comme il convient dans son château (« *La condesica [...] Mostrome el retrato de Vuestra Señoría* »). Il est accroché à côté du lit: « *Está colgado al lado de la cama* », sans doute visible depuis celui-ci, mais cependant couvert en règle générale. Cornelia, dont l'amour pour Cobos est connu de la comtesse comme de Luis de Ávila, est celle qui s'en approche le plus : elle le dévoile, « *y Cornelia fue la que alzó el velo con que está cubierto* ». Entre la comtesse qui montre à Ávila une pièce de sa collection et sa dame de compagnie qui effectivement la manipule et la fait voir, un changement de rôle a lieu qui compose une véritable scène sentimentale, voluptueuse sans être impudique. Cette monstration est d'ailleurs immédiatement associée par Ávila, à la faveur d'un glissement verbal, à un geste érotique : « *Yo dije, mas fue entre mí: "Paréceme que sabe esta levantar la ropa a este señor"* ». Le marquis réserve à sa complicité masculine avec Cobos les connotations libidineuses de cette monstration. En écrivant cette comparaison, il montre au Commandeur une marque d'amour particulièrement suggestive de la part de Cornelia, faite au moyen de son portrait, et placée sous la caution bienveillante de la comtesse. La discrétion de Cobos ayant fait disparaître sa correspondance avec les deux dames, on ne peut savoir si ce coup d'effet réussit à exciter la mémoire du secrétaire impérial¹¹⁴². Cependant, il est impossible que dans ce contexte si clairement nostalgique – d'un amour, mais aussi d'un protecteur puissant¹¹⁴³ – les deux dames aient été dupes des connotations licencieuses de la mise en scène qu'elles orchestraient. Toutes deux se plaignent à Ávila de l'oubli dans lequel Cobos les tient. Si l'on croit le récit du marquis, Cornelia s'est plainte avant de montrer le portrait, et la comtesse immédiatement après ce dévoilement. Elles semblent inviter ainsi Cobos, de manière aussi sensuelle que discrète, à prendre la place de son portrait, voire à entrer dans le lit avec Cornelia, puisque tout prouve dans ce récit l'acquiescement des deux dames, à différents titres, au plaisir du Commandeur. La comtesse y montre Cornelia, toujours capable, dix ans après, de déshabiller Cobos – en image –, comme une proposition, voire comme une invite, dans un jeu voluptueux à haut rendement politique.

¹¹⁴¹ Hayward KENISTON, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, op. cit., p. 132; Clara MARÍAS MARTÍNEZ, « « Los ausentes nunca medran ». Las cartas de Diego Hurtado de Mendoza a Francisco de los Cobos », op. cit., p. 100.

¹¹⁴² Hayward KENISTON, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, op. cit., p. 128; Bartolomé BENASSAR, *L'homme espagnol*, op. cit., p. 23.

¹¹⁴³ Hayward KENISTON, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, op. cit., p. 128-137.

Si l'anecdote rapporte un moment précis au cours d'une courte visite (Ávila est resté à Novellara « *más de medio día y una noche* »¹¹⁴⁴), on ne sait malheureusement quelle était la place du portrait de Cobos dans le château lorsqu'aucun ami du Commandeur ne s'y trouvait. Il semble qu'il y ait deux alternatives : soit le tableau a été placé près du lit expressément pour la visite d'Ávila, puisque la comtesse avait été prévenue de son arrivée ; soit il était installé durablement près de ce lit qui serait dès lors réservé à la mémoire de l'amour de Cobos¹¹⁴⁵. Dans les deux cas, les caractéristiques de la chambre et la permanence d'une mémoire partagée du lit des amours de Cornelia ouvrent dans le château de Novellara un espace de licence sexuelle, une sorte de chambre à soi, réservée à une sensualité ludique mais également aux prétentions politiques du duo composé par Cornelia Malespina et la comtesse Costanza de Novellara. Or, si l'on admet la sincérité des sentiments de Cornelia, et si le tableau était en permanence *habillé* et disponible pour être *dénudé* à côté du lit où eurent lieu ses rencontres avec Cobos, il est possible que le portrait perdu du Commandeur fit partie, comme d'autres images exposées devant des lits conjugaux, des images offertes à l'excitation féminine. Rona Goffen a étudié en Italie ces contextes domestiques où la masturbation féminine est encouragée, en vertu de l'idée répandue que la jouissance favorise la fertilité¹¹⁴⁶ : le médecin Giulio Mancini recommande également cette pratique avec le support d'images *ad hoc* dans les chambres dédiées aux rencontres conjugales¹¹⁴⁷. Qu'il s'agisse d'une mise en scène éphémère ou d'un dispositif mémoriel permanent, ce mode de monstration de l'image – dans un lieu de mémoire amoureuse, par un dévoilement – est capable à lui seul d'érotiser un portrait. Celui du Commandeur pouvait difficilement être un nu, dont la représentation masculine est à la fois peu fréquente et réservée à l'allégorie : l'effeuillage devient ici un geste érotique en lui-même qui change l'image de Cobos en la sexualisant.

Car l'analogie qui érotise le dévoilement n'est pas simplement une preuve de l'esprit mal placé du marquis. D'une part, on conserve au moins une image représentant cette espèce de dévoilement où un spectateur dévoile un portrait du genre opposé, cette fois un homme dénudant, si l'on peut dire, le visage d'une femme (**Fig. 5**). Sans plus d'informations sur ce tableau, pourtant, on ne peut pas certifier que le demi-sourire des deux figures soit provoqué par la concupiscence (ou vise à la provoquer)¹¹⁴⁸. D'autre

¹¹⁴⁴ Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, *Don Luis de Zúñiga y Ávila, gentilhomme de Carlos V*, op. cit., p. 70.

¹¹⁴⁵ La correspondance du secrétaire d'État aurait pu être lue devant ce portrait ? La lecture à haute voix de la correspondance familiale pouvait avoir lieu précisément dans des galeries de portraits : Fernando BOUZA, *Hétérographes*, op. cit., p. 103.

¹¹⁴⁶ Rona GOFFEN, *Titian's Women*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 152-154. Voir également Daniel ARASSE, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Gallimard, 2003, p. 128-133; Daniel ARASSE, *Désir sacré et profane: le corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, Paris, Éditions du Regard, 2015, p. 203-210.

¹¹⁴⁷ Frances GAGE, *Painting as Medicine in Early Modern Rome: Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2016, p. 88-89.

¹¹⁴⁸ Pourtant, le demi-sourire des figures féminines est rare et facilement connoté comme quelque chose d'« incorrect » : Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, op. cit., p. 40. Pour mesurer l'écart du sourire de la Joconde par rapport aux portraits de l'époque et au reste de la production de Léonard de Vinci, Daniel Arasse commente la tristesse du *Portrait de Ginevra de' Benci* (Washington, National Gallery of Art) : « Si on étudie les conditions dans lesquelles le tableau a été réalisé on comprend que c'est parce que son amant n'est pas là. Le tableau était d'ailleurs destiné à cet amant pour qu'il puisse voir que sa maîtresse

part, et surtout, un corpus iconographique bien connu de la critique, relatif aux modes vestimentaires féminines, atteste de l'emploi sensuel du dévoilement comme un geste caractéristique des courtisanes. Le dévoilement du visage participe ainsi d'une marchandisation sexuelle du corps féminin visant à exciter le désir. À Venise, ville connue de Cobos et d'Ávila, les courtisanes de plus haut rang adoptèrent en effet autour de 1550 une mode bourgeoise avant tout caractéristique des matrones et des veuves, celle de se voiler le visage. Elles empruntaient ainsi un signe de distinction dont elles brouillaient le sens, provoquant des hésitations législatives quant à l'opportunité d'interdire leur usage du voile ou de le déconseiller aux dames vertueuses, dans un dossier bien étudié par Henri de Riedmatten¹¹⁴⁹. Plusieurs recueils d'habits, manuscrits ou imprimés, montrent les costumes des courtisanes vénitiennes du milieu du XVI^e siècle, avec leurs voiles et leurs colliers de perles¹¹⁵⁰. Puisque l'apparence ne les distingue pas facilement d'autres femmes qui n'exercent pas le métier de prostituées, ces recueils iconographiques explicitent le geste qui trahit le tapin, consistant à dévoiler le visage (**Fig. 96, Fig. 97 et Fig. 98**).

En levant le voile et en regardant de face le lecteur de ces recueils iconographiques, elles montrent leurs traits, leur cou orné de perles, leurs poitrines. Mais ce premier dévoilement peut être prolongé dans les gestes qui dénudent le corps, comme dans le dévoilement des seins, dont on conserve uniquement des images relatives aux plus célèbres des courtisanes de la ville, comme la Ragusana dans une aquarelle des *Mores Italiae* conservée à Yale (**Fig. 100**) ou comme le portrait, par Domenico Tintoretto, d'une *Dame dévoilant sa poitrine* que l'on a pu identifier (avec des doutes) à Veronica Franco¹¹⁵¹ (**Fig. 101**). Mais si cette tendance est surtout documentée depuis 1550, il semble qu'auparavant le voile ait pu caractériser les courtisanes dans la ville de la Lagune, comme le suggère la représentation de *Marie-Madeleine* par Savoldo¹¹⁵². La monstration du visage au moyen du dévoilement, quand elle est prise dans une logique sensuelle, devient l'annonce de nouveaux dévoilements, montrant que le *strip-tease* a une plus longue histoire que le terme qui le désigne¹¹⁵³. La dialectique du vêtement et du nu informe d'ailleurs de célèbres portraits féminins, pris dans de véritables diptyques

était triste quand il n'était pas là », *Ibid.*, p. 36. Que faut-il en conclure, inversement, sur le portrait de cette femme quasi souriante dévoilée par un spectateur lui aussi souriant ?

¹¹⁴⁹ Henri de RIEDMATTEN, « Le lever du voile. Voir, être vue, se montrer : le costume féminin à Venise et Padoue (1575-1600) », in Massimo LEONE, Henri de RIEDMATTEN et Victor Ieronim STOICHITA (éds.), *Il sistema del velo: trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea = Système du voile : transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*, Ariccia, Aracne editrice, 2016, pp. 155-194.

¹¹⁵⁰ J'ai notamment consulté « *Mores Italiae* », Venice, 1575, 105 p; Cesare VECCELLIO, *De gli habitus antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due fatti da Cesare Vecellio & con discorsi da lui dichiarati*, In Venetia, presso Damian Zenaro, 1590; Bartolomeo GRASSI, *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo, intagliati in rame*, Roma, [s.n.], 1585.

¹¹⁵¹ Svjatoslav SAVVATEEV et Gabriele FINALDI, *El Prado en el Hermitage.*, Saint Pétersbourg / Madrid, Museo Estatal del Hermitage, Museo Nacional del Prado, 2011, p. 80-81.

¹¹⁵² Rona GOFFEN, *Titian's Women*, op. cit., p. 183.

¹¹⁵³ À ce propos, voir Pascal QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, 316 p. Cf. Paul VEYNE, « L'interprétation et l'interprète. À propos des choses de la religion », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, n° 3, 1 Novembre 1996, p. 8. Le rôle du voile comme écran et surface de projection du désir est étudié par Daniel Arasse au sujet de *Vulcain, Mars et Vénus* du Parmesan : Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, op. cit., p. 163-164.

entre la figure habillée et la figure dénudée, comme c'est le cas de la *Fornarina* de Raphaël (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini), équivalent dénudé de la *Donna velata* du même peintre¹¹⁵⁴ (Florence, Galleria Palatina, Palazzo Pitti). L'exemple cité de la *Dame dévoilant sa poitrine* du Prado est d'ailleurs mis en parallèle d'un autre portrait féminin du même Domenico Tintoretto, montrant cette fois une *Dame se couvrant la poitrine* (Fig. 102). À terme, le cas le plus célèbre sera celui de Goya, s'emparant de cette tradition dans ses *Maja vestida* et *Maja desnuda* (Madrid, Museo del Prado).

Mais cela a-t-il encore un rapport avec l'*apariencia* ? L'érotisme de l'effeuillage, pour autant qu'il puisse être cerné dans sa très longue histoire, n'est-il pas une réalité indépendante des dévoilements orchestrés au théâtre ou dans les églises au Siècle d'or ? Un auteur intéressé par les voiles permet d'établir le lien, et de voir la sexualisation du dévoilement comme un détournement véritablement scandaleux des dévoilements autorisés de l'*apariencia*, notamment en contexte liturgique. Il s'agit d'Antonio de León Pinelo, bibliographe et historien, mais aussi juriste et membre du conseil des Indes, et qui est l'auteur, entre autres textes, d'un traité sur les femmes voilées : *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: sus conveniencias y daños: ilustración de la Real Premática de las tapadas* (En Madrid, por Juan Sánchez, 1641). Après deux chapitres décrivant l'origine et l'opportunité, puis la forme et la matière des voiles portés par les femmes, le troisième chapitre du traité entre dans le vif du sujet : León Pinelo expose d'abord les arguments favorables aux voiles, puis ceux favorables à leur interdiction, corroborant ainsi la loi sur les *tapadas*¹¹⁵⁵. Le premier argument favorable aux voiles est l'autorité qu'ils symbolisent :

Por autoridad, comenzaron los velos en las cosas divinas y sagradas. Para este fin mandó Dios a Moisés que en el tabernáculo (templo primero en que fue solemnemente adorado) pusiese velos y cortinas, y una principal de púrpura y jacinto que cubriese el Arca y sirviese de antifaz y decoro al santuario y de introito y límite de tanta autoridad [...] En acabándose los velos en la Iglesia hebrea comenzaron con la cristiana, admitiéndolos para los sagrados templos; primero en las puertas, como consta del santo doctor, y después en los altares y santuarios, para aumentar su decoro y respeto, [...] Para esto los ofrecían los fieles [...]. Refiere san Gregorio que envió velos para la iglesia de San Pedro de Roma: costumbre piadosa y santa que hasta hoy se conserva, ofreciéndose y poniéndose no sólo en los altares y sagrarios por ceremonia autorizada, sino delante de las imágenes milagrosas y de

¹¹⁵⁴ Daniel ARASSE, *Désir sacré et profane*, op. cit., p. 102-103.

¹¹⁵⁵ Laura R. BASS et Amanda WUNDER, « The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima », *Hispanic Review*, vol. 77, n° 1, 2009, pp. 97-144; Laura R. BASS et Carmen PERAITA, « “Cubriendo y velando en la primera hoja”: Antonio León Pinelo y los contextos culturales de *Velos antiguos i modernos* (1641) », in Adrienne Laskier MARTIN et María Cristina QUINTERO (éds.), *Perspectives on Early Modern Women in Iberia and the Americas: Studies in Law, Society, Art and Literature in Honor of Anne J. Cruz*, New York, Escibana Books, 2015, pp. 615-631. Je remercie Laura Bass de m'avoir généreusement guidé dans la bibliographie sur les *tapadas*.

mayor veneración por autoridad ceremoniosa que aun en los colores tiene misterio y atención, según Durando¹¹⁵⁶.

León Pinelo mentionne ensuite les miracles qui cautionnent le dévoilement des images, comme celui des Blanchernes, et glose la différence entre les voiles hébraïques et les voiles chrétiens : « *en la cristiana, aunque se ponen también en lo más estimado y venerado de ella, no es para esconderlo ni ocultarlo, sino para autorizarlo y descubrirlo con mayor veneración y decoro* ». Une fois exposés ces comparants, León Pinelo rapporte par analogie ces phénomènes de dévoilement autorisé aux voiles féminins : « *Siendo, pues, los velos tan dispuestos para autorizar y conservar con respeto y sin mácula las cosas de más estimación, debidamente se aplicaron a los rostros de las mujeres* ». Pourtant, les *tapadas de medio ojo*¹¹⁵⁷, prostituées qui se couvrent le visage et ne laissent voir que la moitié, adoptant un aguichage proche de celui des courtisanes vénitiennes, ont troublé l'identification honorable du voile à l'autorité, par une transgression qui inverse les valeurs (**Fig. 99**). C'est de là que vient l'opportunité, sanctionnée par la loi, d'interdire les voiles pour toutes les femmes. Regrettant que l'interdiction soit générale, le juriste défend une distinction entre les femmes *cubiertas* et *tapadas* :

el cubrirse el rostro es un acto sencillo que sólo requiere echarse en él un velo simple y suelto, sin más afectación ni cuidado que encubrir una imagen para que no sea vista. El taparse no parece que se refiere al velo, sino al modo, a la cautela y artificio con que se procura esconder y ocultar el rostro engañosa y paliadamente; y así, el cubrirse es echarse el manto sobre el rostro todo suelto y sin invención ni arte, y el taparse es embozarse, como decimos, de medio ojo, doblando, torciendo y prendiendo el manto de suerte que, descubriendo uno de los ojos (que siempre es el izquierdo), quede lo restante del rostro aun más oculto y disfrazado que si fuera cubierto todo¹¹⁵⁸.

Face à la femme *cubierta*, véritable *apariencia* comparée à l'image que l'on voile, émerge ainsi la *tapada*, se déroband dans une intention véritablement sinistre, comme le prouve sa préférence pour le dévoilement de l'œil gauche : au vêtement digne s'oppose ainsi le déguisement hypocrite. Mais au-delà de cet habillement trop indifférencié, n'en déplaise à León Pinelo, entre les femmes honnêtes et les courtisanes, le geste même de l'effeuillage érotique, porté par le désir de voir, est lui-aussi rapporté au voile des images :

¹¹⁵⁶ Antonio de LEÓN PINELO, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: sus conveniencias y daños: ilustración de la Real Premática de las tapadas...*, En Madrid, por Iuan Sanchez, 1641, f. 10v-11r.

¹¹⁵⁷ Carmen PERAITA, « “Como una casa portátil”. Cultura del tapado y políticas del anonimato en el espacio urbano del siglo XVII », in José Luis COLOMER et Amalia DESCALZO (éds.), *Vestir a la española en las cortes europeas, siglos XVI y XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 291-318; Candelas ARGÜELLO DEL CANTO, « “Las tapadas”: Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología - Arte*, n° 83, 2017, pp. 235-252.

¹¹⁵⁸ Antonio de LEÓN PINELO, *Velos antiguos i modernos en los rostros de las mugeres*, op. cit., f. 122v-123r.

Porque el más lascivo, en topando el velo, lo primero que desea es quitarle, correr la cortina a la imagen, ver si es como parece o si parece como es; y a este fin, que es el primer tiempo, el primer intento y el primer apetito, encamina sus diligencias, dirige sus artes y acomoda sus mañas¹¹⁵⁹.

Dans la perspective moralisante de León Pinelo, le référent du voile des images fait donc le lien entre deux pratiques également condamnables. L'homme lascif qui ose dévoiler les femmes pour les dévisager fait bien la paire avec la *tapada* qui emprunte un habillement dont elle nie, par son mode de vie, l'autorité. Que ce soit dans la marchandisation sexuelle du corps ou dans la voracité d'un désir masculin pour le dénudement, ce texte de León Pinelo est bien la preuve que la sexualisation du dévoilement a été perçue comme un équivalent déplacé et dégradé de la mise en scène de l'*apariencia*.

Plus positivement, en inversant la perspective, on pourrait dire qu'une mise à profit de l'*apariencia* à des fins érotiques, dans un voyeurisme de l'effeuillage pas si lointain du *strip-tease*, fait appel à la structure de la scène rituelle et dramatique, en s'emparant de son efficacité de présentification et de ses prestiges, à des fins propres, sensuelles et sexuelles. Comme l'écrit, dans *Reinar después de morir*, Luis Vélez de Guevara, la pudeur même peut exciter le désir, en décorant la peau la plus blanche du rideau de la honte qui l'empourpre, dans un jeu chromatique suggéré ici dans un style tout gongorin :

Ella, amor ostentando,
aunque de honestidad indicios dando
a la nieve divina,
de púrpura corriendo otra cortina,
que de tales mujeres
siempre son los recatos sumilleres,
más encendida aurora,
sobre las almohadas se incorpora¹¹⁶⁰.

Le *sumiller* de cette *cortina* la ferme sur le visage, excitant dès lors le désir du spectateur, non seulement par les couleurs, mais également en suggérant l'existence d'une peau à dévoiler. De cette manière, la nudité désirée est renvoyée dans un éternel au-delà du voile¹¹⁶¹. Elle reste ainsi hors d'atteinte, si ce n'est dans des *apariencias* sensuelles dont on retrouve l'exceptionnalité éphémère dans cette capacité, toujours fragile, à faire advenir ce qui est pensé comme un au-delà : « unique apparition d'un lointain »¹¹⁶². Mais si la pudeur est le sommelier qui ferme un rideau pudibond, ce qui

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, f. 75r.

¹¹⁶⁰ Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *Reinar después de morir*, *op. cit.* v. 195-202.

¹¹⁶¹ À ce propos, on ne peut que renvoyer aux belles pages de deux auteurs qui ont étudié cette culture du nu à la limite de la cruauté : Giorgio AGAMBEN, *Nudités*, *op. cit.*, p. 112; Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus*, *op. cit.*

¹¹⁶² Walter Benjamin propose cette définition de l'*aura* dans la première rédaction de « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Voir Walter BENJAMIN, *Œuvres. Tome III*, traduit par Maurice de GANDILLAC, traduit par Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, 2000, p. 75. Dans la version définitive du même texte, il est ajouté à propos du fondement rituel de l'*aura* : « Aussi

se trouve au-delà du voile est également l'obscène, soulevant certaines questions non plus sur le détournement érotique de l'*apariencia*, mais sur le rapport de l'*apariencia* à la transgression et à l'infraction.

II. UN « EXEMPLE DE RELIGION » DE PHILIPPE II SUR SON LIT DE MORT : LE VOILE DE LA PUDEUR OU L'OBSCÈNE ET LE RIDEAU

Jehan Lhermite, dont on a déjà cité *Le passetemps* à maintes reprises, était un des gentilshommes de la chambre appartenant à la Maison de Bourgogne du roi Philippe II, comme son parent Pierre van Ranst qui l'avait introduit à la cour d'Espagne¹¹⁶³. Dans ce poste d'aide de chambre, qu'il occupa à la fin de la vie du roi, il était au plus près de son lit de convalescent, malade de goutte, puis mourant. C'est dans ce contexte qu'il assista à des « exemples de sa religion », comme il écrit en marge de son récit, parmi lesquels il renseigne l'anecdote suivante :

Et commençant pas ce point de la religion, sous lequel vont compris tous les bons et pieux œuvres que sa Majesté faisait, et aussi le bon zèle et dévotion qu'il portait au culte divin et à la vénération des saintes images et reliques, me souvient en premier lieu avoir remarqué en lui cette tant très singulière vertu dès quasi le même jour qu'entraï en son service, par un acte très exemplaire qu'il fit en présence de moi et de Pierre de Ranst mon collègue [...], qu'étant un jour malade au lit et lui survenant par nécessité de faire son eau, avant qu'en vouloir prendre l'urinal, me commanda de couvrir avec la cortine une certaine image fort dévote d'un Ecce Homo et d'une Notre-Dame, qui y pendait près de son lit, fort curieusement tissue à point de tapisserie de soie, or et argent, en signe de révérence qu'il la portait, qui fut un acte vraiment digne d'être remarqué, comme aussi de fait le remarquions, et depuis encores plusieurs autres bien conformes et condignes à ceste-ci¹¹⁶⁴.

Jehan Lhermitte rapporte un geste pieux et « très exemplaire » de Philippe II, qui certifie sa « vénération des saintes images » : avant d'uriner, il demande à ce qu'une image dévote soit couverte de son rideau. Mais de quelle image s'agit-il ? D'après Jehan Lhermite, c'est une riche tapisserie qui rassemble deux sujets, et non pas un diptyque comme cela a pu être avancé¹¹⁶⁵. Il est vrai que les inventaires *post mortem* du roi mentionnent deux tableaux du Titien, aujourd'hui conservés au Prado, représentant

indirecte qu'il puisse être, ce fondement est encore reconnaissable, comme un rituel sécularisé, jusque dans les formes les plus profanes du culte de la beauté », *Ibid.*, p. 280. Georges Didi-Huberman a étudié cette vision de l'érotisme chez Benjamin, « dans laquelle la distance rime si bien avec l'appel fasciné » dans : Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 106.

¹¹⁶³ REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (éd.), *Diccionario biográfico español*, *op. cit.* sv « Jehan Lhermite ».

¹¹⁶⁴ Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 2 publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890-1896*, *op. cit.*, p. 123-124.

¹¹⁶⁵ José Luis Checa Cremades traduit le passage de la manière suivante : « una imagen muy devota de un Ecce Homo y otra de Nuestra Señora que estaban colgadas cerca de su cama y que habían sido tejidas muy curiosamente », Jehan LHERMITE, *El pasatiempos de Jehan Lhermite: memorias de un gentilhomme flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, traduit par José Luis CHECA CREMADES, Aranjuez, Doce Calles, 2005, p. 408.

l'*Ecce Homo* et *Notre Dame* (**Fig. 103 et Fig. 104**), dont il est dit qu'ils se trouvaient dans la chambre du roi à l'Alcazar madrilène¹¹⁶⁶. Pourtant, étant donné que le roi convalescent fut vite mené à l'Escorial¹¹⁶⁷ et que Jehan Lhermite précise que l'image couverte était faite de « tapisserie de soie, or et argent », il ne peut s'agir de ce diptyque. En l'occurrence, les inventaires des dons faits à l'Escorial mentionnent dès 1566 une image qui correspond à la description sommaire de l'aide de chambre du roi :

Una imagen de tapicería de oro y seda que es un Ecce homo y la imagen de Nuestra Señora puesta en una tabla forrada la espalda en terciopelo verde y guarnecida toda la tabla alrededor de unos salvajes y unos serafines de plata, todo dorado, que pesó ocho marcos¹¹⁶⁸.

Livrée au monastère en 1566, elle fut envoyée à une date indéterminée à la Granjilla de la Fresneda, à quelque cinq kilomètres du monastère, où elle retourna ensuite. Une note indique en effet en marge de l'inventaire : « *Ecce homo de tapicería, imagen de Nuestra Señora. Esta la mandó su Majestad llevar a la Fresneda con las demás que allí están y agora están en el monasterio* »¹¹⁶⁹. En 1598 le roi pouvait donc disposer de cette image pour reproduire, dans sa chambre de l'Escorial, le décor pictural meuble de sa chambre de l'Alcazar. La tapisserie remplace en effet le diptyque du Titien, dont elle reproduit le même sujet, et dont la valeur – liée à la main du maître de Cadore – est symboliquement égalée par celles de la soie, de l'or et de l'argent « fort curieusement tissu[s] »¹¹⁷⁰. Même si l'on ignore la taille de la tapisserie, le poids de huit marcs castillans, soit 1,8 kg¹¹⁷¹, indique que l'objet – fait de bois, de tissu, d'or et d'argent – n'est pas de très grande taille. L'inventaire de 1566 ne mentionne pas de rideau, mais le fait que la tapisserie soit apposée à une planche en bois permettait la fixation ultérieure d'une tringle et d'un voile, ajoutés, encore une fois, à une date indéterminée : on ne sait quand elle fut dédiée à la décoration de la chambre royale du monastère, ni si ce mode d'exposition en est une conséquence.

¹¹⁶⁶ D'après les inventaires de Philippe II, il s'agit de : « *Un lienzo al óleo de mano de Ticiano, de Cristo Ecce Homo, de medio cuerpo; en marco, con molduras doradas y negras, tiene de alto vara y dos dedos y de ancho cinco sesmas; está colgada en el aposento de su Majestad. Tasada en cuarenta ducados* » et de « *Otro lienzo del tamaño de la partida antes de esta de Nuestra Señora de medio cuerpo, asidas las manos, con manto azul y de la misma mano y guarnición. Está colgada en el aposento de su Majestad, tasada en cuarenta ducados* ». Voir Francisco Javier SANCHEZ CANTON (éd.), *Inventarios reales, op. cit.*, vol.I, pp. 26-27. Or, d'autres inventaires de l'Alcazar indiquent qu'il s'agit plutôt d'huiles sur ardoise et sur marbre, respectivement: cf. Miguel FALOMIR FAUS (éd.), *Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, p. 224-228. Voir enfin les deux tableaux conservés au Museo del Prado, sous les numéros d'inventaire P437 et P444.

¹¹⁶⁷ Dans le récit de Jehan Lhermite, le voyage du roi au palais monastère arrive bien avant cette anecdote : voir Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 2 publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890-1896, op. cit.*, p. 112-114.

¹¹⁶⁸ Fernando CHECA CREMADES (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II, op. cit.*, p. 95.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*

¹¹⁷⁰ Cette équivalence entre la peinture et la tapisserie atteint son degré maximal dans les copies de tableaux de Jérôme Bosch faites dans des tapisseries bruxelloises dans les années 1550. Elles intègrent les collections royales espagnoles sous Philippe IV. Voir *El Bosco en el Escorial: V centenario*, Madrid, Patrimonio Nacional / Ediciones El Viso, 2016, p. 21. Je remercie Concha Herrero Carretero de m'avoir offert un exemplaire de ce petit catalogue.

¹¹⁷¹ Le marc castillan équivaut à 230 g, la pièce pèse donc 1,84 kg.

Quoi qu'il en soit, Jehan Lhermite souligne que la demande du roi de voiler l'image au moment où il doit satisfaire ses besoins indique la révérence qu'il porte à cette tapisserie. La lecture tout en retenue de l'aide de chambre est celle d'un homme qui ne croit pas facilement aux relations scopiques privilégiées, comme le montre sa méfiance vis-à-vis du mauvais œil, dont il s'étonne que l'idée soit si répandue dans la cour d'Espagne¹¹⁷². Pourtant, ce geste « digne d'être remarqué » exprime plus que la dévotion du roi et introduit une relation scopique particulière entre celui-ci et l'image, voire avec son double prototype : le Christ et la Vierge Marie.

Philippe II évite de commettre un acte irrévérencieux devant une image du Christ et de la Vierge. La miction comme la défécation sont des actions obscènes rapportées volontiers à l'iconoclasme, comme dans la *Destruction de la statue de Bel* de Philippe Galle, cette gravure où la tête de la statue du dieu, arrachée de son socle entouré de rideaux, reçoit dans sa bouche un jet d'urine¹¹⁷³ (**Fig. 105**). Philippe II érige donc une barrière entre l'image et lui-même, en ordonnant à Jehan Lhermite « de couvrir avec la cortine une certaine image fort dévote » et ceci « avant qu'en vouloir prendre l'urinal » mais après qu'il a ressenti une envie pressante : « lui survenant par nécessité de faire son eau ». Faisant preuve d'une très louable retenue – dans tous les sens du terme –, le roi prend le temps de voiler l'image, ou plutôt de *se cacher* face à l'image. Cachez ce sexe que Dieu ne saurait voir ? C'est bien ce que semble dire Philippe II, son corps nu étant bien entendu moins problématique, en toute orthodoxie, que son action obscène. Exprimée en ces termes, la logique du geste dépasse la bienséance pour atteindre presque la pudeur, comme si le roi craignait d'être vu par le Christ et la Vierge dans l'instant délicat de sa miction.

Cette hypothèse relève-t-elle de la surinterprétation ? Le fait que le rideau de l'image soit ouvert en permanence, hormis à cet instant, porte à croire que non. Au-delà

¹¹⁷² Lhermite rapporte qu'une maladie aux causes inconnues, si ce n'est la fatigue, a frappé le comte de Buquoi, Charles de Longueval, après son voyage en Espagne. Il indique que pour certains, la raison en était « quelque manière de sorcellerie qu'ils appellent *el ojo*, qui est un mal fort ordinaire en ces pays, au moins en l'opinion du commun qui tient pour tout assuré qu'il y a des gens de vue si aigue, pénétrative et venimeuse, que seulement en regardant une personne ils l'infectent par les seuls rayons visuels de leurs yeux, chose que toutefois n'ai su comprendre jusqu'ores, si ce n'est que la personne ainsi regardée, et au même temps que cette inspection se fait, soit disposée à se tomber malade de quelque autre accident ». La compréhension matérialiste de l'*ahojamiento* par Lhermite lui fait rapporter cette croyance au « commun » et au « vulgaire ». Or, plusieurs indices montrent que la croyance dans le mauvais œil atteint également le milieu courtois : la situation de Lhermite à la cour, le fait que ce diagnostic porte sur la santé d'un comte, et la référence à un vers de « ce grand poète Virgile en ses églogues, sur la fin de la troisième, où il dit *Nescio quis teneros oculus mihi fascinat agnos* » ('je ne sais quel mauvais œil fascine mes tendres agneaux', *Bucoliques*, III, v. 103). Voir Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 1 publié d'après le ms. original par Ch. Ruelens, 1890-1896, op. cit.*, p. 90-91. Cette allusion érudite à un vers des *Bucoliques* rejoint donc un savoir lettré sur le mauvais œil, étudié entre autres par Jacobo S. SANZ HERMIDA, « La literatura de fascinación en la Península: una incursión por los tratados de mal de ojo de los siglos XV y XVI », *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 154, 1994, pp. 106-111. À propos de l'extension jusqu'aux plus hautes sphères de la cour de la prévention contre la *fascinatio* ou mauvais œil, les talismans des enfants nouveaux nés ont été étudiés par María Cruz de CARLOS VARONA, *Nacer en palacio, op. cit.*, p. 64-66.

¹¹⁷³ À propos de cette image, voir David FREEDBERG, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, traduit par Marina GUTIERREZ DE ANGELIS, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, coll. « Pigmalión », n° 9, 2017, p. 50-51, 157-158.

de ce moment qui fait écart, le roi, « malade au lit », a fait accrocher près de lui « une certaine image fort dévote d'un Ecce Homo et d'une Notre-Dame ». Jehan Lhermite précise qu'elle « pendait près de son lit ». La proximité de l'image implique qu'il y a un contact visuel direct et permanent entre le roi et celle-ci. En effet, Lhermite affirme quelques pages plus loin qu'il « n'y avait en la chambre où il couchait un seul petit coin vide qu'il n'y avait une dévote image de quelque saint ou crucifix, esuelles avait toujours les yeux fichés et l'esprit élevé aux cieus »¹¹⁷⁴, et fray José de Sigüenza corrobore cette richesse iconographique qui se multiplie, à la manière des talismans, autour du corps malade du roi¹¹⁷⁵. Pourtant, dans cette abondance d'images à portée de vue, une seule a été couverte, celle qui est plus près du lit. Faut-il imaginer une préoccupation pratique pour sa conservation ? Si Dürer se plaignait des éclaboussures d'eau bénite sur ses tableaux d'autel¹¹⁷⁶, un souci semblable est à exclure dans ce cas précis : rappelons qu'il s'agit de la miction d'un homme gravement malade, âgé de soixante et onze ans. En outre, il ne peut être question non plus d'une protection du tissu de l'image contre une odeur désagréable qui aurait pu l'imprégner, car le lit du malade devint vite, d'après Sigüenza, un « *muladar podrido [...] de donde salían continuos olores malísimos que atormentaban a nuestro nuevo Job* »¹¹⁷⁷. La motivation du geste ordonné par le roi n'est donc pas pratique, et le mode de visibilité particulier de cette image couverte d'un rideau, même s'il reste presque toujours ouvert, la distingue parmi d'autres. Les saints et la croix restent visibles mais le Christ et la Vierge ont un statut à part : comme les estampes sur les lits des hospices¹¹⁷⁸, cette image semble avoir un rôle particulier, celui de veiller sur le roi.

Si cela est vrai, une relation particulière entre le convalescent et l'image est établie, fondée à son tour sur une relation particulière de l'image à son prototype. Pourquoi le roi aurait-il une image à proximité de son lit, de sujet dévot, qu'il est possible de montrer ou de cacher, et qui se trouve, en l'occurrence, toujours visible ? Le fait que cette tapisserie reproduise dans un autre médium un diptyque du Christ et de la Vierge que le roi avait dans sa chambre à coucher de l'Alcazar montre une dévotion particulière qui va, au-delà des images matérielles – les tableaux de Titien, la tapisserie de l'Escorial – directement vers les personnes divines dont le roi s'accompagne ainsi pendant son sommeil. Par l'entremise de cette image dévoilée, le roi malade ne s'offre-t-il pas le privilège d'un contact visuel constant avec le Christ et la Vierge ? Bien sûr, il

¹¹⁷⁴ Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 2 publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890-1896, op. cit.*, p. 130.

¹¹⁷⁵ « *Para refrescar la memoria, o para que no se la estorbasen ni las cosas de fuera ni los males del cuerpo, tenía a todos los lados de la cama y por las paredes de su dormitorio crucifijos e imágenes, porque se viniesen naturalmente aquellas letras a los ojos, y por ellos al corazón, y no se perdiese de vista cosa que tanto importaba* », José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial, op. cit.*, p. 180.

¹¹⁷⁶ Craignant pour le vernis de son *Couronnement de la Vierge* (panneau central du retable Heller destiné aux dominicains de Francfort), il aurait précisé : « Faites-le tenir propre, qu'on ne le touche pas, et qu'on ne jette pas d'eau bénite dessus ». *Apud* Jean WIRTH, *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Ed. du Cerf, 2011, p. 401.

¹¹⁷⁷ José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial, op. cit.*, p. 173.

¹¹⁷⁸ Javier PORTÚS PÉREZ et Jesusa VEGA, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Regimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, p. 82.

s'agit d'abord de les voir et de les avoir à l'esprit, mais étant donné sa convalescence et l'emplacement de l'image sur son lit, il n'est pas à exclure que le rideau de l'image restât ouvert lorsque le roi s'endormait, ce qui arrivait pendant sa maladie même lorsque ses parents ou ses serviteurs étaient à ses côtés¹¹⁷⁹. La vision de l'image par l'ouverture du rideau convoque ici une des connotations symboliques propres à l'*apariencia*, cette activation de l'image par son prototype que l'on a déjà rencontrée dans cette enquête. L'image participe donc de la santé spirituelle sinon physique du roi par un mode de présence particulier de ce qu'elle représente, dont le rideau est l'indice, et qui mobilise une croyance dans le pouvoir des images diffusée depuis les hospices jusqu'aux appartements royaux. Cette force apotropaïque présumée de l'image se fonde par ailleurs sur une co-présence de l'image au lit du roi, et surtout sur un contact visuel constant. En fin de compte, le roi s'offre une *apariencia* exceptionnellement ouverte, aux rideaux toujours tirés, pour un contact privilégié avec le Christ et la Vierge qui veillent sur sa maladie.

Pour en revenir à la miction royale, le fait de rabattre le rideau mérite encore un commentaire. Si l'on considère que l'anecdote documente la croyance dans une relation particulière de l'image à son prototype, et que le roi craint en quelque sorte d'être vu en train d'uriner par le Christ et sa mère, cela rejoint une réflexion sur l'image du roi elle-même. Sachant que le dévoilement de l'effigie royale est un des instruments symboliques du gouvernement distant de l'empire espagnol, Philippe II donne ici une preuve indirecte de l'efficacité coercitive de ces effigies : si le roi se *retient* devant l'image dévoilée, les vice-rois n'ont qu'à bien se tenir devant son propre portrait dévoilé. À ceci près que le roi n'est qu'humain et le Christ et la Vierge sont célestes. D'ailleurs, Lope de Vega se fait écho d'un bon mot de Philippe II qui retirait aux images médiocres qui le représentaient trop laid, le pouvoir de l'atteindre réellement :

Diciendo el rey nuestro señor, que Dios tiene, que le retrataban pintores ignorantes (de que hay tan inmensa copia en esta corte) con feo rostro y presencia, siendo tan hermoso y bien proporcionado, y que era en daño de su autoridad trasladarle mentirosamente a las provincias y naciones extrañas, respondió con aquella magnanimidad y modestia que tanto resplandeció entre sus virtudes: "Dejadlos ganar de comer, que ya que pintan nuestro rostro, no pintan nuestras costumbres"¹¹⁸⁰.

¹¹⁷⁹ Sigüenza écrit : « como los dolores eran agudos, no permitían dejar punto de reposo ni de sueño, y así pasaba de unos extremos a otros. Venía tiempo que era menester mucha diligencia para despertarle entre día, según le cargaban estos malos vapores del cerebro, y se buscaban invenciones para despertarle. La señora Infanta, que estaba mucho tiempo a su cabecera sirviendo en todo cuanto pedía la decencia a su querido señor y padre, le despertaba algunas veces con una industria singular que es bien referirla. Como de ordinario estaban puestas allí en una mesa algunas reliquias de santos, cuando veía que se dormía (sabiendo cuán en las entrañas las tenía el paciente), decía un poco recio: "No toquéis en las reliquias", fingiendo que llegaba a ellas alguno, y luego el Rey abría los ojos, como si le tocaran en las niñas de ellos, y miraba si le andaba con ellas alguno », José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, op. cit., p. 175.

¹¹⁸⁰ María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, « Un memorial "casi" desconocido de Lope de Vega », *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 51, n° 192, 1971, p. 144. L'anecdote est rapportée par Baltasar Porreño dans les *Dichos y hechos del rey don Felipe II*, cf. Antonio FEROS, « Vicedioses, pero humanos: el drama del rey », *Cuadernos de historia moderna*, vol. 14, 1993, p. 103.

Il y a donc des images puissantes, comme l'atteste le pouvoir coercitif d'une image du Christ et de la Vierge qui force un roi malade à se retenir ou celui d'un portrait réussi du même roi mis au service du gouvernement distant de la monarchie. Il y a inversement des images impuissantes, telles ces médiocres peintures qui sont presque des caricatures involontaires. Une hiérarchie s'installe donc qui reproduit les structures de pouvoir et de croyance réelles. Si une croyance dans le pouvoir des images est indéniable, celui-ci est fondé sur des réalités vécues. Le roi est au-dessus de ses mauvaises peintures, comme il est au-dessous du roi céleste : la mise en scène des images au moyen d'un dévoilement, et leur occultation, rend simplement visibles des hiérarchies de pouvoir réelles. La preuve en est que le roi cache l'image du Christ mais ne cache pas toutes les images de saints parmi lesquels il est représenté dans plusieurs peintures¹¹⁸¹, et surtout il ne se cache pas à ses sujets, se trouvant sans pudeur « en présence de [Jehan Lhermite] et de Pierre de Ranst ». Ainsi, ces logiques de pouvoir sont en jeu jusque dans la possibilité de la transgression, dont on épargne la vue au plus puissant. Car, si on n'analyse plus la fermeture du rideau comme un geste de pudeur devant le Christ, mais comme une simple (?) occultation de son image, il n'en demeure pas moins une interrogation sur l'obscénité et sa visibilité.

Contrairement à d'autres images mentionnées avec des rideaux dans les inventaires des dons faits à l'Escorial, la tapisserie dont il est question n'avait pas en 1566 de tringle ni de voile pour la couvrir. Les deux tableaux de l'Alcazar dont elle est l'équivalent à l'Escorial, l'*Ecce Homo* et la *Mater dolorosa* du Titien, n'ont pas non plus de rideaux dans l'inventaire après décès du roi. Dès lors, la question se pose de savoir quelle est la raison de l'ajout du rideau sur cette tapisserie destinée à accompagner le roi pendant sa maladie, de juillet à septembre 1598. Est-il possible qu'il ait été prévu précisément pour couvrir les visages célestes lors des heures les plus basses du roi catholique, dont on connaît parfois des détails aussi peu glorieux que ces diarrhées, « chambres [*i.e.* : selles¹¹⁸²] véhémentes [...] dont il en eut la première fois plus de quarante »¹¹⁸³ ? Le roi atteignit, pendant les cinquante-trois jours d'immobilité qui précédèrent sa mort, un « *asqueroso estado* »¹¹⁸⁴ dont José de Sigüenza écrit : « *ni se le pudo mudar la ropa que tenía debajo, ni menearle o levantarle un poco para limpiarle los excrementos de la necesidad natural* »¹¹⁸⁵. Avec un tact remarquable,

¹¹⁸¹ Comme la toile du Greco représentant *El entierro del señor de Orgaz*, (Toledo, Santo Tomé). Jehan Lhermite commente par ailleurs que la dévotion du roi pour les reliques faisait dire « selon l'ordinaire des voyageurs, qu'il devait dire l'adieu aux ossements de tels saints ses amis et dévots que tant aimait en terre, pour par après s'accoster à leurs divins esprits et en jour avec eux de la sempiternelle gloire ». Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 2 publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890-1896, op. cit.*, p. 124.

¹¹⁸² Jehan Lhermite, dont le français n'est pas la langue maternelle, traduit littéralement ici l'espagnol « *cámaras* » : « *Se llama también el excremento del hombre, cuyo nombre se le debió de dar por que siempre se exonera el vientre en lugar retirado, y secreto* » (Aut.).

¹¹⁸³ Jehan LHERMITE, *Le passetemps. Tome 2 publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890-1896, op. cit.*, p. 115. Sigüenza évoque également ces « *cámaras pestilenciales* », dont il donne le même nombre : José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial, op. cit.*, p. 174. Si Lhermite mentionne « la première fois », Sigüenza précise que ces diarrhées furent fréquentes pendant la maladie du roi : « *Estas se fueron continuando hasta que le acabaron la vida* ».

¹¹⁸⁴ José de SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial, op. cit.*, p. 174.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 173.

Jehan Lhermite ne rapporte que l'anecdote la plus décente parmi toutes les possibles, occultant dans l'euphémisme d'autres fermetures éventuelles du même rideau : « acte vraiment digne d'être remarqué, comme aussi de fait le remarquons, et depuis encores plusieurs autres bien conformes et condignes à ceste-ci ». Le voile, qui participe de la richesse de l'image apotropaïque qui veille sur le roi, et s'intègre ainsi esthétiquement avec elle, fonctionnerait donc aussi comme une sorte de rideau de chirurgien¹¹⁸⁶, destiné à cacher les souffrances les plus obscènes du roi mourant, précisément aux yeux des spectateurs divins dont il s'accompagne en image.

L'association du Christ et de la Vierge à une bordure de séraphins d'argent et de sauvages, rapportée par l'inventaire des dons faits à l'Escorial, suggère une dernière réflexion. Si les rideaux sont fermés et que les personnes divines sont cachées au bénéfice des sauvages et des séraphins marginaux, le *sauvage* peut-il éventuellement prendre le dessus ? Autrement dit : dès lors que les rideaux sont fermés, l'obsène est-il possible ? L'anecdote rapportée par Jehan Lhermite et ce qu'elle suggère du reste de la maladie du roi, soulève bien cette question. Que se passe-t-il quand les rideaux sont fermés ? Si un certain degré d'irrévérence devient possible à condition que celle-ci demeure *voilée*, que fait le roi dans son oratoire à rideaux lorsqu'aucun grand d'Espagne et aucun ambassadeur ne le regarde ? Le rôle du *capellán mayor* qui le surveille dans son rideau n'en devient que plus important. Pourtant, dans des cas exceptionnels, il faut bien admettre que l'infraction advient quand les rideaux sont fermés, comme on peut le vérifier avec une transgression proprement miraculeuse appartenant à l'hagiographie de Jean de Dieu.

III. UN SACRISTAIN MATÉRIALISTE ET UN RIDEAU QU'IL NE FALLAIT PAS OUVRIR : LA FABRIQUE D'UN MIRACLE DE JEAN DE DIEU

Jean de Dieu, né en 1495 et mort en 1550, fondateur de l'ordre des Hospitaliers de Saint Jean de Dieu, fut béatifié en 1630 et canonisé en 1690. On dispose de nombreuses biographies partielles et de nombreux documents d'époque ayant servi au procès de béatification et de canonisation, faisant état de plusieurs miracles, avant et après sa mort, avec un bon nombre d'anecdotes relatives à sa très grande dévotion¹¹⁸⁷. Or,

¹¹⁸⁶ Sans être un rideau d'*apariencia*, ni un accessoire domestique, le rideau du chirurgien est en quelque sorte un attribut de ce corps de métier des barbiers chirurgiens qui occultent leurs patients lorsqu'ils les opèrent. Quevedo indique indirectement que les rideaux sont l'emblème de cette spécialité médicale des barbiers, de même que le bassin est celui de leur spécialité de coiffeurs : « *habiendo conocido la natural inclinación de los barberos a guitarras, mandamos que para que mejor sean conocidas sus tiendas, en lugar de cortinas y bacías cuelguen o pinten una, dos, tres o más guitarras* ». Voir la « *Premática del Tiempo* » dans ses *Premáticas y aranceles generales*, Francisco de QUEVEDO, *Prosa festiva completa*, éd. Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS, Madrid, Cátedra, 1993, p. 212. Voir par ailleurs Anastasio ROJO VEGA, *Inventario de una época, op. cit.*, p. 156. Anastasio Rojo trouve, dans les inventaires notariés de Valladolid, des rideaux verts et bleus pour les barbiers en 1580, et seulement verts pour le médecin Pedro Enriquez.

¹¹⁸⁷ La somme la plus riche et sérieuse de ce dossier documentaire est : José Luis MARTINEZ GIL, *Proceso de beatificación de San Juan de Dios*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, 1442 p. Pour une biographie, non exempte d'éloges proprement hagiographiques, par ce même auteur issu de l'ordre des Hospitaliers, voir REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (éd.), *Diccionario biográfico español, op. cit.*, sv « San Juan de Dios ».

jusqu'à un âge relativement avancé, le futur saint mène une vie riche en péripéties : il est soldat des armées de Charles Quint, risque de se faire pendre, devient libraire ambulant et ce n'est que le 20 janvier 1534, à Grenade, qu'il se convertit en entendant un sermon de Juan de Ávila, son maître spirituel. Décidé à fonder un ordre d'hospitaliers, il part en pèlerinage à Guadalupe, où se trouvait un des centres de l'enseignement pharmaceutique et hospitalier de la péninsule Ibérique¹¹⁸⁸. Dans le monastère de la Vierge de Guadalupe, les biographies du XVII^e siècle, contemporaines de la béatification puis de la canonisation de Jean de Dieu, rapportent une anecdote censée exprimer la faveur de Marie pour son serviteur. Il s'agit d'un de ces « *milagros y apariciones carentes de fundamento histórico* » critiqués par le plus récent biographe du saint¹¹⁸⁹. Dans la *Relación de la vida, santidad, favores del cielo, milagros, muerte del bienaventurado patriarca S. Juan de Dios*, opuscule imprimé à Séville par Matías Clavijo en 1631 pour commémorer la béatification du fondateur de l'ordre hospitalier, la conversion du saint, notée en marge du texte « *Principio de santidad* », précède un récit de son pèlerinage à Guadalupe, résumé en marge « *Favores del cielo, algunos milagros* ». Parmi ces miracles, celui qui nous intéresse est raconté de la façon suivante:

Entrando a visitar la imagen, se corrieron los velos, aunque llevó reprehensiones de ladrón atrevido quien tan a manos llenas favorecía Dios, para que tuviese a un tiempo favores y ocasión de adelantarlos un sufrimiento humilde. Uno de los sacristanes queriéndole dar de coces se le secó un pie, mas pagó el santo su agravio con dejarlo sano¹¹⁹⁰.

Dans un style quelque peu elliptique, le récit fait état de l'ouverture des rideaux qui couvraient l'image par l'effet de la faveur divine, suite à quoi un sacristain accusa Jean de Dieu d'être un voleur irrévérencieux. Ainsi, Dieu accordait en même temps au saint la faveur et l'épreuve. Ce sacristain voulant rouer de coups saint Jean de Dieu, son pied se dessécha, d'après la *relación*, pour être ensuite guéri par le patron des hospitaliers, dans un premier miracle d'une série de guérisons. Cette anecdote n'est qu'un récit de miracle parmi bien d'autres. Pourtant, la couverture de l'imprimé souligne l'importance de cette faveur de la Vierge au début de son parcours de sainteté, puisque la xylographie qui décore son frontispice montre précisément une image d'une Vierge à l'enfant, avec les rideaux écartés de part et d'autre : la Vierge de Guadalupe¹¹⁹¹ (**Fig. 106**).

Cette *relación*, pourtant, ne fait que résumer ce que racontait un autre biographe de Jean de Dieu, Antonio de Govea, dans sa *Vida y muerte del bendito padre Juan de Dios*,

¹¹⁸⁸ Françoise CRÉMOUX, « Enfermedad, medicina y práctica devocional: el caso del corpus de relatos de milagros de la Virgen de Guadalupe entre los siglos XV y XVII », *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, n° 39, 2018, pp. 25-35.

¹¹⁸⁹ Il s'agit, encore une fois, du membre de son ordre José Luis MARTÍNEZ GIL, « Sobre el nacimiento y procedencia de San Juan de Dios y su obra », *Hispania sacra*, vol. 58, n° 117, 2006, p. 71.

¹¹⁹⁰ Matías CLAVIJO, *Relacion de la vida, santidad, favores de el cielo, milagros, muerte, del bienaventurado Patriarca S. Juan de Dios...*, Impreso con licencia, En Sevilla, por Matias Clavijo, 1631, f. 6r.

¹¹⁹¹ Cf. Françoise CRÉMOUX, « Las imágenes de devoción y sus usos. El culto a la Virgen de Guadalupe (1500-1750) », in María Cruz de CARLOS VARONA, Pierre CIVIL, Felipe PEREDA et Cécile VINCENT-CASSY (éds.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 61-82.

publiée chez Thomas Iunti quelques années plus tôt, en 1624, comme un véritable recueil documentaire en vue de la béatification¹¹⁹². Malgré sa longueur, le récit mérite d'être rapporté. Il s'agit du chapitre quinze, intitulé « *Llega nuestro padre san Juan de Dios al convento de Nuestra Señora de Guadalupe, y en él recibe particulares favores de la Virgen Nuestra Señora* »:

A pocos días de jornada llegó a ver lo que tanto deseaba, que era la casa de la gloriosa Virgen y Señora Nuestra de Guadalupe, y descubriéndola de un alto se puso de rodillas y con ellas anduvo hasta llegar a la iglesia, besando mil veces y con mucha devoción los felices umbrales de la puerta de su Señora. Entrando dentro, hizo primero oración al santísimo sacramento y, vuelto al altar de la Virgen, con devoción y lágrimas, la saludó con la oración de la *Salve Regina*. Y llegando a aquellas palabras « *Illos tuos misericordes oculos ad nos converte* », se corrió la cortina, dando lugar el velo para que viese el devoto orador la imagen de su Señora. Al ruido que la cortina hizo al descubrirse, acudió uno de los sacristanes y no viendo en la iglesia más que a nuestro padre san Juan de Dios tan cerca del altar, sospechó que él había sido el osado que corrió la cortina, no le viniendo cosa menos al pensamiento que imaginar el favor que la Señora había hecho a su siervo, y que ella fuera la que corriera la cortina para ser vista de él y aun para darle a entender cuánto gustaba de verlo. Juzgándole por el traje, le pareció más ladrón que se fingía devoto para hacer algún lance (como algunos suelen) que peregrino a quien la devoción hubiese traído a aquel lugar, y así le riñó con acedia, tratándole de atrevido y desvergonzado; creciéndole la ira o celo indiscreto de las palabras vino a las manos, que es cosa muy cierta perseguir los hombres a los que el cielo favorece. Y no se contentando de maltratarle de palabra y obra, levantó el pie para darle una cox y se le quedó seco, como a Jeroboam la mano con que quiso herir al profeta, que no estimaba menos la Virgen a este devoto suyo que su Hijo a su profeta, y quiso por esta vía darle a conocer, para que fuese estimado. Porque el mismo sacristán, conociendo la causa de su castigo, le pidió perdón, que con facilidad alcanzó de quien, aunque no se lo pidiera, se le otorgara. Díjole el santo varón dijese una *Salve* a la Virgen, en satisfacción de la descortesía que en su presencia había cometido. Hízolo y quedó sano¹¹⁹³.

D'après le récit d'Antonio de Govea, l'apparition de la Vierge correspond à l'*apariencia* religieuse, autant théâtrale que liturgique, qui fait succéder le dévoilement à la disposition à voir l'image, marquée ici par l'hymne *Salve Regina*, prononcé par Jean de Dieu. L'ouverture du rideau coïncide avec le verset cité, '*tournez vers nous vos yeux miséricordieux*', et correspond aux caractéristiques des versets choisis pour la monstration d'images cultuelles dévoilées. En effet, il contient une adresse semblable au « *Tibi soli peccavi* » qui accompagne le dévoilement du Christ en croix du Real Colegio

¹¹⁹² « *En lo que hoy le importa más, que es su beatificación, y para este fin principalmente divulgamos su historia* », Antonio de GOVEA, *Vida y muerte del bendito padre Juan de Dios fundador de la orden de la hospitalidad de los pobres enfermos*, Madrid, por Thomas Iunti, Impresor del Rey, 1624, f. ¶4r. Voir aussi : « *y más habiendo de ser tanto a favor de la canonización del siervo de Dios, de que se trata (ya declaro el motivo principal* », *Ibid.*, f. ¶¶1v.

¹¹⁹³ Antonio de GOVEA, *Vida y muerte del bendito padre Juan de Dios fundador de la orden de la hospitalidad de los pobres enfermos*, *op. cit.*, p. 63-64.

Seminario del Corpus Christi à Valence, ou plus encore au « *Monstra te esse matrem* » du dévoilement de Nuestra Señora del Sagrario à Tolède. Ce dernier verset coïncide avec celui cité par Antonio de Govea en ceci qu'il implique une prière dont l'exigence est fondamentalement visuelle – et dont la performativité est avérée par la monstration de l'image – : la Vierge est appelée à se montrer, ou à regarder ses croyants. Une véritable performance est donc là en jeu, qui consiste d'un certain point de vue à soumettre l'image à sa prière : autrement dit, à recevoir la faveur de la grâce. Car dans l'économie du récit, l'agent de cette performance n'est autre que le voile lui-même, « *se corrió la cortina, dando lugar el velo para que viese el devoto orador la imagen de su Señora* ». Ou plus précisément la Vierge, réputée incarnée dans son image, ou du moins assez liée à son prototype pour que le regard de celui-ci se surimpose au sien : « *que imaginar el favor que la Señora había hecho a su siervo, y que ella fuera la que corriera la cortina para ser vista de él y aun para darle a entender cuánto gustaba de verlo* ». L'*apariencia* est bien là à l'œuvre, dans sa proximité avec le mode de visibilité acheiropoïète de l'image, qui introduit une confusion certaine entre celle-ci et son prototype.

L'ouverture du voile produit un bruit et alerte un sacristain de ce qu'il se passe (« *Al ruido que la cortina hizo al descubrirse, acudió uno de los sacristanes* »). Le récit rapporte sa réaction avec force détails, dans la forme d'un raisonnement enthymématique, soit un syllogisme fondé sur des prémisses vraisemblables. Incapable d'imaginer la principale raison de l'ouverture du rideau, soit la faveur de la Vierge, il déduit de trois prémisses que le futur saint en est l'auteur : le fait qu'il est seul dans l'église, sa proximité à l'autel, son habit. Il l'identifie dès lors comme un voleur feignant la dévotion et déguisé en pèlerin (« *ladrón que se fingía devoto para hacer algún lance (como algunos suelen)* »), assez irrévérencieux pour avoir, de sa main, ouvert le rideau à des fins malhonnêtes : « *sospechó que él había sido el osado que corrió la cortina* ». Les ornements liturgiques étaient en effet un bien précieux, qui attirait les convoitises des voleurs¹¹⁹⁴. Le raisonnement du sacristain, remarquablement matérialiste, soulève une double réflexion sur la croyance et la feinte : incapable de croire qu'un miracle a eu lieu, il suppose que Jean de Dieu feint sa dévotion. L'habit ne fait pas le pèlerin, certes. Mais la suite du récit prouve son erreur : voulant punir d'un coup de pied le supposé voleur, après l'avoir injurié, il souffre un accident sur ce pied qu'il a levé contre Jean de Dieu. Cet accident est rapporté au dessèchement de la main du roi Jéroboam. Héritier schismatique du roi Salomon, il érigea Bethel en sanctuaire royal, où il fit adorer un veau d'or. Face à cette idolâtrie, des prophètes s'élevèrent contre lui, dont celui qui lui annonce la venue d'un fils de David, du nom de Josias,

¹¹⁹⁴ On a déjà rapporté celui que raconte fray José de Sigüenza dans sa *Segunda parte de la historia de la orden de San Jerónimo* : « *Agora muy reciente el año de noventa y cinco, justificaron en la ciudad de Évora un ladrón famoso, que poco menos robara todas las iglesias de Évora. Si no fuera su dicha que la segunda iglesia fue la de Nuestra Señora de Espineiro, que no sufre ladrones. Era el ladrón Castellano (así lo dice el autor de quien me fio) natural de Alburquerque, donde había muchos hurtos, y llevábalos a vender a Évora, y los que hacía en Évora a Alburquerque, hombre tan mañoso y tan marcado, que todo lo que hurtaba le mudaba la forma, y la figura: porque no le conociesen por las señas, las cortinas de los retablos trocaba en pabellones, otras maneras de cubiertas de los ornamentos como capas y frontales, hacía colchas ricas, y de tal suerte lo disfrazaba que los propios dueños no lo conocían* », apud CORDE, sv « *cortina* ».

réunificateur des tribus et futur grand roi d'Israël. Jéroboam leva la main contre lui, ordonnant qu'il soit saisi, lorsqu'elle se dessécha (1Rois 13, 1-4). Antonio de Govea explique le dessèchement du pied du sacristain comme une nouvelle faveur de la Vierge à Jean de Dieu : « *que no estimaba menos la Virgen a este devoto suyo que su Hijo a su profeta* ». Or, la prophétie ne portait pas, dans le Livre des Rois, sur le Messie (Jéroboam n'est pas « *profeta* » de « *su Hijo* ») : soit qu'Antonio de Govea ait confondu la prophétie de Josias et celle de Jésus à la faveur d'une paronymie, soit qu'il ait voulu rapporter la faveur de la Vierge à Jean de Dieu à celle du Christ pour cet autre Jean qu'est le Baptiste, celui qui peut, à plus juste titre, être nommé '*profeta del Hijo*'. Quoiqu'il en soit, pour quiconque connaissant la source testamentaire, l'allusion à Jéroboam frappe d'un même coup l'idolâtrie et le scepticisme, plaçant Jean de Dieu au croisement des faveurs de la Vierge et de son Fils. Le sacristain mécréant et le roi idolâtre sont tous deux coupables face à un miracle à travers l'image d'autant plus légitime qu'il se situe entre ces deux bornes. La confusion entre le prototype et l'image s'en trouve normalisée. En effet, le sacristain détrompé demande le pardon de Jean de Dieu, qui lui enjoint de faire pénitence en prononçant un *Salve* à la Vierge dont la présence est identifiée à celle de son image : « *en satisfacción de la descortesía que en su presencia había cometido* ». Le sacristain s'exécute et guérit immédiatement, si l'on en croit la *brevitas* de la chute : « *Hízolo y quedó sano* ». Par trois fois la Vierge intervient donc : en ouvrant les rideaux pour être vue de Jean de Dieu, en desséchant le pied du sacristain, en le guérissant après sa pénitence. Rien n'est dit de la fermeture du voile.

Une planche gravée par Jean de Noort illustre ce passage. On ne sait si elle était destinée à accompagner une réédition de la vie de Jean de Dieu d'Antonio de Govea¹¹⁹⁵, mais elle porte une légende qui s'en inspire fortement (**Fig. 107**) : « *Visitando san Juan de Dios a Nuestra Señora de Guadalupe se tiraron las cortinas para que Juan viese a la que es madre de misericordia. El sacristán pensando ser ladrón le dio con el pie y se le quedó baldado. El santo dijo rezase la salve por la descortesía que tuvo delante la Virgen y luego quedó sano* ». L'image montre le saint, dans sa *vera effigies*¹¹⁹⁶, vêtu des haillons qui l'identifient à tort comme un voleur, priant avec son chapelet devant l'autel de la Vierge de Guadalupe. Celle-ci est ressemblante au modèle, plus que celle du frontispice de la *Relación...* de 1631. Les rideaux de son dais sont tirés, à l'aplomb des deux anges qui tiennent la demi-lune, attribut de son Immaculée Conception. Entre la Vierge et les anges, le mouvement mystérieux du rideau est bien rapporté à une motivation céleste. Derrière Jean de Dieu, le sacristain est immobilisé dans le geste de frapper le dévot au derrière, de son pied droit. Au fond, deux religieux sont témoins de la scène, indiquant le geste du sacristain, et pourtant placés entre le visage de Jean de Dieu et la Vierge : ils sont déjà du bon côté de l'histoire. Ils apparaissent en outre dans la fente de la tapisserie qui recouvre les murs de l'église, soit précisément dans

¹¹⁹⁵ Elena PÁEZ RIOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1982, p. 1505-1.

¹¹⁹⁶ Comme dans le frontispice de Francisco de CASTRO, *Miraculosa vida y santas obras del beato patriarca Iuan de Dios Lusitano, fundador de la Sagrada Religion que cura enfermos*, En Burgos, en casa de Ioseph de Mena, 1621.

l'ouverture d'un rideau *de antepuerta*, soulignant ainsi la différence entre l'activation humaine des rideaux, au fond, et l'ouverture céleste des voiles de l'image, au premier plan. La présence des témoins annonce déjà l'accréditation du miracle et sa diffusion, dont la gravure elle-même se fait l'instrument.

Ce dossier documentaire soulève en l'état un certain nombre de questions. D'une part, la présence des témoins renvoie à problème essentiel : qui est l'auteur du récit ? Antonio de Govea explique dans son prologue au lecteur qu'il a écrit sa vie du saint à partir de différents textes ainsi que de récits de témoins :

Con este discurso ofrecía a nuestro Juan de Dios este pequeño cuidado de reducir a breve historia lo que por tan varias informaciones y dichos de tantos testigos está esparcido, que hacen número de cuatrocientos y sesenta, que aunque no deponen todos de una misma cosa, todos se dirigen a este fin que es probar la inocencia de la vida, aspereza de la penitencia, multitud de virtudes y maravillas que el Señor obró por este siervo suyo. Materia sobre que han escrito muchos y muy graves autores: Tomás Bocio, fray Gerónimo Román, Alonso de Villegas, Antonio Vasconcelos, Duarte Núñez de León, Licenciado Diego de Yepes, Martín Ruiz de Mesa, Carlos de Tapia marqués de Belmonte, maestro Gil González Dávila coronista de su Majestad, los cuales, aunque de paso, hablan de nuestro bendito Juan de Dios como de varón ilustre en virtud y santidad.

Malgré ces références, il semble que l'anecdote des rideaux de Guadalupe est difficile à documenter¹¹⁹⁷. Elle pourrait donc être issue d'une information orale, comme l'indique à sa manière Juan de Noort. Les informations recueillies en vue de la béatification et surtout de la canonisation se fondent sur d'autres miracles, autrement plus importants : non pas des faits liés à des images, mais des guérisons miraculeuses de plusieurs dévots¹¹⁹⁸. On trouve pourtant ce récit, avec quelques variantes, dans un texte antérieur, qu'Antonio de Govea a consulté sans doute, mais dont il tait l'existence. Il s'agit d'une vie de Jean de Dieu écrite par le recteur de l'Hôpital de son ordre à Grenade, Francisco de Castro et publiée en 1585. Je n'ai pu consulter l'édition princeps, mais une des rééditions commanditées par l'ordre hospitalier, celle de 1621 établie par fray Dionisio Celi, hospitalier de Grenade également¹¹⁹⁹, et qui reproduit la *tasa* de 1585. On y trouve le récit suivant :

¹¹⁹⁷ José Luis MARTÍNEZ GIL, « San Juan de Ávila, director espiritual de San Juan de Dios », *Salmanticensis*, vol. 47, n° 3, 2000, pp. 433-474. José Luis MARTÍNEZ GIL, *San Juan de Dios: fundador de la Orden Hospitalaria*, Madrid, Hermanos de San Juan de Dios, 2015, p. 84-85.

¹¹⁹⁸ URBAIN VIII, *Breue de la santidad de nuestro mui santo padre Urbano VIII en que declara la beatificacion del bienaventurado Iuan de Dios, fundador de la Religion de la Hospitalidad de los pobres enfermos*, s.l., s.n., 1630; *Bula o letras decretales de la canonizacion de San Juan de Dios*, Rome, en la imprenta de la Reverenda Camara Apostolica, 1694. Voir aussi Giovanni Battista COCCINI, Filippo PIROVANO et Clemente MERLINI, « De sanctitate vitae, heroicis virtutibus et miraculis, quibus in vita et post mortem calruit Dei servus Iohannes Dei Religionis Fratrum Hospitalaris et infirmis ministrantium fundator... », BNE, MSS/7590, f. 30v-43r.

¹¹⁹⁹ Francisco de CASTRO, *Miraculosa vida y santas obras del beato patriarca Iuan de Dios Lusitano, fundador de la Sagrada Religion que cura enfermos*, *op. cit.*, f. [1]r-2r.

Llega pues el santo a ver la casa de Nuestra Señora de Guadalupe, comienza a sentir dentro de su alma mil gustos espirituales y desde una cruz que estaba un cuarto de legua del convento, fue de rodillas y con lágrimas todo aquel espacio que había hasta entrar dentro de la iglesia, en la cual primero hizo oración al santísimo sacramento, y luego vuelto a la Virgen santísima su querida y amada, comenzó a cantar en voz alta *Salve Regina*, reina y madre, y cuando llegó a decir «vuelve a nosotros tus misericordiosos ojos», la Virgen santísima se mostró muy afable, porque estando corridos los velos que la Virgen santísima tenía delante de sí, se apartaron súbitamente, sin que nadie los corriese. Y acudiendo el sacristán a ver quién daba aquellas voces delante de Nuestra Señora, y como vio las cortinas corridas, pensando que lo había hecho el santo padre Juan de Dios, se fue a él llamándole desvergonzado, pícaro, atrevido, que quien le mandaba llegar al altar, que debía de ser ladrón, pues so color de cantar la *Salve*, quería hurtar algo de allí, y no contento el sacristán con decirle semejantes injurias, se volvió a él y le dio de mojicones¹²⁰⁰, y dándole una coza con el pie izquierdo, de tal suerte se le encogió la pierna al fraile que no la pudo menear, sino a gatas iba para la sacristía, y mirando al altar vido que los velos se habían vuelto a correr, cubriendo la santa imagen. Viendo el sacristán esto, comenzó a decir «milagro, milagro». El bendito santo le dijo: «calle, padre, no diga nada, que mayores milagros sabe hacer la Madre de Dios que correr unas cortinas. Lo que ha de hacer es pedir perdón a Nuestra Señora por el desacato que tuvo delante de ella, y dígame una *Salve*, y verá como luego se halla bueno». Aprovechase de este consejo el buen padre sacristán, y rezando con muchas lágrimas la *Salve* a la Virgen santísimas, luego se le quitó el dolor de la pierna: abrazó al santo padre Juan de Dios y le pidió mil perdones¹²⁰¹.

On peut retrouver ici l'essentiel du récit commenté précédemment, malgré quelques variantes. Ce texte présente une forme plus orale, avec un style indirect libre qui rapporte les paroles du sacristain comme si l'information avait été recueillie de première main, éventuellement de Jean de Dieu lui-même : l'information concernant le pied gauche du sacristain, véritable effet de réel, semble corroborer cette (fausse) impression¹²⁰². La présentation du sacristain en fait un caractère comique, criant au miracle tandis qu'il rampe vers la sacristie : l'hagiographe hospitalier transforme le sacristain hiéronymite en une figure risible. Ce dernier passe ainsi du scepticisme à l'admiration non pas au terme d'une nouvelle série d'événements surnaturels, comme chez Govea, puisque ce n'est pas le dessèchement de son pied qui le convainc, ni sa guérison. S'il crie au miracle, c'est parce qu'à son insu les rideaux de l'image se sont refermés. Il est donc témoin de l'activation surnaturelle du voile, non plus à son ouverture mais à sa fermeture. Devant son émerveillement, Jean de Dieu lui-même veut calmer son émoi : « *calle, padre, no diga nada, que mayores milagros sabe hacer la*

¹²⁰⁰ mojicones *em.* : de mojicones *op. cit.*

¹²⁰¹ Francisco de CASTRO, *Miraculosa vida y santas obras del beato patriarca Iuan de Dios Lusitano, fundador de la Sagrada Religion que cura enfermos, op. cit.*, f. 33v-34r, 36v.

¹²⁰² Le prologue au lecteur brouille une nouvelle fois la trace qui permettrait de retrouver l'origine de l'anecdote : « *y porque con brevedad quiero dar larga noticia a todos los devotos lectores de su miraculosa vida, la quise sacar en limpio de diversas partes por sus capítulos* », *Ibid.*, f. []6v.

Madre de Dios que correr unas cortinas ». Il fait preuve par là de son humilité, tout en rabaisant le mouvement du rideau, le qualifiant d'à peine miraculeux par rapport à ce que peut faire la Vierge : la suite de la vie de Jean de Dieu est censée prouver cette affirmation optimiste.

Cette dernière source questionne précisément le statut de l'événement rapporté. Donné pour un miracle par la *Relación...* publiée après la béatification de Jean de Dieu, il n'est pas caractérisé de la sorte par Antonio de Govea : signe que la légitimation pontificale du culte de Jean de Dieu infléchit son hagiographie. Dans le texte le plus ancien, le sacristain sceptique bascule dans l'exclamation au miracle à tel point que le protagoniste de la faveur mariale doit le calmer, en critiquant ce terme trop emphatique. Est-ce ou n'est-ce pas un miracle ? La position mitoyenne de Govea, qui se passe du mot, soulève une question difficile : comment caractériser cet événement ? Après avoir étudié les mises en scène du Patriarche Ribera dans son Real Colegio Seminario del Corpus Christi, de García de Loaysa pour l'inauguration de la nouvelle chapelle de Nuestra Señora del Sagrario, et de Pedro de Valderrama, ayant recours à un scénographe italien pour son sermon de la conversion de Marie-Madeleine à Saragosse, une éventualité se fait jour : ce récit peut être une construction de Jean de Dieu, de Francisco de Castro ou d'Antonio de Govea, sur le modèle de ces dévoilements liturgiques et pastoraux qui sont autant de mises en scène. Un certain nombre d'éléments d'histoire littéraire convergent dans cette anecdote et donnent du poids à cette hypothèse. D'une part, le schéma de l'*apariencia*, d'autre part, la figure du *pícaro a lo divino*¹²⁰³, enfin, le dessèchement d'un membre du corps du mécréant, dont on a déjà vu des exemples dans les *apariencias* religieuses du corpus de Gondomar. Dans une coïncidence frappante, l'un des faux dévoilements de la *Comedia de la venganza piadosa*, où des *apariencias* d'autel faussement miraculeuses sont montées par un pacha pour se venger de son roi, fait précisément intervenir l'immobilisation d'une main. Ce n'est d'ailleurs qu'une feinte, rapportée au miracle : « ¡Milagro, piedad, piedad, // no puedo mover la mano! »¹²⁰⁴. En outre, cette éventualité est renforcée par l'introduction au sein de l'histoire d'une figure du sceptique – mais son scepticisme est inévitable et de bon aloi. Par un raisonnement matérialiste, celui-ci offre précisément à la réflexion l'interrogation suivante : le miracle du dévoilement de la Vierge de Guadalupe est-il une forgerie de Jean de Dieu ?

En effet, si l'on adopte le point de vue du sacristain, le récit devient trouble. Le sceptique n'est pas un athée, ni un protestant, mais un religieux d'autant plus orthodoxe qu'il a la charge de veiller sur une des images cultuelles les plus importantes de la péninsule Ibérique. Son raisonnement matérialiste est un syllogisme parfaitement solide chez Antonio de Govea : Jean de Dieu a bien pu ouvrir le voile qui couvre l'image. D'ailleurs, son scepticisme n'est vaincu que par deux nouveaux miracles : le dessèchement de son pied et le recouvrement de sa santé, deux nouvelles faveurs de la

¹²⁰³ Voir à ce propos les commentaires de Valentín Núñez Rivera à son édition de *El rufián dichoso* de Cervantès, dans Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Comedias y tragedias, op. cit.*, p. 2, pp. 98-104.

¹²⁰⁴ *Comedia de la venganza piadosa*, f. 88v.

Vierge qui viennent confirmer le dévoilement dans son statut de miracle. Fallait-il en arriver là pour consolider l'idée que les rideaux s'étaient tirés seuls ? En l'absence de témoins, et d'après le raisonnement rapporté par le récit hagiographie lui-même, le miracle du dévoilement a pu n'être qu'une mise en scène. L'accusation portée contre le dévot d'être osé (« *osado* »), irrévérencieux et dévergondé (« *atrevido y desvergonzado* »), en plus de voleur (« *ladrón* »), met l'accent sur son action, à la limite de l'iconoclasme : il se permet ainsi, toujours du point de vue du sacristain, un geste déplacé vis-à-vis d'une image de dévotion qui ne doit être dévoilée qu'en des circonstances liturgiques exceptionnelles. Les deux images commentées nient cette éventualité : le frontispice de la *Relación*... en occultant le saint et en montrant la Vierge seule sous le rideau dévoilé, sans autre agent possible de son ouverture qu'elle-même ; la planche de Jean de Noort en plaçant le dévot à distance de l'autel et en le couronnant d'une auréole. Pourtant, cette transgression, interprétée à grand renfort de miracles comme une faveur, peut effectivement avoir été une infraction, sinon dans les faits – sans que l'on sache s'ils ont vraiment eu lieu – du moins dans l'économie du récit hagiographique. On peut bien admettre que Jean de Dieu ait ouvert les rideaux devant la Vierge : la dévotion des fidèles les amenait à essayer de la toucher et d'y approcher leurs rosaires¹²⁰⁵. Que l'on impute le fait à Jean de Dieu ou à ses biographes qui le racontent, une chose est claire : le miracle peut n'avoir été qu'une mise en scène ou une réécriture consistant précisément à transformer la transgression en exception, devenue signe de la faveur divine.

À propos de Luther, Jean Wirth dénonçait « l'une des aberrations les plus constantes de l'histoire religieuse : l'interprétation de la créativité religieuse, sinon comme un miracle de la foi, du moins comme un effet de la croyance ». On ne peut que souscrire à son avis :

Ceux qui pensent que les religions tombent du ciel devraient le dire clairement et admettre qu'il n'y a pas de dialogue possible avec les historiens qui les pensent comme des œuvres humaines. En fait, la grande majorité des historiens ménagent la chèvre et le chou pour ne froisser personne, en construisant un scénario qui ne nécessite pas l'intervention surnaturelle, mais ne l'exclut pas¹²⁰⁶.

Le miracle du dévoilement de la Vierge de Guadalupe a fonctionné, d'après le récit que l'on en garde. Or, sans les deux autres miracles sur le pied du sacristain, ou sans la fermeture surnaturelle du voile, il serait demeuré dans le domaine des forgeries et Jean de Dieu aurait encouru le sort d'un vagabond, si ce n'est celui d'un voleur doublé d'un iconoclaste. La croyance l'a emporté sur la feinte, mais si l'on raisonne toujours en matérialiste, pouvait-il en être autrement avec la recommandation d'un prédicateur aussi célèbre que Juan de Ávila et la vocation décidément pastorale de Jean de Dieu ? Et si la transgression n'a pas eu lieu et que l'ensemble de l'anecdote était une invention, du moins le récit permet d'imaginer la possibilité qu'une transgression effective de la

¹²⁰⁵ Françoise CRÉMOUX, « Las imágenes de devoción y sus usos. El culto a la Virgen de Guadalupe (1500-1750) », *op. cit.*, p. 73.

¹²⁰⁶ Jean WIRTH, *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*, *op. cit.*, p. 11.

fermeture des rideaux qui cachaient la Vierge de Guadalupe ait pu être transformée après coup – par d’autres miracles, si ce n’est par d’autres mises en scène – en une exception hautement signifiante du statut de futur béat et futur saint du fondateur des Hospitaliers.

Il ne s’agit pas dans cette analyse de défaire le récit du miracle en lui retirant toute valeur documentaire : au contraire, il s’agit de comprendre la créativité religieuse qui apparaît dans cette anecdote – que la créativité ait été celle du saint ou celle de l’hagiographe – dans son lien spécifique aux rideaux de la Vierge. Au sein du système selon lequel le dévoilement n’est qu’exceptionnel, la transgression que suppose son ouverture ne pouvait qu’être un miracle ou une infraction. Avec Michel de Certeau, on peut comprendre que les récits de miracles font face à la réalité et à l’ordre établi en y répondant « ‘à côté’, de biais, par un discours différent qu’on ne peut que *croire* »¹²⁰⁷. Par son pas de côté, Jean de Dieu accomplit les aspirations visionnaires des dévots qui doivent, en règle générale, se soumettre à des rythmes d’occultation et de monstration des images sacrées qui ne leur appartiennent pas : le futur saint se lève bien contre le monopole hiéronymite sur la sacralité de l’image guadeloupéenne. Pourtant, dans ce cas précis, il ne suffit pas de dire encore comme Michel de Certeau qu’une « inacceptabilité de l’ordre pourtant établi se disait, à juste titre, sous la forme du miracle »¹²⁰⁸ : c’est précisément en s’appuyant sur le système représentatif de l’*apariencia* que la transgression-exception de Jean de Dieu prend tout son sens. Si le rideau qui devait rester fermé a été ouvert devant le dévot, l’infraction à la norme est individuelle et demeure dans l’ordre des exceptions, sans changer l’ordre établi des dévoilements liturgiques et sans modifier surtout l’interdiction commune. Le monopole ecclésiastique sur le sacré n’est pas mis à mal, loin de là, grâce à la vocation de Jean de Dieu qui referme ce monopole au moment même où il semble l’ouvrir, en bouclant la boucle d’ordre en ordre, de hiéronymites en hospitaliers. Ainsi, ce récit documente une créativité religieuse exceptionnelle qui s’inscrit en faux sur le système représentatif de l’*apariencia*, dont elle joue d’abord en le transgressant, puis en le confirmant.

Bien sûr, si l’on ne croit pas au miracle, cette stratégie est payante parce qu’elle est prise dans un conflit d’autorités : face au sacristain qui incarne le monopole hiéronymite sur la visibilité de l’image de Guadalupe, Jean de Dieu fait jouer son autorité pastorale qui sera bientôt celle de l’ordre Hospitalier. Une licence est là à l’œuvre, qui a pu, en d’autres occasions, être mise à profit dans des conflits entre l’Église et la Couronne. Alonso de Villegas, dans son *Fructus Sanctorum*, rapporte ainsi l’anecdote suivante :

Acerca de otras dignidades, estados y oficios que hay en las repúblicas, quiero decir lo que escribe fray Miguel Salón que le pasó, con el mismo emperador don Carlos, a fray Tomás de Villanueva. Y fue que, tratándose en las universidades de España si era lícito vender semejantes oficios públicos y dignidades como regimientos, veinticuatrias, juraderías y otros semejantes, sucedió que, predicando al emperador en

¹²⁰⁷ Michel de CERTEAU, *L’invention du quotidien. I, Arts de faire, op. cit.*, p. 34.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 33.

Valladolid el dicho fray Tomás de Villanueva, que fue fraile augustino y arzobispo de Valencia, ofreciósele ocasión, en el discurso de lo que iba diciendo, para tratar de este punto, y dijo: «Suplico a Vuestra Majestad mande alzar esas cortinas, porque lo que quiero decir acerca de esto, recibiré merced y caridad decirlo viéndole el rostro».

Mandó luego aquel cristianísimo príncipe que las alzasen, y mirándole rostro a rostro, prosiguió: «Algunos me piden diga lo que siento en esto de vender los oficios. Solo quiero decir en ello una palabra a Vuestra Majestad, y es suplicarle considere con su prudencia y celo, quien compra el regimiento y oficio público con su dinero (siendo cosa de que los cuerdos y temerosos de Dios tanto huyen), si es su intento aprovechar al común o a su casa propia. No tengo que decir más en esto. Mande Vuestra Majestad volver a correr las cortinas».

De esta libertad evangélica no sólo no se ofendió el emperador don Carlos, sino se edificó mucho, y le tomó tanta afición que le oía muchos sermones, y cuando sabía que predicaba en su convento, siendo prior, iba a oírle¹²⁰⁹.

En ordonnant à Charles Quint de faire ouvrir et fermer les rideaux de son oratoire, Tomás de Villanueva interrompt son prêche pour s'adresser directement à l'empereur et amender sa politique de vente de charges publiques, qui finançait une partie des dépenses de l'empire¹²¹⁰. Il prend ainsi une « *libertad evangélica* », même si sa remontrance au roi n'est pas fondée sur l'Évangile mais sur sa connaissance rationnelle des hommes, et sur des notions de philosophie politique. Dans ces deux ordres donnés au roi, il fait du rideau l'instrument d'un conflit de juridiction : s'autorisant de son prêche pour censurer les décisions royales, il fait du face-à-face avec Charles Quint un préalable à son discours. Suggérant ainsi que le fait de se cacher au regard était une manière silencieuse d'échapper à la censure morale du prêtre, Tomás de Villanueva force l'empereur à obéir. Ce conflit entre le pouvoir ecclésiastique et son propre pouvoir n'aurait pas déplu à Charles Quint si l'on en croit Alonso de Villegas : c'est après cette déconvenue qu'il aurait été nommé archevêque de Valence¹²¹¹. Cependant, le risque d'être ainsi interpellé par un prédicateur est contourné dans les dispositions conservées à propos de l'oratoire à rideaux du roi, écrites sous Philippe IV : « *Está abierta [la cortina real] por la parte que queda frontera al púlpito en cuanto se predica.* »¹²¹².

¹²⁰⁹ Alonso de VILLEGAS, *Fructus sanctorum y quinta parte de Flos sanctorum, que es libro de exemplos, assi de hombres illustres en sanctidad, como de otros cuyos hechos fueron dignos de reprehensión y castigo*, Impreso en Cuenca, por Iuan Masselin, a costa de Christiano Bernabe, mercader de libros, 1594, f. 136r.

¹²¹⁰ Antonio JIMÉNEZ ESTRELLA, « Poder, dinero y ventas de oficios y honores en la España del antiguo régimen: un estado de la cuestión », *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 37, 17 Juin 2012, p. 259.

¹²¹¹ Une deuxième anecdote précède cette nomination : quand l'empereur rend visite à Tomás de Villanueva après ce prêche dont il a été question, le prêtre augustinien ne daigne pas abandonner son étude par courtoisie envers Charles Quint. Alonso de Villegas écrit : « *Por estos acueducto vino a que el mismo emperador Carlos Quinto le nombró arzobispo de Valencia* », Alonso de VILLEGAS, *Fructus sanctorum y quinta parte de Flos sanctorum, que es libro de exemplos, assi de hombres illustres en sanctidad, como de otros cuyos hechos fueron dignos de reprehensión y castigo*, op. cit., f. 136v.

¹²¹² AGP, Real Capilla, caja 95, expediente 1, « Ordenes, memoriales e informes sobre las ceremonias que se celebran en la Real Capilla (1610-1642) ». Voir la deuxième partie de cette thèse.

Ces deux exemples montrent que le monopole institutionnel sur le fait de voiler ou dévoiler peut être pris dans des conflits de juridictions qui mettent en cause le privilège exclusif d'accorder ou refuser la vue de quelque chose. Dans le premier cas, si les hiéronymites encadrent la dévotion des fidèles en contrôlant la visibilité de cette image mariale, Jean de Dieu a pu, d'après ses hagiographes, voir l'image de manière tout à fait exceptionnelle. Autrement dit, si l'Église peut dispenser ou refuser la vue d'une image dotée de pouvoirs particuliers, la personne divine représentée par l'image se voit attribuer ce pouvoir à un degré plus grand : la décision ultime d'apparaître revient à la Vierge, pas aux moines. Voilà une nouvelle preuve de la dynamique visionnaire et de la construction achéiropoiète des *apariencias* religieuses. Dans le second cas, le monopole royal sur le rideau est bel et bien respecté, mais non le privilège royal de commander au sommelier de courtine, et d'apparaître et de disparaître aux yeux des fidèles et du prédicateur. Se cacher, c'est refuser le regard du juge divin ; cacher une image comme la Vierge de Guadalupe, c'est vouloir l'enfermer contre son gré. Jean de Dieu contre les hiéronymites de Guadalupe, et Tomás de Villanueva contre les sommeliers d'oratoire de Charles Quint l'emportent tous deux. Mais pour qui ne mérite pas la faveur de la Vierge, ou pour qui n'a pas l'appui d'ordres religieux puissants, comment s'exprime le refus, partiel ou total, de l'*apariencia* ? Les interdits, le monopole des autorités qui contrôlent le dévoilement, l'aspect éphémère de la vision qui participe de son prestige sont autant de contraintes pour tout spectateur se refusant à y adhérer. Cet aspect de la réception de l'*apariencia* en dessine la frontière : il n'en est que plus difficile à documenter, et on se contentera, pour finir, d'ébaucher simplement quelques pistes à ce sujet.

IV. L'INVERSION DE L'*APARIENCIA* OU LE REFUS SATIRIQUE : DÉVOILER POUR RIRE

Parmi les contes de Juan de Arguijo, histoires drôles recueillies autour de 1622, deux racontent des échecs d'*apariencias* théâtrales. Il s'agit des contes numérotés soixante-cinq et soixante-sept dans l'édition de l'œuvre complète du poète par Stanko B. Vranich. Elles apparaissent comme des variations autour de la fermeture du rideau dans des *apariencias* miraculeuses jouées pendant les fêtes du Corpus Christi. Toutes deux relatives à des comédiens auxquels on a attribué le rôle de Dieu le père, elles diffèrent pourtant dans les caractéristiques du comédien et dans l'enjeu qui met en échec le spectacle dévoilé.

Le premier conte est le suivant :

Fabián de Ribera fue representante de mucha gracia y poco a propósito para encomendarle en las comedias cosas de veras. Hizo, en la fiesta del Corpus de Sevilla, la figura de Dios Padre, por ser la que hablaba menos, y no bastó para que dejase de olvidársele. Estaba en una tramoya y desde lo bajo del carro Solana, que hacía la persona del Hijo, consultaba con el Padre la obra de la reparación del hombre. No se acordó Fabián de lo que había de responder y, pareciéndole que no era materia para hablar, de repente dijo:

- Hijo, yo no me meto en dibujos; haced vos allá lo que os pareciere.
- Volvió Solana a repetir las mismas coplas y dábanle el pie del vestuario, mas él, que ya estaba congojado, replicó, cerrando la cortina:
- Yo juro a Dios de no dar mi parecer en este negocio¹²¹³.

L'histoire porte sur un comédien incapable, drôle à ses dépens, car « *poco a propósito para encomendarle en las comedias cosas de veras* ». La documentation ne manque pas sur ce Cordouan dont on sait qu'il travailla avec plusieurs compagnies à la fin du XVI^e siècle¹²¹⁴. Il est cité par Rojas Villandrando parmi les membres de la compagnie sévillane de Gómez¹²¹⁵ ; il s'engage à travailler avec la compagnie de Juan Granado à Valladolid en 1581 ; avec Jerónimo Velázquez à Madrid en 1584, puis dans les fêtes de Corpus Christi à Tolède en 1590, et de nouveau pour ce même *autor* en 1595 à Madrid. Il est finalement engagé par Gaspar de Porres à Madrid en 1600, où l'on sait qu'il joua deux rôles mineurs – mais sérieux – dans *El tirano castigado* de Lope de Vega, et la même année dans les fêtes de Corpus Christi de Tolède, où il était essentiel pour la mise en scène des *entremeses*, en accord avec les qualités comiques que lui présume Arguijo. Dans le conte cité, il réussit à mettre en échec une mise en scène soigneusement préparée pour éviter tout accident, rien qu'avec sa parole : une fois pas omission, l'autre par excès. Dans une représentation pendant les fêtes de Corpus Christi à Séville, une date clé de la saison théâtrale au Siècle d'or, ce comédien est chargé de jouer Dieu le père ; un rôle qui semble contredire son inadéquation aux choses importantes, mais celui qui a le moins de texte, et donc le plus opportun. Son apparition se fait « *en una tramoya* », en hauteur, lorsque le comédien jouant le Christ en appelle à lui pour assurer la rédemption du péché originel. Tout semble avoir été pensé pour que la scène marche sans erreurs : en accord avec la temporalité éphémère de l'*apariencia*, « *la figura de Dios Padre* » était « *la que hablaba menos* » ; en hauteur, dans sa *tramoya*, Fabián de Ribera était moins visible du public, et le reste de la troupe pouvait discrètement lui souffler son texte depuis le vestiaire. Cette anecdote suggère ainsi que des comédiens spécialisés dans les *entremeses* aient pu être parallèlement spécialistes de tableaux vivants mis en scène par dévoilement¹²¹⁶. Or, son intervention est d'abord mise en échec par son oubli, puis par ses prises de parole impertinentes. D'abord, il assume un libre-arbitre trop intempestif (« *pareciéndole que no era materia para hablar, de repente dijo* »), tout en gardant son identification à son rôle. En effet, il appelle bien le comédien qui joue le Christ du nom de « *Hijo* », mais ce n'est que pour prononcer une affirmation hétérodoxe, l'abandonnant à son sort avec les hommes, ici-bas. Ensuite, malgré les efforts de la troupe pour reprendre la scène, Fabián de Ribera réplique qu'il ne dira rien, en prononçant une expression commune mais proscrite en bonne théologie, qui est absurde dans la bouche de Dieu le père : « *Yo juro a Dios de no dar mi parecer en este negocio* ». Dans cette réplique, le personnage et le comédien se confondent :

¹²¹³ Juan de ARGUIJO, *Obra completa de Don Juan de Arguijo (1567-1622)*, éd. Stanko B. VRANICH, Valencia, Albatros, 1985, p. 489.

¹²¹⁴ Pour ce qui suit, voir Teresa FERRER VALLS, *DICAT, op. cit.*, sv « Ribera, Fabián de ».

¹²¹⁵ Agustín de ROJAS VILLANDRANDO, *El viaje entretenido, op. cit.*, p. 12.

¹²¹⁶ Dans le *Coloquio de los perros*, Berganza entre dans une compagnie de comédiens, où il acquiert vite ces deux spécialités : « *en menos de un mes salí grande entremesista y gran farsante de figuras mudas* », Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Novelas ejemplares, op. cit.*, p. 615.

c'est Fabián qui est « *congojado* », mais c'est en tant que Dieu et en continuité avec la scène précédente qu'il fait allusion à « *este negocio* ». Dans cette confusion des rôles, le fait que Dieu le père frôle le blasphème marque l'aboutissement du conte de manière anti-dogmatique, puisque c'est la rédemption même qui se retrouve mise en cause et par extension le rôle du Christ dont le corps eucharistique est célébré pendant les fêtes de Corpus Christi. La farce se ferme avec la clôture du rideau, rendant avec esprit une *apariencia* inversée en histoire drôle.

Le deuxième conte reprend un schéma semblable :

Antiguamente, cuando no había tantas compañías de farsantes, solían representar en las fiestas del Corpus Christi personas conocidas. Instaron a un hijo de un vecino honrado que saliese en la fiesta, y él lo ofreció con dos condiciones: que había de hacer figura de barba y que no lo habían de saber más de los interlocutores. En esta conformidad, le repartieron en un carro del Diluvio, de Dios Padre; y estando repitiendo que había de destruir el mundo con agua, llegó caminando la procesión y fue fuerza hacer andar el carro. Y uno de los diputados de la fiesta, olvidado del concierto, le decía a voces:

- ¡Bartolomé Pérez, destruyendo y andando!

Cerró la nube Dios Padre, hecho un león, jurando de nunca más servir a la ciudad¹²¹⁷.

Dans cette variante sur le même thème, le comédien n'est plus professionnel : il s'agit du fils d'un honnête voisin qui tient à ce que son identité reste inconnue des spectateurs. Il accepte donc de jouer, à condition de porter une barbe postiche et d'avoir un rôle discret. De nouveau, le caractère éphémère de l'*apariencia* est parfait pour ce comédien amateur, assigné au rôle de Dieu le père dans une scène où il doit annoncer le Déluge. Or, en pleine représentation, la procession arrive, avec un des régisseurs de cette fête, qui lance le bon mot de la farce : « ¡Bartolomé Pérez, destruyendo y andando! ». Par ses cris, ce régisseur oublieux du contrat dévoile l'identité du plus digne des personnages et du plus timide des comédiens à tous les participants du cortège. De nouveau, l'histoire est fondée sur la confusion du comédien et de son rôle. Ici, c'est la révélation d'un nom banal pour la figure de Dieu le père qui d'abord est risible, suivie de la succession des gérondifs « *destruyendo y andando* ». Ceux-ci construisent une espèce particulière de l'hyperbate qui commute l'ordre logique des termes, formant un paradoxe dans le fait de détruire d'abord et de marcher sagement ensuite. D'autre part, dans une phrase qui commence par dire le vrai nom du comédien et qui finit en ordonnant à son char de se joindre à la procession, l'interpolation de « *destruyendo* » se place sur un autre niveau de réalité, celui de la scène fictive représentée par l'acteur. Il faut comprendre que sans l'arrivée imprévue de la procession le comédien aurait été caché dans son char, ou dans son nuage fermé, une fois sa scène finie, et que le régisseur n'aurait pu l'appeler : c'est parce que la procession arrive avant la fin de l'*auto* qu'il est dénoncé dans son identité réelle. Le narrateur prolonge ce jeu avec les niveaux de réalité en commentant la rage du comédien mais en l'attribuant au

¹²¹⁷ Juan de ARGUIJO, *Obra completa de Don Juan de Arguijo (1567-1622)*, op. cit., p. 489-490.

personnage : « *Cerró la nube Dios padre, hecho un león, jurando de nunca más servir a la ciudad* ». La juxtaposition de la métaphore animale et de l'appellation de Dieu le père crée un effet burlesque, prolongé, encore une fois, par le fait que le personnage jure, ici de ne plus se mettre au service de la ville. C'est le deuxième bon mot de l'histoire, parce que si c'est Dieu qui parle, la fête du Corpus Christi aura été complètement ratée, se soldant par une malédiction, et si c'est le comédien, la décision est ironique, puisque son rôle n'a même pas été joué jusqu'au bout. Or, c'est précisément par sa colère et par cette malédiction que le comédien s'approche le plus de son personnage, incarnant alors parfaitement le Dieu justicier du char du Déluge. De nouveau, comme dans l'histoire précédente, la fermeture de l'*apariencia* dans son nuage ouvrant, coïncide avec la fin de cette histoire.

Ces deux contes mettent en échec des *apariencias* en déconstruisant, sans les détruire, les rapports des comédiens à leur personnage. L'illusion comique est mise à mal dans un premier cas par la parole, dans le deuxième par l'apparence (par la présence inopinée, par le fait d'être visible) du comédien. Par le discours comme par la vision, l'*apariencia*, prévue pour être parfaite, devient une catastrophe, autant dans l'économie des pièces représentées – où les *apariencias* sont intempestivement avortées – que dans celle de la fête de Corpus Christi elle-même, le résultat des deux histoires drôles étant pour le moins hétérodoxe. La fermeture du rideau se retrouve prise dans une polysémie remarquable au sein de ces deux histoires : elle manifeste autant le refus du comédien de continuer à jouer que le contenu hétérodoxe porté par l'histoire sous couvert de rire. Dieu se retire derrière son rideau, abandonnant à son sort les hommes. De cette manière, le geste de clore la scène, par la fermeture du rideau ou du nuage, est le signe du refus du comédien, mais aussi du pouvoir de disparaître à son gré du personnage divin, et c'est enfin un seuil construit par le narrateur pour la chute de ses deux histoires.

Par cette construction narrative, la manipulation de l'*apariencia* se place donc en faux par rapport autant à son usage dramatique qu'à son contenu dogmatique. Sur le mode de la farce, Juan de Arguijo manifeste donc des appropriations individuelles du dispositif qui en inversent l'effet escompté. De là à la critique du monopole liturgique et théâtral de l'*apariencia*, il semble n'y avoir qu'un pas, mais Arguijo se garde bien de le faire. Ce Bartolomé Pérez qui refuse de jouer alors qu'il est pris dans la procession et qu'il est censé se dévoiler à tous comme une manifestation divine s'engage plutôt dans une forme de résistance passive que dans une véritable attaque contre les tenants de ce spectacle, ici la ville elle-même. Dans d'autres latitudes, les critiques sont plus véhémentes et directes, comme dans l'*Allégorie de l'iconoclasme* attribuée à Marcus Gheeraerts¹²¹⁸. Cette gravure représente nombre de rituels catholiques, avec un personnel qui va depuis le pape vendeur d'indulgences jusqu'au dévot misérable qui adore l'Église et ses oripeaux (**Fig. 108**). Il y a également un bestiaire caricatural : des singes, des cochons, des hiboux et des araignées, voire des dragons et des serpents, dans un agencement qui construit le visage difforme d'un moine. Si, au premier plan, des

¹²¹⁸ Sur cette gravure, voir : Joseph Leo KOERNER, *The Reformation of the Image*, Chicago, University of Chicago press, 2004, p. 111-113; David FREEDBERG, *Iconoclasia*, op. cit., p. 161-162.

protestants détruisent, enterrent et brûlent les instruments de l'iconolâtrie catholique, juste au-dessus, au niveau du cou et de la bouche du moine deux scènes ont recours aux rideaux (**Fig. 109**). Il s'agit d'une procession, où l'on peut voir une image de la Vierge à l'enfant, encadrée d'un *palium* à rideaux, qui passe, dévoilée, devant trois dévots à genoux. À l'intérieur de la bouche du moine, un peu plus haut, un prêtre lève l'eucharistie dans le geste de l'ostension : il est entouré des fidèles et derrière la courtine latérale de l'autel, à droite du père, un dévot incline la tête, dans ses efforts pour voir l'hostie. Le dévoilement est mis en cause au sein d'une critique totale du rituel catholique renvoyé à l'iconolâtrie, où sont mis en cause précisément les rideaux des images et les courtines d'autel. Une autre image, étudiée par Joseph Leo Koerner dans son *The Reformation of Images*, va encore plus loin, en montrant une statue dévote dévoilée par des courtines latérales, qui servent par la même occasion de rideaux pour cacher un prêtre manipulateur (**Fig. 111**) : celui-ci mystifie les dévots en soufflant des fausses gouttes de sang vers l'image¹²¹⁹. Dans son étude de l'iconoclasme huguenot, Olivier Christin a documenté, parmi les restaurations des églises de Rouen, la restitution de voiles pour les images parmi les attributions d'un peintre catholique : « Jacques de Sez peint le saint Laurent en question, il exécute un drap placé devant l'image de saint Jean »¹²²⁰. Les iconoclastes les avaient donc détruits ou volés.

Dans la monarchie catholique, l'industrie mystifiante du dévoilement est reconnue comme telle, mais néanmoins défendue. Le topos relatif à la majesté royale, qu'il faut garder à distance pour la respecter, ne cache pas le danger de la trop grande fréquentation du roi. C'est ce qu'indique, entre autres auteurs, Juan de Santa María (O.M.) dans son *Tratado de república y policía cristiana* :

Un rey vestido de púrpura, con grande majestad, sentado en un trono, conforme a su grandeza, grave, severo y terrible en la apariencia, y en el hecho todo nada. Como pintura de mano del Griego, que puesta en alto y mirada de lejos, parece muy bien y representa mucho, pero de cerca todo es rayas y borrones¹²²¹.

Velázquez, qui était aussi bon courtisan que peintre, semble répondre à cette réflexion dans ses grands portraits royaux autant que dans les détails de nombre de ses peintures, où les personnages se trouvant au dernier plan sont souvent ceux dont la dignité est plus haute : le *Christ dans la maison de Marthe et Marie*, Minerve et Arachné dans *Les fileuses*, mais surtout le couple royal dans *Le prince Baltasar Carlos à l'école d'équitation*, dans la *Tela real* ou *Chasse au sanglier*, et dans les *Ménines*. Dans sa belle étude des détails chez ce peintre, Svetlana Alpers suggère même, sans

¹²¹⁹ « A woodcut illustrating Murner's account lays bare the mechanism of enchantment. At the left, from behind a curtain, a man 'conjures fort' in Murner's words) red tears by blowing them into the statue through a pipette », Joseph Leo KOERNER, *The Reformation of the Image*, op. cit., p. 147.

¹²²⁰ Olivier CHRISTIN, *Une révolution symbolique*, op. cit., p. 299.

¹²²¹ Juan de SANTA MARÍA, *Tratado de república y policía cristiana para reyes y principes y para a los que en el gouvierno tienen sus vezes*, En Madrid, en la Imprenta Real, 1615, p. 32. Cf. Ana Carmen LAVÍN BERDONCES, José REDONDO CUESTA et Rafael ALONSO ALONSO (éds.), *Domenikos Theotokopoulos 1900: El Greco*, Madrid / Mexico D. F., SEACEX / Instituto Nacional de bellas Artes / Tf editores, 2009, p. 53-79.

développer, que la tache rouge qui accompagne le double portrait royal dans le miroir des *Ménines* pourrait être un rappel du rideau royal¹²²² : la position des rois dans le lointain et le rendu plastique des *borrones* seraient dès lors associés, dans une même réflexion, au rideau qui voile le roi ainsi qu'au portrait de grande taille que Velázquez est censé peindre, comme autant de moyens de garantir la majesté sans failles des monarques d'Espagne (**Fig. 110**).

De la même manière, l'emploi de voiles liturgiques est reconnu comme un expédient pour préserver la foi des fidèles. C'est ce qu'affirme Diego Niseno (C.S.B) une des autorités citées par León Pinelo dans son traité sur les voiles féminins, qui attribue cette « industrie » à Dieu lui-même en la justifiant par la faiblesse humaine :

Cuando tenemos (dice) una imagen de mucha devoción, que obra muchas maravillas y hace muchos milagros, para que esa reverencia se continúe y ese religioso respeto no se pierda, se cubre con muchos velos y, cuando se ha de enseñar al devoto pueblo, se van corriendo muy poco a poco, porque somos tales que parece que necesita Dios de estas industrias para granjear y tener en pie nuestras reverencias¹²²³.

Cette reconnaissance de l'aspect mystificateur de l'*apariencia* ouvre pourtant la porte, malgré la caution divine, à des critiques contre l'hypocrisie. C'est le cas d'un livre approuvé par le même Diego Niseno, le *Diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, dans lequel Juan Ponce de León, « lector jubilado de la orden de los mínimos, calificador del consejo supremo de la santa y general inquisición, y visitador de las librerías de España y reinos de su majestad », annonce : « En todo este discurso, con arte superior, se corre la cortina a los conocidos engaños de este mundo »¹²²⁴. S'il s'agit, disons-le d'emblée, d'une façon de parler, l'expression peut être employée précisément pour critiquer une partie de l'Église, et notamment les ecclésiastiques susceptibles d'utiliser les rideaux pour cacher leurs misères, comme dans *El siglo pitagórico* d'Antonio Enríquez Gómez. Dans ce texte où une âme circule de corps en corps dans autant de transmigrations qui donnent leurs titres aux chapitres, la sixième transmigration met cette âme face à un père hypocrite :

Un día, que arrobado
se quedó, de cansado,
en una cama hipócrita, pues era
de jerga por de fuera,
de Holanda por de dentro,
saliéndole al encuentro

¹²²² Notons que ce rideau royal ne peut être celui de la chapelle royale, mais bien celui qui décore nombre de portraits royaux, étudiés plus haut dans cette thèse. Voir Svetlana ALPERS, *Velázquez est dans les détails*, traduit par Pierre-Emmanuel DAUZAT, Dijon, Presses du réel, 2010, p. 55. Dans *Le prince Baltasar Carlos à l'école d'équitation*, l'historienne de l'art observe : « L'idée que, paraît-il diminué, un roi est d'autant plus grand (tout comme le peintre qui a produit cet effet) qu'il passe cette grandeur à une échelle aussi réduite », *Ibid.*, p. 31-33. Je remercie Olivier Christin de m'avoir conseillé cette lecture.

¹²²³ Diego Niseno, *apud* Antonio de LEÓN PINELO, *Velos antiguos i modernos en los rostros de las mugeres*, *op. cit.*, f. 12v.

¹²²⁴ Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, éd. Ángel FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Madrid, Editorial Castalia, 1988, p. 50-51.

mi cándida doctrina
 (sumiller de cortina),
 le dije, sin ninguna hipocresía,
 esta a mi parecer filosofía
 moral para el devoto que la oyere.
 Todo hipócrita escuche, si quisiere:
 «Santo de mala mano
 hecho con el pincel de algún gitano,
 divino enredador de la otra vida,
 penitencia fingida,
 mentira verdadera, [...]»¹²²⁵.

La dénonciation des mensonges prend la forme d'un dévoilement, dans le geste d'un *sumiller de cortina* qui découvre ainsi les feintes et les ruses d'un faux saint.

Si Covarrubias indiquait que l'expression «*correr la cortina significa algunas veces hacer demostración de algún caso maravilloso y otro de encubrirle*», cet usage positif et normatif de l'expression n'épuise pas la gamme de ses emplois éventuels. La liberté du langage commun pourrait être retrouvée, en la matière, dans les parodies des *merveilles* de l'*apariencia*. De telles parodies se retrouvent par exemple dans l'œuvre de deux poètes connus pour leurs satires, le duc d'Estrada et Luis de Góngora. Dans sa *Vie*, le duc d'Estrada veut ouvrir le rideau sur le retable de ses malheurs («*Corramos la cortina a este retablo de desdichas*») dans une scène où il est montré enchaîné, spectacle infamant devant la cathédrale de Cordoue. Si le retable est un des noms des théâtres de marionnettes, l'emplacement de la scène devant une cathédrale renvoie plutôt aux retables proprement dits avec les rideaux liturgiques, le duc devenant une sorte de martyr pour rire. Pour sa part, le cordouan Luis de Góngora, chanoine de cette cathédrale et meilleur poète que religieux («*buen hablador y algo sin Dios*»¹²²⁶), n'est pas beaucoup plus sérieux. Le terme de *retablo* n'apparaît que deux fois dans son œuvre poétique, les deux fois dans des fables mythologiques burlesques. Dans la *Fábula de Hero y Leandro*, c'est Cupidon qui ouvre le rideau : «*que, hecho sacristán, Cupido / le corrió el velo al retablo*»¹²²⁷) et dans la *Fábula de Píramo y Tisbe*, le voile ensanglanté de Thisbé est comparé au rideau qui cacherait le retable, qui serait l'image de son martyr provoqué par le lion : «*indignamente estragados, / los pedazos mal difusos / del velo de su retablo*»¹²²⁸. Chez le duc d'Estrada et chez Góngora, le voile du retable est associé, par parodie, à un spectacle tragique et burlesque. La discordance entre le référent liturgique et le spectacle dévoilé ramène l'expression à un registre bas qui

¹²²⁵ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El siglo pitagórico y Vida de D. Gregorio Guadaña*, En Roan, en la imprenta de Laurens Maurry, 1644, p. 159.

¹²²⁶ C'est ce que dit de Góngora un délicieux sonnet satirique : «*Contra d. Luis, que estando en Navarra se quexó de [que] las campanas le quitaban el sueño. Nótale de bu[en] hablador y algo sin Dios*», aux f. 79r-v du Mss. 3795 de la BNE, «*Colección de poesías de los siglos XVI y XVII*». José Manuel Blecua en a donné une transcription : José Manuel BLECUA TEJEIRO, *Sobre poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas*, Madrid, Editorial Gredos, 1970, p. 209-210. Il existe une autre copie de ce sonnet à la Real Biblioteca : «*Contra Góngora porque estando en Pamplona amenazó a un sacristán que le daría con un leño porque tocaba tanto unas campanas que no le dexaba dormir. Soneto*», Mss II-1148, f. 19v.

¹²²⁷ Luis de GÓNGORA, *Poesía. Góngora 1580/1625, op. cit.*, n. 230, v. 107-108.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 317, v. 389-391.

contredit Covarrubias et qui moque les usages autorisés du rideau d'*apariencias*. À l'horizon de ce parcours, l'application libre de l'expression « *correr la cortina* » à des réalités non merveilleuses peut servir soit pour les dignifier en rabaisant un système représentatif connotant noblesse, autorité et sacralité ; soit pour dénoncer des usages mystificateurs de ce système représentatif, renvoyant le rideau contre les hypocrisies de ceux qui s'en emparent pour asseoir leur autorité. Aujourd'hui (encore ?), l'expression « *corramos un tupido velo* » sert à dire une affaire honteuse, qui mérite d'être censurée.

Le rabaissement du référent liturgique et royal, que le théâtre respecte avec les *apariencias* d'autel ou miraculeuses, devient ainsi un sujet d'indignation pour certains. On comprend dès lors la radicalité des dévoilements comiques du corpus de Gondomar et de *Palacio*, qui disparaîtra ensuite dans la pratique lopesque de l'*apariencia*. La résistance 'populaire' au monopole autorisé du dévoilement comme un signe de pouvoir ecclésiastique ou politique prend ainsi deux formes au moins : la boutade et la réappropriation, comme dans ces portraits bourgeois qui réemploient le rideau dont s'indigne Carducho dans ses *Diálogos de la pintura* :

Y como sería bien se ejecutase con rigor y guardase el decoro y respeto a tales personas. Y ya que se haya de usar este abuso, sea pintado al capitán valeroso armado, y al artífice con algún instrumento de su arte, como sería al escribano con alguna pluma en la oreja, al mercader con alguna cosa que lo signifique, al pintor con pinceles y colores, y por este modo todos según las calidades de los hombres, y no como ahora se usa, que no solo se retratan las personas ordinarísimas, mas con modo, hábito e insignias impropísimas, que se debería remediar este exceso. Yo he visto retratados a hombres y mujeres muy ordinarios y de oficios mecánicos, aunque ricos, arrimados a un bufete o silla, debajo de cortina, con la gravedad de traje y postura que se debe a los reyes y grandes señores¹²²⁹.

La même colère imprègne les mots d'Hortensio Félix Paravicino, fin connaisseur de la liturgie et de la chapelle royale, contre un bon mot de l'empereur Auguste, trop frivole à son goût :

Representación apresurada con nombre de figura llamó el apóstol al mundo, y entendiéndolo todos de la comedia, hasta el otro gentil, bien que gran príncipe, Augusto. Cuando se sintió morir, dijo a los que estaban allí como de su cámara: [...] «¿He hecho bien mi papel en la comedia de este mundo?» «Sí», dijeron ellos, y él tiró la cortina de la cama, como si fuera el morir recogerse al vestuario. El engaño de todos los hombres es ese, pensar que el mundo es comedia...¹²³⁰

¹²²⁹ Vicente CARDUCHO, *Dialogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias...* por Vincencio Carducho..., Madrid, Fr. Martinez, 1633, f. 111r-v. Voir aussi Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Catedra, 1991, p. 312; Laura R. BASS, *The drama of the portrait, op. cit.*, p. 28.

¹²³⁰ Hortensio Félix PARAVICINO Y ARTEAGA, *Oraciones evangelicas de Adviento y Quaresma*, Añadidas en esta segunda impresion tres tablas muy copiosas... y un indice de los lugares de la Sagrada Escritura., En Madrid, por Francisco Garcia, impresor del Reino, a costa de Alonso Perez de Montalvan, librero de su Majestad, 1645, f. 71r.

Que ce soit par un trait d'humour (noir) ou par une réappropriation sérieuse mais populaire, l'usage libre du rideau qui s'écarte de la gravité autorisée des palais et des églises pose problème à Carducho comme à Paravicino. Le refus du monopole royal du rideau, et la revendication d'une liberté d'appréciation du dévoilement, malgré sa dignité, dans ce qu'il a de fondamentalement ludique, sont autant de traces d'un réinvestissement de l'*apariencia* que certains, comme nos moralisateurs Carducho et Paravicino, condamnent comme une profanation vulgaire. Si des textes littéraires portent la trace de ces boutades, c'est sans doute dans le langage oral et ses trouvailles, depuis si longtemps éteintes, que l'on trouverait la plus grande créativité et les traces les plus originales d'un refus tacite des prestiges, des manipulations et des monopoles liés à la mise en scène autorisée de l'*apariencia*.

V. CONCLUSION : À LA LIMITE DU DÉVOILEMENT

Les cas particuliers commentés dans la dernière partie, ou épilogue, de cette thèse, constituent des exemples du jeu qui existe entre l'*apariencia* et sa réception. On s'est attaché à documenter cette réception à partir de deux ordres de singularités : des exemples de mises en œuvre, assez libres, voire décalées, de cette mise en scène, et des exemples de refus, de conflits ou de parodies de l'*apariencia*. On explore ainsi les limites du phénomène, dans un parcours où le dévoilement côtoie certains lieux communs érotiques du roman d'inspiration ariostesque, les poncifs anti-catholiques de la guerre des images qui a marqué la Réforme, ou les usages vestimentaires des prostituées de l'Europe moderne. D'autres exemples auraient pu être trouvés de pratiques singulières du dévoilement : loin des prestiges du palais, du théâtre et de l'Église, et de l'esthétique du dévoilement de peintures que Poussin louait comme une *invention* de Chantelou.

L'érotisation du dévoilement déplace l'*apariencia* dans la sphère intime, dans le registre ludique qui s'oppose au sérieux des tragédies et aux gloires des saints de théâtre, aux prestiges des dévoilements liturgiques ou aux dévotions sérieuses des tableaux couverts de rideaux. La pudeur qui voile l'image rappelle la polyvalence d'un dispositif qu'on aurait tort de réduire à une seule fonction, qu'elle soit protectrice ou dévote : Philippe II à la fin de sa vie le montre bien, le fonctionnement de l'*apariencia* en dépasse la fonction. Le récit d'un miracle de Jean de Dieu à Guadalupe, quand la Vierge se dévoile à ses yeux, semble manifester un conflit d'intérêts entre le futur saint et les gardiens hiéronymites de l'image mariale, si ce n'est entre ceux-ci et la Vierge elle-même : voiler et dévoiler devient un enjeu de croyance et de liberté dans ce conflit. Un autre conflit traverse un sermon à Charles Quint par Tomás de Villanueva : le prédicateur exige que le rideau du roi soit ouvert, dictant ses ordres depuis la chaire aux sommeliers de courtine de l'empereur. Enfin, des contes de Juan de Arguijo aux expressions burlesques de Góngora, on observe un humour fondé sur l'*apariencia* et sur la moquerie de ses prestiges : signe que nul n'est dupe des effets mystificateurs de l'*apariencia*, ceux-là même que les protestants ont pu critiquer et certains moralistes en Espagne ont justifiés. Un refus tacite est là à l'œuvre que l'on n'a pu reconstruire que par bribes. La *vis comica* de Góngora, ce nouveau Martial, semble donner l'indice d'une

inventivité d'expressions orales susceptibles de critiquer l'*apariencia*. Un poème anonyme, appartenant à cette littérature satirique qui devait circuler oralement autant que par l'écrit, lui fut attribué, qui faisait du dévoilement, dans une satire misogyne, un spectacle d'épouvante plutôt que de fascination :

Mira que vas a una tierra
que es Egipto en sabandijas,
y que si eres pecador
te han de dar amarga vida;
 mira que allí las mujeres
altas, pobres, bajas, ricas,
como sanguijuelas dan,
sin sentirse, las sangrías;
[...]
 y si vieres faldellines
y recamadas basquiñas,
mira cuál queda la imagen
en corriendo la cortina¹²³¹.

Si l'*apariencia* atteint le degré ultime de l'illusion théâtrale, si cette mise en scène spectaculaire est une ressource efficace du faire-croire, si le roi qui se montre sous les rideaux en fait l'instrument du gouvernement de son image, et si les collectionneurs de peintures en jouent comme d'un accessoire illusionniste et théâtralisant, l'auteur anonyme de ce poème nous engage à la méfiance : voici donc le dévoilement mis à nu.

¹²³¹ « No piensen, aunque soy niño... », v. 13-20 et 49-52, Luis de GÓNGORA, *Romances, op. cit.*, vol.IV, pp. 364-366.

CONCLUSION GÉNÉRALE.

L'APARIENCIA, UNE MISE EN SCÈNE EFFICACE

L'*apariencia*, tableau vivant dévoilé, est un dispositif théâtral caractéristique de l'Espagne du Siècle d'or. La définition en est simple, d'après Covarrubias : c'est un spectacle destiné à la vue, lors d'une monstration collective, éphémère et au moyen d'un dévoilement. Ce dispositif est employé dans des scènes récurrentes de spectacle au sein du spectacle, où le tableau vivant dévoilé se voit attribuer une qualité particulière : celle d'une vision remarquable, saisissante, capable de produire la stupeur ou la merveille, et d'infléchir la trame des pièces, même après la fermeture du rideau qui la couvre. Au théâtre, l'*apariencia* représente donc une mise en scène efficace, l'espace d'un instant de visibilité.

La structure de cette scène se retrouve cependant ailleurs que dans les *corrales de comedias*. De nombreux témoins dressent des analogies entre différents phénomènes relevant du dévoilement : Covarrubias, Pedro de Luque Fajardo, Antonio de León Pinelo, lient le théâtre au dévoilement liturgique, ou bien à la mise en scène du roi dans sa chapelle, ou alors à la monstration des tableaux que l'on protège avec un rideau. Par ailleurs, les pièces qui représentent des autels dévoilés dans le théâtre, ou les *apariencias* royales du théâtre de cour, ou encore celles des tableaux, confirment ces analogies : les référents mimétiques que le théâtre se donne renvoient à autant de réalités extérieures aux planches. Apparaissent ainsi les frontières d'un phénomène plus large que prévu : l'*apariencia* déborde la scène et atteint la chapelle royale où le roi assiste à la messe dans son oratoire à rideaux, la liturgie qui investit les rideaux des connotations de la révélation, les collections privées de peinture où certains tableaux sont couverts de rideaux. Tels ont été les domaines d'étude de cette thèse.

Dans les collections de peinture de Philippe II et de quelques-uns de ses contemporains, on a retrouvé des peintures, peu nombreuses, qui portaient ce que l'on peut appeler un rideau de cadre. Les inventaires de biens font en effet état de l'installation sur certains cadres d'une ou plusieurs tringles destinées à supporter des voiles. Ce phénomène, connu des historiens de l'art, a surtout été rapporté à une protection, et à l'attrait pour la curiosité des collectionneurs. Cependant, on a pu observer que ce rideau de cadre entre en consonance avec la peinture par des échos formels, et qu'il peut donc servir à souligner les qualités stylistiques d'une peinture ou à en théâtraliser le contenu, quitte à l'infléchir légèrement. Le geste du collectionneur est dès lors une *invention* dans tous les sens du terme, qui revient à construire pour certains tableaux un mode de visibilité bien particulier : une visibilité éphémère qui est le signe de l'efficacité présumée de certaines peintures par rapport au reste d'une collection. Par l'écart instauré au moyen du cadre à rideau, certaines images accèdent à un statut

d'exceptionnalité au sein d'une collection plus large, et ce pour des critères allant de la dévotion à l'érotisme, et jusqu'au jugement esthétique des collectionneurs qui théâtralise leurs peintures les plus précieuses.

Dans la chapelle royale, le roi assiste à la messe dans un oratoire à rideaux. Dévoilé par le sommelier de courtine, il reste la plupart du temps caché aux fidèles, grands d'Espagne et ambassadeurs catholiques, qui l'accompagnent dans sa chapelle. Il reste toujours visible depuis l'autel, son regard assurant le contact entre le roi céleste et le roi qui se donne, en Europe, la plus haute mission vicariale après le Souverain Pontife, n'en déplaise à ses voisins. À partir de cette réalité protocolaire, l'on a interrogé le statut du rideau et du dévoilement dans plusieurs réalités relevant à différents titres du cérémonial royal. Dans des lieux de culte placés sous le patronage habsbourgeois, le portrait des monarques en prière est souvent un portrait dévoilé. Dans l'attirail cérémonial de la dynastie, et dans certaines occasions festives, comme lors des entrées de Philippe III à Valence et à Lisbonne ou lors de la mort d'Isabelle de Bourbon, l'épouse de Philippe IV, le dévoilement se retrouve associé à l'idée de majesté. Au théâtre enfin, l'*apariencia* est le mode de visibilité des princes et du roi dans des pièces de théâtre de cour écrites par Lope de Vega sous Philippe III et sous Philippe IV. La visibilité éphémère du roi rejoint ainsi la structure de l'*apariencia*, et s'inscrit même dans ce dispositif dramatique sous la plume du poète.

De même, des *apariencias* théâtrales qui représentent des autels renvoient à la sphère religieuse comme à un référent majeur de ce mode de visibilité. La structure du dévoilement intervient dans de nombreuses cérémonies liturgiques de l'Espagne du Siècle d'or. Dans la commémoration pascale de la mort du Christ, mais aussi dans le spectacle des sermons¹²³², l'inauguration de chapelles, et dans la pastorale hebdomadaire de lieux de culte voulant attirer les fidèles, les *apariencias* sont mises à profit comme un mode de visibilité consécrationnel – mais sans véritable fondement théologique. D'autant plus libre, ce spectacle d'une évidence sensible du sacré est inspiré du mode de monstration de reliques célèbres, et d'images réputées miraculeuses, comme le Christ de Burgos ou la Vierge de Guadalupe. Le développement en Espagne de retables-machine comme ceux du Real Colegio Seminario del Corpus Christi à Valence (ca. 1606), sous le patronage de Juan de Ribera, installe dans une architecture mécanisée le dévoilement hebdomadaire comme un spectacle théologique et théâtral particulièrement efficace pour attirer les fidèles et manifester le sacré. C'est dans cette sphère que les rythmes du dévoilement sont les plus complexes : entre les images et les reliques qui demeurent presque toujours cachées et le rôle ponctuel du voile dans le temps pénitentiel du Carême, un savant dosage de visibilité et d'interdit assure le prestige des cultes et le monopole ecclésiastique sur eux, dans la polyvalence d'une mise en scène qui montre la créativité de l'Église en matière de spectacle.

¹²³² Car il s'agit, bien souvent, d'un spectacle : voir « *Público pastoral, de la prédica a la imprenta. Da golosina y otras industrias de misionalización* », dans Fernando BOUZA, *Papeles y opinión*, op. cit., p. 45-65.

L'*apariencia* théâtrale est la clé de voûte de toute cette analyse. Sans une attention aiguë à l'histoire de ce phénomène dramaturgique, ni le mot ni le concept n'auraient pu être étudiés comme on l'a fait ici. Lorsque se développe le théâtre commercial dans les premiers *corrales*, le dispositif dramaturgique est associé au merveilleux, au théâtre à sujet religieux et au spectacle sanglant des tragédies. À la faveur de la marchandisation du spectacle dramatique, l'*apariencia* se développe fortement dans ces trois directions, à tel point que ces horizons d'attente génériques sont même parodiés dans des dévoilements comiques. Lope de Vega, qui revient à un usage sérieux de l'*apariencia*, l'intègre à la formule de la *comedia* qu'il développe, de même que ses nombreux émules, au point d'en faire une caractéristique durable du théâtre espagnol du Siècle d'or. L'enquête sur l'*apariencia* confirme ce qu'écrivait déjà en 1944 George Kernodle : les tableaux vivants apparaissent comme « *the link between art and theatre* »¹²³³. Ce lien est complexe, comme on a voulu le prouver : il prend forme dans un théâtre non aristotélien où, comme l'écrit Florence Dupont, à la logique « narrative », qui ferait de la fable la cheville ouvrière des drames, s'ajoute une logique « spectaculaire », « ludique » ou « rituelle »¹²³⁴, uniquement compréhensible dans un dialogue avec la culture visuelle, au sens large, des spectateurs de théâtre au Siècle d'or.

Enfin, à côté de ces usages du dévoilement, on a vu comment différents agents s'emparent du dispositif dans des mises en scène singulières. Des pratiques déplacées de l'*apariencia* vont jusqu'à entrer en conflit, de manière plus ou moins explicite, avec les instances qui gouvernent ce dispositif. Ces pratiques, ces conflits, et des parodies plus ou moins acerbes, montrent autant de réinterprétations ou de critiques en acte de l'*apariencia* et de ses prestiges.

L'ensemble de ces domaines, et des phénomènes qu'on y a étudiés, est lié par une pratique du dévoilement qui a recours à une même structure spectaculaire. L'*apariencia* est donc un mode de visibilité partagé dans autant de registres d'usage que ceux que l'on vient d'énumérer. Les possibilités théoriques de l'enquête de l'*apariencia*, que l'on a déjà mises à profit, permettent de reconsidérer trois notions, telles que celles d'*aura*, d'image *achéiropoiète*, et de *formule de pathos*. Toutes trois permettent de décrire le mode de visibilité propre à l'*apariencia*, qui les éclaire en retour de sa mise en œuvre.

Ce mode de visibilité est complexe. Il construit, dans une succession temporelle serrée, pour un spectacle éphémère, le passage de l'invisibilité à la visibilité et vice-versa. Il a fallu dès lors interroger de manière dynamique, dans le rythme imposé par le dispositif, des couples de contraires qui ne s'excluent jamais mais se succèdent et s'entremêlent. Chaque mouvement du rideau est ainsi l'occasion d'une métamorphose du visible, dont la complexité est irréductible à une simple opposition entre l'ouverture et la fermeture, la visibilité et l'invisibilité, la présence et l'absence, l'inanimé et l'animé, la surface et la profondeur, le dedans et le dehors, l'ombre et la lumière, la protection et l'exhibition, etc. Par exemple : une épiphanie mise en scène par le rideau est d'abord invisible, absente, mais peut-être déjà pressentie, voire désirée. Le rideau

¹²³³ George Riley KERNODLE, *From art to theatre*, op. cit., p. 52 sq.

¹²³⁴ Florence DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007, p. 300-301.

fermé ne fait pas que cacher l'image : il est lui-même en quelque sorte l'emplacement d'une image possible, l'indice de ce qui apparaîtra lors du dévoilement. La définition de l'*apariencia* par Covarrubias laisse planer le doute : le terme évoque-t-il uniquement le tableau vivant dévoilé ou la séquence du dévoilement ? Cette ambiguïté suggère que le rideau est déjà en lui-même image, même fermé, tant par sa matérialité qu'en se faisant le support de l'imagination, et donc des images mentales du spectateur (**Fig. 91 et Fig. 92**). Une fois le rideau ouvert, l'épiphanie a lieu, la personne sainte ou divine est présente et visible, mais distante, dans les profondeurs du rideau. Celui-ci, qui encadre encore, même ouvert, l'image dévoilée, rappelle l'aspect éphémère de cette monstration : son exceptionnalité. Si l'apparition est immobile, le rideau s'est pourtant animé ; si cette immobilité devait être le signe d'une impuissance, la fermeture du rideau serait la preuve du contraire, comme lorsque le portrait de Philippe IV se manifeste dans *El Brasil restituido* de Lope, ou que le prince pendant la *jura* est dans la *cortina real* malgré son très jeune âge. Puis, une fois fermé, le rideau peut être le support d'une mémoire ; il peut signifier la disparition totale, ou l'occultation temporaire, ou encore le changement ontologique de l'image cachée : par exemple dans le passage du local au translocal, du temporel à l'atemporel, comme dans les apothéoses de la Vierge ou des âmes des saints qui passent du lieu du dévoilement à l'omniprésence. Le dispositif, pourtant extrêmement simple, recèle une complexité visuelle qui relève de la virtualité et de l'actualité, qui allie une courte durée à une intensité sans pareille, et qui fait de l'événement visible une succession – une animation, un rythme – de métamorphoses d'images.

Pour décrire cette complexité, on aurait pu avoir recours au terme d'aura, cette « singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »¹²³⁵, dont Walter Benjamin faisait la ligne de partage entre deux types d'œuvres d'art. Commentant la déperdition de la « valeur culturelle » par la victoire sans partage, dans l'art photographique, de la « valeur d'exposition », le philosophe et historien fait de la reproductibilité technique des œuvres le signe de la perte de leur aura. Or, l'un des exemples des œuvres dotées d'aura est précisément donné par « certaines Vierges [qui] restent couvertes presque toute l'année »¹²³⁶ : des images voilées et dévoilées ? C'est bien le cas de certaines images dont il a été question dans cette thèse, notamment la Vierge de Guadalupe, l'image de la Antigua du Real Colegio Seminario del Corpus Christi à Valence, ou le Christ de Burgos. L'aura, chez Benjamin, est donc autant une clé de lecture de l'histoire de l'art renvoyant au passé – où l'art était moins reproductible –, qu'une caractéristique associée à la valeur culturelle des images. Mais on ne saurait réduire la perte de l'aura à un processus de sécularisation des images déploré par Benjamin¹²³⁷ : « suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche »¹²³⁸. Dans ces

¹²³⁵ Walter BENJAMIN, *Œuvres. Tome III, op. cit.*, p. 75.

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹²³⁷ Patrick BOUCHERON, *Faire profession d'historien, op. cit.*, p. 23.

¹²³⁸ Walter BENJAMIN, *Œuvres. Tome III, op. cit.*, p. 75.

expériences naturelles de l'aura, le spectateur est bien pris dans une « singulière trame d'espace et de temps » : dans l'éphémère du soir estival, il « respire » l'aura de ce qui le surplombe, comme la branche qui « jette son ombre sur lui » ou la ligne de crête d'une « chaîne de montagnes ». Au loin comme au plus près, le spectacle auratique est au-dessus du spectateur : le lointain est un lointain supérieur. Dans un brouillon datant de la préparation de son *Livre des passages*, (*Was ist Aura ?*), Benjamin écrit :

L'expérience de l'aura repose sur la traduction de la manière, jadis habituelle dans la société humaine, de réagir au rapport de la nature à l'homme. Celui qui est regardé – ou qui se croit regardé – lève son regard, répond par un regard. Faire l'expérience de l'aura d'une apparition ou d'un être, c'est se rendre compte de sa capacité à lever les yeux, ou de répondre par un regard. Cette capacité est pleine de poésie : là où un homme, un animal ou un être inanimé, sous notre regard, ouvre son propre regard, il nous entraîne d'abord dans le lointain. Son regard rêve, nous attire dans son rêve. L'aura, c'est l'apparition d'un lointain, aussi proche soit-il¹²³⁹.

L'expérience de l'aura, d'après Benjamin, se retrouve liée à une sorte de scène primitive, beaucoup plus élémentaire et universelle que la contemplation de l'« œuvre d'art ». Ici, Benjamin décrit l'expérience de l'aura avant tout dans un geste : celui de lever son regard. C'est d'abord le geste du spectateur, passif, qui « est regardé » ou « se croit regardé ». Soumis à un regard véritable ou imaginaire, le spectateur lève son regard pour y répondre. Or, dans un second temps, c'est cette apparition qui a, à son tour, la « capacité à lever les yeux », et de répondre inversement au regard du spectateur. Une réciprocité s'établit à partir d'une différence : l'ouverture réciproque des regards réunit le spectateur à un autre homme, à un animal, à un être inanimé (objet, cadavre, image). À la limite, l'altérité qui sous-tend ce face-à-face est la différence entre l'homme et la nature, si « l'expérience de l'aura repose sur la traduction de la manière [...] de réagir au rapport de la nature à l'homme ». Est-ce cette réciprocité creusée d'une différence que traduit la dialectique du proche et du lointain ? La distance serait alors la traduction tant d'une différence ontologique que d'un déséquilibre de pouvoir face à ce qui nous surplombe et nous oblige à lever le regard, tout en s'offrant à notre vue : telle la branche qui nous projette son ombre, ou l'horizon dégagé qui se laisse parcourir des yeux. Dans le *Livre des passages*, enfin, Benjamin précise encore :

Trace et aura. La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous¹²⁴⁰.

Entraînant et attirant, différent et pourtant proche, ce qui apparaît dans l'aura s'impose dans une configuration de pouvoir qui s'empare de nous¹²⁴¹. La puissance du

¹²³⁹ Apud Patrick BOUCHERON, *Faire profession d'historien*, op. cit., p. 15.

¹²⁴⁰ Apud *Ibid.*, p. 11.

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 25. Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 103-123.

désir (« nous entraîne [...] dans le lointain », « nous attire dans son rêve »), le pouvoir de la mémoire (de ce qui fut « jadis » habituel), celui de la distance (différente, surplombante), construisent un échange déséquilibré et paradoxalement réciproque : l'expérience d'une ouverture réciproque des regards. Cette expérience est éphémère : le temps d'un regard, d'une après-midi d'été, d'une apparition ; le temps d'une remémoration d'un passé lointain (« la manière, jadis habituelle dans la société humaine, de réagir au rapport de la nature à l'homme »). C'est en cela qu'elle est unique, et on se méprendrait si on la considérait comme absolument non reproductible. Même dans son essai sur *l'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, ce que Benjamin met en cause est la standardisation de l'unique, ainsi que l'effacement de l'authentique¹²⁴². L'aura est dès lors l'unicité d'une apparition fondée sur une configuration particulière de la nature, ou une configuration sociale relevant du rituel. Plus précisément, elle découle de ce qui échappe à toute maîtrise, et particulièrement du secret : seul le prêtre accède à la statue d'un dieu, une sculpture gothique est invisible depuis le sol, des images de la Vierge « restent couvertes *presque* toute l'année »¹²⁴³. Pour le prêtre qui connaît son privilège, pour le spectateur admis à monter voir la sculpture, et pour ceux qui ne voient la Vierge qu'une fois l'an lors de sa fête, l'unicité de l'apparition exprime l'exceptionnalité d'une rencontre. N'est-elle pas reproductible, cette expérience, en vertu d'une technique rituelle ? Sans doute, mais selon une fréquence espacée dans le temps et limitée par le secret. Dans l'aura, l'unicité rime donc avec la fugacité¹²⁴⁴ : s'il est possible de posséder une reproduction photographique, par exemple, il est impossible de se rendre maître de ces apparitions, répétées et rares, porteuses de l'aura, apparaissant et disparaissant quasiment selon leur bon vouloir.

L'étude du dévoilement permet de problématiser cette paradoxale reproductibilité auratique. Le rideau de *l'apariencia* pourrait bien être un instrument (parmi d'autres sans doute) d'une technique non mécanique de reproduction de l'aura. On a vu à quel point l'illusionnisme *apparaissant* de ce dispositif permet de transformer la monstration des images en une vision de quelque chose de vivant et d'unique, alors même que le protocole spectaculaire se répète. Le dévoilement semble produire ou exprimer la vie de ce qu'il montre : l'image qui apparaît dans *l'apariencia* semble dès lors pouvoir se manifester par elle-même. C'est dans ce sens que l'on a eu recours à une notion essentielle à l'anthropologie chrétienne des images, afin de comprendre cette illusion comme une mise en scène autosuffisante, empruntant aux images *achéiropoiètes* les prestiges de leur mode de production¹²⁴⁵. Il s'agit d'images réputées « non manufacturées », « non faites de main d'homme », telle l'empreinte du visage du Christ dans la Véronique. *L'apariencia* mime dans son effectuation un mode de visibilité *achéiropoiète* lorsque le spectateur est amené à comprendre le mouvement des rideaux comme un effet du pouvoir de ce qu'ils dévoilent, c'est-à-dire comme s'ils étaient gouvernés de l'intérieur. Cela ne revient pas à dire que le dévoilement est le mode de

¹²⁴² Walter BENJAMIN, *Œuvres. Tome III, op. cit.*, p. 76-77.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 79. Je souligne.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, p. 75-76.

¹²⁴⁵ Hans BELTING, *La vraie image, op. cit.*

visibilité propre aux images *achéiropoiètes* ni que celles-ci sont les seules à en bénéficier. On pourrait tout aussi bien ne parler que de manifestation ou révélation, mais l'intérêt de cette notion d'*achéiropoiète* est double : elle permet de penser l'*apariencia* en termes de construction d'images, et de penser celles-ci en fonction d'un lien originel et substantiel avec leur prototype.

En effet, il est envisageable de demander si c'est en tant qu'image que l'*apariencia* agit. Si les tableaux que l'on voile et que l'on dévoile et les images cultuelles que l'on montre et que l'on occulte se prêtent absolument à cette perspective, il n'en va pas de même pour l'*apariencia* théâtrale, ni encore moins pour la mise en scène du roi dans sa *cortina real*. L'effet de cadre du rideau suffit-il à définir comme *images* les spectacles vivants donnés par les comédiens ? Que gagnerait-on à définir le roi, au mépris de son identité avérée, comme une image dévoilée dans son oratoire à rideaux ? Il convient de considérer que si l'image est un objet, elle est aussi idéalement – imaginativement – un sujet : c'est ce que l'image *achéiropoiète*, entendue comme la trace matérielle d'une personne sainte ou divine, permet de penser sur la longue durée de l'anthropologie chrétienne. Hans Belting l'a bien vu : une partie de l'efficacité de l'image est assurée par la croyance dans son lien privilégié au prototype qu'il représente. Elle devient ainsi une catégorie à laquelle on est en droit d'attribuer une *personnalité*, qui serait précisément le support imaginaire de son efficacité¹²⁴⁶. La « présentification de l'invisible » étudiée par Jean-Pierre Vernant¹²⁴⁷, la possibilité d'« offrir une présence » que Jean Wirth a liée à l'« art de produire des dieux »¹²⁴⁸, permet bien d'interroger ce que suppose, pour les comédiens et pour le roi, de pratiquer l'image, si l'on peut dire, en se dévoilant comme un spectacle.

Si l'on maintient donc que c'est bien en tant qu'image que l'*apariencia* agit, on peut encore relier ce phénomène à d'autres notions forgées par Aby Warburg. Warburg a étudié, par exemple, comment un accessoire secondaire, comme un vêtement ou une chevelure, devient le support du *pathos* d'une figure statique, hiératique, impassible¹²⁴⁹. Ce contraste d'une impassibilité du personnage et d'une animation déplacée autour de lui est une configuration émouvante : ce que l'on a récemment décrit comme une véritable « pathétique ornementale »¹²⁵⁰. L'émotion déplacée prendrait ainsi volontiers la forme d'un rideau agité de plis, dévoilant un sujet statique : le roi en prière, le tableau vivant représentant un cadavre au sein d'une pièce tragique, les têtes de saint Pierre et de saint Paul devant lesquelles l'on « dévale » un rideau. Le dévoilement représenterait-il une *formule de pathos*¹²⁵¹, dans la survivance d'une figuration antique du voile

¹²⁴⁶ Hans BELTING, *Image et culte*, *op. cit.*

¹²⁴⁷ Dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, Jean-Pierre VERNANT, *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 546-558.

¹²⁴⁸ Jean WIRTH, *Qu'est-ce qu'une image ?*, *op. cit.*, p. 93, 96.

¹²⁴⁹ Aby Moritz WARBURG, « La naissance de Vénus et Le printemps de Botticelli », *op. cit.*

¹²⁵⁰ Bertrand PREVOST, *La peinture en actes : gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Arles, Actes sud, 2007, p. 161-181.

¹²⁵¹ Le texte fondateur sur cette notion est Aby Moritz WARBURG, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne », in *Essais florentins*, traduit par Sibylle MULLER, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 159-166. Dans l'abondante bibliographie consacrée à la notion, on se repèrera utilement avec Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, les Éditions de Minuit, 2002, p. 191-223.

ouvert ? Il y a bien une longue histoire du dévoilement pathétique, qui marque par exemple la compassion du monde à la mort du Christ. D'après Matthieu 27, 50-52, « [II] rendit l'esprit et voici que le voile du temple se fendit en deux parties de haut en bas et la terre trembla, et les rochers se fendirent et les tombeaux s'ouvrirent ». Il y a également une longue histoire de la manifestation de la gravité par les rideaux du trône ou de l'autel, la majesté étant représentée, dans l'Espagne des Habsbourg plus qu'ailleurs peut-être, par le contraste de l'impassibilité du roi et de l'émotion de ce qui l'entoure¹²⁵².

En tout état de cause, ces trois pistes permettent de repenser le rapport entre la figure dévoilée – tableau vivant, image, relique, personne royale – et le cadre qui l'entoure.

En ce sens, cette étude sur un élément de cadre de l'image et sa mise en œuvre, c'est-à-dire sur le rideau et sur le dévoilement, est une enquête sur le rapport entre le texte et l'image, mais aussi la musique ou les arômes, et en fin de compte sur le montage spectaculaire autour d'une monstration. La négociation, soit la convergence ainsi que la distinction, entre ce qui relève du visuel, du textuel, voire du musical et de l'olfactif, trouve dans l'*apariencia* un objet privilégié¹²⁵³. L'exploration des limites de la représentation à l'épreuve de la matérialité du rideau¹²⁵⁴ montre que l'artifice de cette mise en scène n'est jamais caché, malgré sa simplicité : le tour peut-il marcher si on en connaît les ressorts, et si quelque chose d'aussi simple que le rideau en est le garant ? La réponse est précisément fondée sur la complexité visuelle du dispositif : la négociation entre différents langages et entre différentes matières joue moins de la concurrence que de la convergence du visible, de l'invisible, et de toutes les connotations évoquées plus haut. Cette qualité de montage fait de l'*apariencia* un mode de visibilité englobant, complexe, fait de métamorphoses plutôt que d'oppositions.

¹²⁵² C'est ce que suggère Louis Marin dans une analyse d'un carton de Le Brun pour une tapisserie représentant la rencontre de Louis XIV et Philippe IV en 1660 : « le rideau relevé est une *partie de la scène représentée* renvoyant à un objet référent, partie de l'événement historique dont le tableau assume le récit ; mais il est aussi, et non moins nécessairement un *élément de la représentation* de la scène qu'il donne à voir comme scène théâtrale, comme spectacle : instrument de la scénographie non plus de l'événement, mais du tableau lui-même ; bref, instrument du cadre qui l'enclot et le pose comme représentation. Il est ainsi à la fois un élément de l'énoncé et un trait de l'énonciation. Mais sur cette première ambiguïté qui participe à la même opération de dénégation de l'énonciation mise en évidence précédemment, s'en greffe une autre ; on notera, en effet, que le rideau déploie ses plis les plus amples et les plus solennels, au centre du tableau, au-dessus des deux Rois : au centre du tableau, à ce titre il est un *élément plastique et décoratif de sa composition* ; au-dessus des deux Rois, à ce titre, il est le *signe codé de leur importance* relativement aux autres figures, symbole de la suprême puissance politique et religieuse », Louis MARIN, « À propos d'un carton de Le Brun : le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *op. cit.*, p. 56.

¹²⁵³ Sur cette négociation ou cette rivalité, on se reportera à Fernando BOUZA, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, *op. cit.* Ainsi qu'au numéro en préparation des Anejos de Criticón, *El espectáculo teatral y los sentidos en España y en Europa (siglos XVI-XVII)*, ed. Florence d'Artois, Yannick Barne, Hector Ruiz Soto.

¹²⁵⁴ On s'inspire ici des réflexions portées par Ralph DEKONINCK, Agnès GUIDERDONI-BRUSLE et Nathalie KREMER, « Introduction », in Ralph DEKONINCK, Agnès GUIDERDONI-BRUSLE et Nathalie KREMER (éds.), *Aux limites de l'imitation : l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam / New York, Faux Titre, 2009, p.

Ce caractère englobant du dispositif est peut-être la dernière justification à apporter à la démarche analogique de ce travail : comme annoncé dans l'introduction, j'ai exploré les registres d'usage d'un mode de visibilité particulier, afin de comprendre la performance des images qui se trouvaient exposées de cette manière. Mais à l'issue de ce parcours, il faut une dernière fois penser dans leur écart les différents objets dévoilés, que l'on a considérés parfois trop rapidement comme des images, alors que sont également dévoilés des corps, des objets ou des personnes réelles. Si la qualité figurative de ce qui se trouve dévoilé est presque constante – ce qui autorise à les considérer comme des images –, et l'*apariencia* est un spectacle destiné à être montré (« *se muestran al pueblo* »), on peut pourtant se demander si le dispositif peut fonctionner également pour la monstration d'objets non figuratifs. De quoi dépend alors l'efficacité de cette mise en scène, si elle n'est pas nécessairement ou uniquement fondée sur l'image ? Comme l'écrit Michele Bacci :

Il passaggio di *status* –da immagine ordinaria a effigie miracolosa– comporta la necessità di una sua promulgazione visiva, ad esempio attraverso la *mise-en-scène* all'interno di una cornice monumentale che distingue l'effigie dalle immagini ordinarie e al contempo la rende visivamente conforme ad altri oggetti destinatari di culto particolare, non necessariamente figurativi. Questo dato di fatto pone in evidenza, a mio avviso, come l'enfasi sull'operatività intrinseca delle immagini rischi di rivelarci solo una faccia della medaglia¹²⁵⁵.

L'efficacité propre au dispositif est dès lors déterminée par des usages qui sont tous également conformes à une certaine dignité et performativité, que ce soit au théâtre, dans la chapelle royale, dans une collection de peinture ou pendant un sermon. Bien entendu, il faut souligner la disparité propre à ces différents contextes : la portée, si l'on peut dire, de l'*apariencia* dramatique est tout autre que celle du dévoilement pascal du dimanche de Résurrection. L'apport particulier du théâtre à cette question permet de revoir la performativité du dispositif comme un parallélisme ou un assemblage de l'efficacité des images et de la performativité du langage¹²⁵⁶ : l'association au théâtre des tableaux vivants à des discours performatifs complète l'efficacité figurative de ce qui est dévoilé avec un texte conjugué au mode impératif. Il faut observer également la mise en œuvre d'autres composantes spectaculaires et idéologiques, tel le rang des personnages dévoilés, notamment dans le théâtre de cour, qui permet de penser comme un montage ces différentes perspectives d'analyse de l'efficacité de l'*apariencia*. Ainsi se superposent, dans le dispositif étudié, la performance propre aux images, celle des discours et celle des pouvoirs effectifs, politiques et sociaux, qui déterminent toutes trois l'*apariencia* comme une mise en scène efficace, par laquelle apparaissent de manière « visuellement conforme » (« *visivamente conforme* ») autant d'objets méritant la révérence et produisant la stupeur.

¹²⁵⁵ Michele BACCI, « Paradigms of Movement in Medieval Art », *op. cit.*, p. 18.

¹²⁵⁶ On s'est appuyé principalement sur Jean WIRTH, *Qu'est-ce qu'une image ?*, *op. cit.*; Irène ROSIER-CATACH, « Épilogue. Les mots et les images », *op. cit.*; Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire*, *op. cit.*

Le pouvoir effectif du roi ou celui de l'archevêque de Tolède, sont ainsi autant de garants du prestige de cette mise en scène, qu'ils s'en emparent directement ou pour des images de culte. Les parcours sociaux des principaux acteurs que l'on a retrouvés – ou que l'on n'a pu trouver – dans cette thèse représentent peut-être un terrain d'enquêtes futures dans ce sens. Une figure intéressante serait celle de Juan de Ribera : l'archevêque et vice-roi de Valence, qui avait dans ses oratoires privés des images couvertes de rideau de cadre, est le fondateur du *Real Colegio Seminario del Corpus Christi* ; depuis Valladolid, le chanoine Luis de Córdoba lui lègue à sa mort une *Vierge à l'enfant* en demandant qu'elle soit couverte d'un voile avant d'être envoyée à Valence. En 1612 le jésuite Francisco Escrivà fait la biographie du saint homme et décrit le retable du maître-autel de sa chapelle, selon le même système qui sera adopté dans l'église principale des jésuites, à Rome, dans la chapelle dédiée à Ignace de Loyola dans le Gesù. Enfin, dans le *Norte de la poesía española ilustrado del sol de doce comedias* (Valencia, Felipe Mey, 1616), paraît une pièce de Gaspar Aguilar, *El gran patriarca don Juan de Ribera, arzobispo de Valencia*, où est mise en scène au moins une *apariencia* du père dominicain fray Luis Bertrán, et c'est l'archevêque lui-même qui prononce le vers « *Esa cortina corred* »¹²⁵⁷. D'autres figures intéressantes seraient les responsables des décorations éphémères, *altareros*, *maestros de invenciones*¹²⁵⁸ et autres scénographes, comme cet Italien qui aide Valderrama à mettre en scène son dévoilement du Christ à Saragosse. Enfin, les responsables du protocole suivi dans la chapelle royale de l'Alcazar de Madrid méritent une enquête approfondie, et un travail d'édition aussi ambitieux et riche que celui qui a été fait pour la chapelle de l'infante Marie de Portugal¹²⁵⁹, de même que les constructeurs et inventeurs des retables-machine, autant en Italie qu'en Espagne. La discrétion de ces artisans du dévoilement montre précisément l'enjeu de cette magie sociale du spectacle dévoilé : si l'on connaît le nom de Pedro de Valderrama qui réussit à feindre une apparition christique pendant son sermon, on ignore le nom du scénographe qui l'aida à le mettre en scène, car le secret devait en être gardé.

Mais si la réalité sociale, la qualité des images dévoilées et les discours qui les entourent, voire les contextes de leur dévoilement, sont autant de facteurs explicatifs de l'efficacité des *apariencias*, ils sont également des variables qui en discriminent des usages plus ou moins aboutis. Que peuvent avoir en commun le comédien Fabián de Ribera jouant Dieu le père à Séville dans une *apariencia* qui finit mal, et le roi que l'on dévoile dans sa chapelle de l'Alcazar ? Malgré tous les écarts sociaux et contextuels, j'aimerais pour finir suggérer un dernier élément qui rassemble toutes ces mises en scène et qui participe de leur efficacité. L'*apariencia* est en effet une mise en scène

¹²⁵⁷ *Norte de la poesía española. Ilustrado del sol de doce Comedias (que forman Segunda parte) de Laureados Poetas Valencianos*, op. cit., f. 11B4r. Dans ce livre composé de douze cahiers pour autant de comédies, celle consacrée à Juan de Ribera est la onzième.

¹²⁵⁸ Alicia ÁLVAREZ SELLERS, *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Universitat de València, 2008, p. 161-162.

¹²⁵⁹ José Maria PEDROSA CARDOSO (éd.), *Cerimonial da Capela Real: um manual litúrgico de D. Maria de Portugal, 1538-1577, Princesa de Parma*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, 157 p.

particulière du temps : l'instant d'un dévoilement qui synchronise le vécu du spectateur et l'épiphanie d'un objet précieux, rare ou extraordinaire. Comme l'a écrit Louis Marin, il y a un « temps du cadre », « temps rythmique »¹²⁶⁰ qui tient ici de l'intervalle : dans l'*apariencia*, la plus grande intensité est concentrée dans la durée la plus brève, celle de l'apparition, selon une fréquence rare, dans des instants qui se détachent sur une longue durée de l'absence, de l'invisibilité, de la disparition.

Faire l'histoire de l'*apariencia* renverrait alors à un temps vécu sous forme d'instant privilégiés où se rend visible l'extraordinaire. Telle pourrait être la figure représentant l'ambition de cette thèse. Tisser ensemble des documents divers, des fragments d'histoire irréductibles les uns aux autres, et pourtant marqués d'une ressemblance significative. La démarche comparatiste de cette recherche a porté ainsi sur « une poussière d'instant, mieux, un groupe de points qu'un phénomène de perspective solidarise plus ou moins étroitement »¹²⁶¹. Cette perspective découvre finalement comment l'*apariencia* sert autant de spectacles où l'exceptionnel se rend sensible, par la mise en jeu des rideaux.

¹²⁶⁰ Louis MARIN, *De la représentation*, Paris, EHESS / Gallimard / le Seuil, 1994, p. 362-363.

¹²⁶¹ Gaston BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Gonthier, 1966, p. 33.

*Canción, di al pensamiento
que corra la cortina,
y vuelva al desdichado que camina*¹²⁶².

Luis de Góngora.

¹²⁶² Luis de GÓNGORA, *Poesía. Góngora 1580/1625, op. cit.*, n. 119, v. 55-57.

BIBLIOGRAPHIE

MANUSCRITS DE PALACIO ET CORPUS DE GONDOMAR

BNE, MSS/14767

Comedia del católico español, f. 3r-22r.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedia de San Isidro labrador de Madrid y Vitoria de las navas de Tolosa por el rey don Alfonso*, f. 24r-42v.

Comedia de la santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios, f. 43r-f.60r.

Comedia de Santa Catalina de Sena, f. 61r-77r.

Comedia del glorioso san Martín, f. 78r-91v.

Comedia a lo divino sobre la envidia que tuvo Lucifer de haberse Dios humanado, f. 92r-106r.

Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua, f. 108r-122r.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedia de San Segundo*, f. 123r-147v.

Comedia de san Jacinto nueva nunca representada, f. 149r-171r.

Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara, f. 172r-187v.

Comedia de la conversión de la Magdalena, f. 188r-198v.

Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora, f. 203r-224r.

Auto de la conversión de santa Tais, f. 225r-232r.

Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego, f. 233r-249r.

Auto de la cena a lo divino, f. 250r-255v.

Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado y un ciego y otros enfermos, f. 256r-260v.

Comedia de la vida y muerte de San Agustín, f. 261r-282r.

Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo, f. 283r-294v.

Comedia de la escala de Jacob, f. 295r-312r.

Comedia de San Estacio, f. 313r-330v.

Comedia de la vida y muerte de san Jerónimo, f. 331r-346v.

BNE, MSS/15000

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *Comedia del cerco de Numancia*, f. 7r-23r.

BNE, MSS/16024

Comedia del esclavo fingido, f. 2r-20v.

BNE, MSS/16033

Comedia del milagroso español, f. 2r-28v.

BNE, MSS/1607

Comedia de los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe, f. 3r-14v.

BNE, MSS/16048

VEGA CARPIO Lope de, *Comedia del maestro de danzar*, f. 4r-22r.

BNE, MSS/16064

Comedia de los pronósticos de Alejandro, f. 2r-16v.

BNE, MSS/16111

Comedia de las bodas de Rugero y Bradamante, f. 3r-20v.

BNE, MSS/16112

Comedia de la famosa Teodora alejandrina y penitencia, vida y muerte suya, f. 2r-24v.

BNE, MSS/14640

Comedia de Progne y Filomena, f. 1r-6v.

BR, II-460

Comedia del Grao de Valencia, f. 1r-16v.

Comedia de los naufragios de Leopoldo f. 22r-50r.

Comedia de las traiciones de Pirro, f. 52r-62r.

Comedia de las grandezas del capitán, f. 64r-77r.

Comedia del valor de las letras y de las armas, f. 78r-97r.

Comedia de Lucistela, f. 98r-109v.

Comedia de los propósitos, f. 112r-133v.

Comedia de Belardo el Furioso, f. 136r-f.156v.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedia de las burlas de amor*, f. 163r-184v.

Comedia de la descendencia de los marqueses de Mariñán, f. 186r-201r.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedia de los donaires de Matico*, f. 206r-223r.

Comedia de María la pecadora, f. 226r-243v.

Comedia de la conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón, f. 246-269.

Comedia de las justas de Tebas y reina de las amazonas, f. 270r-295r.

Comedia de la platera, f. 302r-314v.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedia de los amores de Albanio y Ismenia*, f. 321r-342v.

Comedia de los infortunios del conde Neracio, f. 345r-366r.

BR, II-461

Comedia del prodigioso príncipe transilvano, f. 2r-32v.

Comedia del rey fingido y amores de Sancha, f. 33r-53v.

Comedia del premio riguroso y amistad bien pagada, f. 54r-70r.

Comedia de la venganza piadosa, f. 71r-90v.

SÁNCHEZ Miguel, *Tragicomedia de la desgracia venturosa*, f. 91r-115r.

Comedia del hijo de la cuna de Sevilla, f. 116r-139r.

Comedia famosa de la infanta desesperada, f. 140r-154r.

Comedia famosa del soldado amante, f. 155r-179v.

Comedia famosa del galán escarmentado, f. 180r-200v.
Comedia del hijo venturoso, f. 201r-222v.
Comedia de los amigos enojados y verdadera amistad, f. 223r-241r.

BR, II-462

LOYOLA, *Comedia de Miseno*, f. 1r-11r.
Auto sacramental del repartimiento del pan, f. 12r-20v.
Comedia del viaje del hombre, f. 25r-33v.
Auto del sacratísimo nacimiento de Cristo, f. 35r-54r.
Comedia intitulada Roncesvalles, f. 55r-75v.
Auto de la conversión de Diogeniano, f. 76r-81r.

BR, II-463

Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia, f. 0r-15v.
Comedia de los contrarios de amor, f. 20r-42v.
VEGA CARPIO Lope de, *La famosa comedia montañesa*, f. 43r-f. 66v.
Comedia del Hijo de Reduán, f. 67r-88v.
VEGA CARPIO Lope de, *La famosa comedia del ganso de oro*, f. 89r-f. 104v.
Comedia de Gravarte, f. 105r-110v.
Comedia de los vicios de Cómodo emperador romano, y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma, f. 111r-126v.
Comedia de las locuras de Orlando, f. 130r-144r.
Comedia de los amores del príncipe de Tiro y duquesa de Cantabria, f. 145r-170v.
CEPEDA, *Comedia de los enredos de Martín*, f. 171r-187r.
Comedia de la cueva de los salvajes, f. 188r-201v.
Comedia de la decendencia de los Vélez de Medrano, f. 202r-218v.
Comedia del príncipe melancólico, f. 219r-240v.
Comedia de los carboneros de Francia, f. 241r-259v.

BR, II-464

La famosa comedia de la fundación del Alambra, f. 1r-16r.
Comedia de Santo Angelo, f. 41r-53v.
El trato de la corte y ferias de Madrid, f. 54r-70v.
Comedia del molino, f. 72r-89r.
VEGA CARPIO Lope de, *La famosa comedia del nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, f. 91r-108v.
Farsa del obispo don Gonzalo y los hidalgos de Jaén y celos del rey de Granada y victoria de Reduán, f. 110r-129r.
Comedia del mesón de la corte compuesta por Lope de Vega, f. 130r-144v.

BR, II-2803

CAIRASCO DE FIGUEROA Bartolomé, *Tragedia y Martirio de Sancta Catherina de Alexandria*, f. 7r-34r.

CAIRASCO DE FIGUEROA Bartolomé, *Comedia del Recebimiento que se le hizo al Revendísimo Señor don Fernando de Rueda, obispo de Canaria, en su Iglesia, compuesta por el poeta Bartolomé Cairasco, canónigo de Canaria, 1582, 8 de mayo*, f. 35r-53r.

CAIRASCO DE FIGUEROA Bartolomé, *Comedia del alma para el día del Corpus Christi*, f. 54r-86r.

CAIRASCO DE FIGUEROA Bartolomé, *Tragedia de Sancta Susana para el día del Corpus, por el Canónigo Cairasco, natural de la Isla de Canaria*, f. 87r-107v.

BR, II-3560

Del Santísimo Sacramento, Famosa comedia que se representó en Segovia el año de 1595, f. 1r-18v.

AUTRES SOURCES MANUSCRITES

I. ARCHIVES

AHPM

Protocole 932 : inventaire de biens de Rodrigo Vázquez de Arce.

Protocole 1811 : inventaire de biens de García de Loaysa y Girón

Protocole 2176 : inventaire de biens du marquis de Pozas

AGP

Real Capilla, caja 76, expediente 1, « Órdenes, memoriales e informes sobre las ceremonias que se celebran en la Real Capilla (1610-1642) ».

Real Capilla, caja 93, expediente 3, « Breve copia de las ceremonias q con la Real persona de su Magd (dios le gde) y serenissimos sennores infantes, se deuen observar en su Real capilla, o qualquiera otra iglesia en q assistiere a los officios divinos ».

Real Capilla, caja 95, expediente 1, « Órdenes, memoriales e informes sobre las ceremonias que se celebran en la Real Capilla (1610-1642) ».

Administración General, Casa y Patrimonio, Real Capilla, legajo 1128.

Administración General, legajo 13, carpeta 1, « Recado de las cuentas de la pintura de las cortinas para el retablo grande de la capilla mayor de S. Jerónimo el Real, con los pintores Becerra y Urbina, a. 1562 y 1563 ».

Patronatos de la Corona. Fondo San Lorenzo legajo 1792, « Costumbre de este Real Monasterio de San Lorenzo hechas el año de 1567 »; « Quaderno de las costumbres de este Real Monasterio de S. Lorenzo, que no se sabe si son las que aprobó el Señor Phelipo 2 y la orden ».

Cuentas del Secretario de la Cámara, legajo 6764.

ACC

Fondo Música, VAcp-Mus/CM-C-110 : COMES Juan Bautista, « Miserere para todos los viernes del año », 1600.

II. BIBLIOTHÈQUES

BNE

COCCINI Giovanni Battista, PIROVANO Filippo et MERLINI Clemente, « De sanctitate vitae, heroicis virtutibus et miraculis, quibus in vita et post mortem calruit Dei servus Iohannes Dei Religionis Fratrum Hospitalaris et infirmis ministrantium fundator... », XVII^e siècle, BNE, MSS/7590.

GUTIÉRREZ DE PÁRRAGA Sebastián, « Etiquetas de Palacio, firmadas por Sebastián Gutiérrez de Párraga, Madrid, 1651 », BNE, MSS/9334.

HURTADO DE MENDOZA Antonio, « Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos [en tiempos de Felipe IV] », XVII^e siècle, BNE, MSS/18656/49.

LA MARCHE Olivier DE et SIGONNEY Jean, « Estado de la Casa del Duque Carlos de Borgoña y juntamente las ordenes y estatutos que tiene establecidos para la guerra; Relación de la forma de servir que se tenía en la Casa del Emperador Don Carlos, Nuestro Señor, en el año de 1545 », XVI^e siècle, BNE, MSS/907.

MORALES Ambrosio de, « Relaciones del viaje que Ambrosio de Morales, cronista de Su Magestad, hizo por su mandado, el año de 1572 a Galicia y a Asturias, copiadas por Tomás Tamayo de Vargas », 1627, BNE, MSS/7974.

MORIANA Juan de et RUIZ DE VERGARA ÁLAVA Francisco, *Discursos generales y particulares del gobierno general y político del Consejo Real y Supremo de Justicia de estos reinos de Castilla y León y ceremonias de él*, XVIII^e siècle, BNE, MSS/7467.

SAN BARTOLOMÉ Melchor de, « *Miscelanea sive de eorum omnium quae vel minoris notae sunt, aut alibi apte non essent, agregatione promiscua* » (s. d.): « Observación 9. Notable y singular suceso a uno de los insignes y más esclarecidos predicadores que ha tenido España. Es en materia de mover los oyentes y hacer fruto con su predicación », f. 20r [14r] à f. 22r [16r], BNE, MSS/12176.

TAMAYO DE VARGAS Tomás, *Cifra, contracifra, antigua y moderna*, 1612, MSS/8940.

« *Contra d. Luis, que estando en Navarra se quexó de [que] las campanas le quitaban el sueño. Nótale de bu[en] ablador y algo sin Dios* », in « Colección de poesías de los siglos XVI y XVII », BNE, MSS/3795, f. 79r-v.

« Etiquetas de Palacio y otros documentos históricos », XVIII^e siècle, BNE, MSS/9147.

« Genealogia illustrissimae Domus Austriae que per lineam rectam masculinam ab ipso Noe humani generis reparatore usque ad Carolum Quintum Cesarem Philippi Castelle Regis filium... decepta 1536 mense aprili », XVI^e siècle, BNE, Res/265.

Missale pour le cardinal Pallavicino, ca. 1503-1507, 122 h., parchemin enluminé, 40 x 28 cm, Madrid, BNE, VITR/22/7.

« Sucesos de los años 1598 a 1600 », XVII^e siècle, BNE, MSS/2346.

BR

« *Contra Góngora porque estando en Pamplona amenazó a un sacristán que le daría con un leño porque tocaba tanto unas campanas que no le dexaba dormir. Soneto* », BR, Mss. II-1148, f. 19v.

« Novela de los bandos », BR, II-2803, f. 192v- 201r.

Real Biblioteca del Monasterio del Escorial

MORALES Ambrosio de, « Relaciones del Viaje que Ambrosio de Morales Chronista de su Magestad hizo por su mandado el año de M.DLXXII. en Galiçia y Asturias », 1572, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, RBME &-III-9.

Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelone

« Recull miscel·lani de consuetes mallorquines », manuscrit Llabrés, 1598-1599, BC, Ms. 1139.

BNF

DU TILLET Jean, *Recueil des rois de France*, XVI^e siècle (vers 1545-1547), Français 2848.

LA MARCHE Olivier DE, « Estat de la maison de Charles, dernier duc de Bourgogne », BNF, Français 3867.

MANDEVILLE Jean de, *Voyages*, XV^e siècle, manuscrit Français 2810.

« Devotions ordonnez par Frere Bonaventure », BNF, manuscrit Français 190.

Horæ ad usum Fratrum Prædicatorum, dites *Heures de Frédéric d'Aragon*, XVI^e siècle (vers 1501-1502), manuscrit Latin 10532.

« Les douze Dames de rhetorique » par MONTFERRANT, XV^e siècle, Français 1174.

Speculum animae, fin du XV^e siècle, manuscrit Espagnol 544.

Biblioteca Medicea Laurenziana, Florence

VEGA CARPIO Lope de, *El cardenal de Belén*, 27 août 1610, Cod.Laur.Ashb.1898.

New York Public Library

VEGA CARPIO Lope de, *El Brasil restituído*, MssCol 3151.

Pierpont Morgan Library, New York

Livre d'heures de Charles Quint, manuscrit sur vélin, Bruxelles, ca. 1533, 132 x 79 mm., New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 491.

Livre d'heures de Charles Quint, manuscrit sur vélin, Bruxelles, ca. 1547-1550, 165 x 95 mm., New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 696.

Yale University Library

« *Mores Italiae* », [Venise, 1575], Yale, Beinecke MS 457.

Österreichische Nationalbibliothek

REMY DE PUYS, « Solemnelle entrée faicte sur l'advenement de Charles Archidux d'Autriche en Bruge 1515 », 1515, 62 p., Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2591.

British Library

Album of Tobias Oelhafen von Schöllnbach, Containing Autograph Inscriptions, Collected during His Travels, and Dated at Geneva, Bourges, Lyons, Marseilles, London, Leyden, Utrecht, Brussels, and Other Places, in the Years 1623-1625; with a Few Coloured Coats of Arms, and Several Paintings of Costume, Londres, British Library, Egerton MS 1269.

IMPRIMÉS ANTÉRIEURS À 1800

ARIAS MONTANO Benito, *Exemplar siue De sacris fabricis liber*, Antuerpiae, excudebat Christophorus Plantinus prototypographus regius..., 1572.

ARIOSTO Lodovico et JIMÉNEZ DE URREA Jerónimo, *Orlando furioso*, Enmendado de muchos errores y cotejado con el original Toscano, En Salamanca, en casa de Alonso de Terranoua y Neyla, 1578.

AVENDAÑO Cristóbal de, *Sermones para algunas festiuidades de las mas solenes de los santos, predicados en la corte de Madrid...*, En Madrid, por Iuan Gonçalez, 1625.

BARBARO Daniele, *I dieci libri della'architettura di M. Vitruuio tradotti et commentati da Monsig. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riuedutti et ampliati et hora in piu commoda forma ridotti*, In Venetia, Apresso Francesco de' Franceschi senese, 1584.

BARTHOLIN Thomas, *Thomae Bartholini Casp. F. Anatomia ex Caspari Bartholini, parentis institutionibus, omniumque recentiorum et propriis observationibus. Tertium ad sanguinis circulationem Reformata cum iconibus novis accuratissimis. Accessit huic postremae editioni Th. Bartholini. Appendix de Lacteis Thoracis et vasis lymphaticis*, Hagae-Comitis, ex typographia Adriani Vlacq, 1655.

BARTHOLIN Thomas, *Thomae Bartholini Casp. F. Anatomia ex Caspari Bartholini, parentis institutionibus, omniumque recentiorum et propriis observationibus Reformata cum iconibus novis accuratissimis*, Lugduni Batavorum, Ex officina Francisci Hackii, 1651.

BOETIUS Anicius Manlius Torquatus Severinus et VARCHI Benedetto, *Boezio Seuerino Della Consolazione della Filosofia*, Firenze, [Lorenzo Torrentino], 1551, 177 p.

BONIFACIO Giovanni, *L' Arte de cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non e altro che un facondo silentio. Divisa in due parti.*, In Vicenza, appresso Francesco Grossi, 1616.

BRUNEL Antoine de, *Voyage d'Espagne, curieux, historique, et politique: fait en l'année 1655 dédié a son altesse royale Mademoiselle*, A Paris, chez Charles de Sercy, 1665.

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Bien vengas mal, si vienes solo. Comedia famosa de don Pedro Calderón*, En Sevilla, en la Imprenta de la Viuda de Francisco de Leefdael, en la Casa del Correo Viejo, [s.a.].

CAMPI Antonio, *Cremona fedelissima citta et nobilissima colonia de Romani: rappresentata in disegno col suo contato et illustrata d'una breve historia delle cose piu*

notabili... et dei ritratti... de duchi et duchesse di Milano e compendio delle lor vite, In Milano, in casa di Gio. Battista Bidelli, 1645.

CAMPI Antonio, *Historia delle vite de' duchi et duchesse di Milano*, In Milano, per Filippo Ghisolfi, ad istanza di Gio: Battista Bidelli, 1642, 32 p.

CAMPI Antonio, *Cremona fedelissima citta, et nobilissima colonia de Romani: rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'vna breue historia delle cose piu notabili appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali de duchi, et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite*, In Cremona, in casa dell' istesso Auttore (Per Hippolito Tromba, et Hercoliano Bartoli), 1585.

CARDUCHO Vicente, *Dialogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias... por Vincencio Carducho...*, Madrid, Fr. Martinez, 1633.

CASTRO Francisco de, *Miraculosa vida y santas obras del beato patriarca Iuan de Dios Lusitano, fundador de la Sagrada Religion que cura enfermos*, En Burgos, en casa de Ioseph de Mena, 1621.

CLAVIJO Matías, *Relacion de la vida, santidad, favores de el cielo, milagros, muerte, del bienauenturado Patriarca S. Iuan de Dios...*, Impreso con licencia, En Sevilla, por Matias Clavijo, 1631.

CONTZEN Adam, *R.P. Adami Contzen e Societate Iesu... Commentaria in quatuor Sancta Iesu Christi Evangelia...*, Coloniae Agrippinae, apud Ioannem Kinckium, 1626.

ENRÍQUEZ GÓMEZ Antonio, *El siglo pitágorico y Vida de D. Gregorio Guadaña*, En Roan, en la emprenta de Laurens Maurry, 1644, 267 p.

ESCRIVÁ Francisco, *Vida del illustrissimo y excellentissimo señor don Iuan de Ribera, patriarca de Antiochia y arçobispo de Valencia*, En Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1612.

FARIA E SOUSA Manuel de, *Lusiadas de Luis de Camões, Príncipe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, en Madrid, por Juan Sánchez, a costa de Pedro Coello, mercader de libros, 1639.

GONZÁLEZ DÁVILA Gil, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España*, En Madrid, por Thomas Iunti, 1623.

GOVEA Antonio de, *Vida y muerte del bendito padre Juan de Dios fundador de la orden de la hospitalidad de los pobres enfermos*, Madrid, por Thomas Iunti, Impressor del Rey, 1624.

GRASSI Bartolomeo, *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo, intagliati in rame*, Roma, [s.n.], 1585.

HERRERA Pedro de, *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario que erigio en la Santa Iglesia de Toledo el Illmo. Sor. Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas, Arcobispo de Toledo... Y Relacion de la antiguedad de la Santa imagen, con las fiestas de su traslación*, En Madrid, En casa de Luis Sanchez, 1617.

HURTADO DE MENDOZA Antonio, *Convocacion de las Cortes de Castilla, y Juramento del Principe... Don Baltasar Carlos... Año de 1632*, En Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1632.

KHEVENHÜLLER Franz Christoph, *Annales Ferdinandei Oder Wahrhaffte Beschreibung Kayzers Ferdinandi Des Andern...*, Leipzig, s.n., 1721.

LA MARCHE Olivier de, *Les mémoires de messire Olivier de La Marche. Avec les annotations & corrections de I. L., D. G. Ce qui est davantage en ceste seconde édition l'Epistre aux lecteurs le declairera*, A Gand, chez Gerard de Salenson, à l'enseigne de la Bible, 1567, 655 p.

LAVANHA Joao Baptista, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. [sic] N.S. ao Reyno de Portugal...*, En Madrid, por Thomas Iunti Impressor del Rei N. S., 1622.

LEÓN PINELO Antonio de, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: sus convenencias y daños: ilustración de la Real Premática de las tapadas...*, En Madrid, por Iuan Sanchez, 1641.

LUQUE FAJARDO Francisco de, *Razonamiento grave y devoto, que hizo el Padre M.F. Pedro de Valderrama, Prior de el Insigne Conuento de san Augustin de Sevilla, delante del Santissimo Sacramento, estando para recibirle por viatico, muy cercano a la muerte: con mas un breue Elogio de su vida y predicacion...*, Impresso en Sevilla, en casa de Luis Estupiñán, 1612.

LUQUE FAJARDO Francisco de, *Relacion de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificacion del glorioso S. Ignacio fundador de la Compañia de Iesus...*, En Sevilla, por Luis Estupiñán, 1610.

MÁRTIR RIZO Juan Pablo, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, En Madrid, por los herederos de la viuda de P^o de Madrigal, 1629, 328 p.

MATOS DE SÁ Francisco DE, *Entrada y triumpho que la ciudad de Lisboa hizo a la C.R.M. del Rey D. Phelipe tercero de las Españas, y segundo de Portugal: con la explicacion de los arcos triumphales que se leuataron a su felicissima entrada*, Impressa en Lisboa con todas las licencias necessarias, por Iorge Rodriguez, 1620, 74 p.

MORALES Ambrosio de, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II, a los reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias, para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las cathedrales y monasterios*, En Madrid, por Antonio Marin, 1765, 224 p.

MURNER Thomas, *Historia mirabilis quattuor heresiarcharum ordinis Predicato[rum] de Obserua[n]tia apud Bernen[ses] combustorum*, [Strasbourg, Prüss], 1509.

NADAL Jérôme, *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in Sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur:...*, Editio vltima. In qua Sacer Textus ad emendationem Bibliorum Sixti V et Clementis VIII restitutus., Antiaerpieae, Apud Ioannem Moretum, 1607, 636 p.

NISEÑO Diego, *Asuntos predicables, para los lunes, martes, jueves, i sabados de Cuaresma : tomo segundo*, En Madrid, por Iuan Delgado, 1628.

LOUDIN César, *Tesoro de las dos lenguas, francesa y española. Thrésor des deux langues, françoise et espagnolle*, A Paris, chez M. Orry, 1607.

PARAVICINO Y ARTEAGA Hortensio Félix, *Oraciones evangelicas de Adviento y Quaresma*, Añadidas en esta segunda impression tres tablas muy copiosas... y un indice de los lugares de la Sagrada Escritura., En Madrid, por Francisco Garcia, impresor del Reino, a costa de Alonso Perez de Montalvan, librero de su Majestad, 1645.

PORREÑO Baltasar, *Dichos, y hechos de el señor Rey Don Phelipe Segundo... Monarca de las Españas, y de las Indias*, Aora nuevamente corregida esta impression, En Madrid, en la Imprenta del Convento de la Merced, 1748.

PORTOCARRERO Francisco, *Libro de la Descension de Nuestra Señora a la Santa Yglesia de Toledo y vida de San Ilefonso, arçobispo della*, En Madrid, por Luys Sanchez..., 1616.

PUTEANUS Erycius, *Pompa funebris optimis potentissimq. principis Alberti Pii, archiducis Austriae, ducis Burg. Bra. &c. Veris imaginibus expressa a Iacobo Francquart archit: Reg. Eiusdem principis morientis vita / scriptore E. Puteano, consil. et historiogr. Reg.*, Bruxellae, [Jean Momaert], 1623.

RIBERA Juan de, *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi*, En Valencia, por Iuan Bautista Marçal..., 1625, 168 p.

RIBERA Juan de, *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi*, En Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1605, 142+4+11 p.

RIBERA Juan de et REAL COLEGIO SEMINARIO DEL CORPUS CHRISTI, *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi*, En Valencia, por Bernardo Noguès..., 1661.

RODRIGUES LOBO Francisco, *La Jornada que la Magestad catholica del Rey Don Phelippe III de las Hespañas hizo a su Reyno de Portugal ; y el triumpho, y pompa con que le recibio la insigne ciudad de Lisboa el año de 1619. Compuesta en varios romances por Francisco Rodriguez Lobo*, Em Lisboa, Por Pedro Crasbeeck Impresor del Rey, 1623.

ROJAS VILLANDRANDO Agustín de, *El viaje entretenido*, En Madrid, en la Empronta Real, vendese en casa de Francisco de Robles, 1603.

SAGREDO Diego de, *Medidas d[e]l romano: agora nueuamente impressas y añadidas de muchas pieças y figuras muy necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras pieças de los edificios antiguos*, Lisboa, imprimido por Luis Rodriguez..., 1541.

SALCEDO CORONEL García de, *Obras de Don Luis de Gongora comentadas... por Don Garcia Salcedo Coronel...; tomo segundo*, En Madrid, Por Diego Díaz de la Carrera, 1648.

SALMERÓN Alfonso, *Alfonsi Salmeronis Toletani, e Societate Iesu theologi, Commentarij in euangelicam historiam, et in Acta apostolorum, in duodecim tomos distributi. Tomus decimus, quid de Passione et morte domini nostri Iesu Christi inscribitur*, Madriti, Apud Ludouicum Sanchez, 1601.

SANDOVAL Prudencio de, *Primera parte de la vida y hechos del emperador Carlos Quinto...*, En Valladolid, por Sebastian de Cañas, 1604.

SANTA MARÍA Juan de, *Tratado de republica y policia christiana para reyes y principes y para a los que en el gouierno tienen sus vezes*, En Madrid, en la Imprenta Real, 1615.

SANTOS Francisco DE LOS, *Descripcion breue del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial, vnica marauilla del mundo, fabrica del rey Philippo segundo : aora nueuamente coronada por el... rey Philippo quarto el Grande con la magestuosa obra de la Capilla... del Pantheon y traslacion à ella de los cuerpos reales*, Madrid, en la Imprenta Real, 1657.

SARIÑANA Isidro, *Llanto del occidente en el ocase del mas claro sol de las Españas: funebres demostraciones... en las exequias del rey N. Señor D. Felipe III*, En Mexico, por la viuda de Bernardo Calderon, 1666.

SERLIO Sebastiano, *Libro primo [-quinto] d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese, nel quale con facile & breue modo si tratta de primi principij della geometria ; Con nuoua aggiunta delle misure che seruono a tutti gli ordini de componimenti, che ui si contengono*, In Venetia, Appresso Francesco Senese, & Zuane Krugher Alemanno, compagni, 1566, [2], 219, [1] h. : il.; 4{u00BA} p.

SIGÜENZA José de, *Segunda [- tercera] parte de la Historia de la Orden de San Geronimo: dirigida al Rey Nuestro Señor, don Philippe III*, Madrid, en la Imprenta Real, 1600.

SILVA Feliciano de, *El noueno libro de Amadis de Gaula, que es la cronica del muy valiente y esforçado cauallero de la ardiente espada Amadis de grecia, hijo de Lisuarte de grecia, Emperador de Constantinopla y de Trapisonda, y Rey de Rodas que tracta de los sus grandes hechos en armas y de los sus altos y estraños amores*, Fue impresso en la... ciudad de Seuilla, en las casas de Iacome Cromberger, 1549.

SORESINO Giuseppe Maria, *De capitibus sanctorum apostolorum Petri, et Pauli in sacrosancta Lateranensi ecclesia asseruatis opusculum authore Iosepho Maria Soresino Romano...*, Romae, excudebat Mascardus, 1673, 184 p.

SUÁREZ DE FIGUEROA Cristóbal, *El Passagero, advertencias utilíssimas a la vida humana, por el doctor Christóval Suárez de Figueroa...*, En Barcelona, por Geronimo Margarit y a su costa, 1618.

THIERS Jean-Baptiste, *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels, la clôture du chœur et les jubés des églises*, Paris, Chez Antoine Dezallier, rue S. Jacques, à la Couronne d'Or, 1688.

TIXIER DE RAVISI Jean, *Io. Rauisij Textoris Niuernensis Officina partim historiis partim poeticis referta disciplinis.*, [Paris], prostat vaenalis in taberna libraria Reginaldi

Chauldiere honestissimi bibliopolae manentis in vico Iacobaeo, sub insigni hominis syluestris; absolutum est hoc opus typis Antonij Aussurdi fidelissimi chalcographi, & impensa Reginaldi Chalderini honestissimi bibliopolae, 1520.

URBAIN VIII, *Breue de la santidad de nuestro mui santo padre Vrbano VIII en que declara la beatificacion del bienauenturado Iuan de Dios, fundador de la Religion de la Hospitalidad de los pobres enfermos*, s.l., s.n., 1630.

VALDERRAMA Pedro de, *Primera parte de los exercicios espirituales para todos los dias de la Qvaresma*, Lisboa, por Iorge Rodriguez, 1605.

VASARI Giorgio, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri, descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari,... Con una sua utile... introduzzione a le arti loro*, Firenze, L. Torrentino, 1550, 994 p.

VECELLIO Cesare, *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due fatti da Cesare Vecellio & con discorsi da lui dichiatati*, In Venetia, presso Damian Zenaro, 1590.

VEGA Diego de la, *Paraíso de la gloria de los santos donde se trata de sus prerrogativas y excelencias. Tomo primero.*, Medina del Campo, Por Iuan Godinez de Millis, a costa de Pedro Ossete y Antonio Cuello, librereros en Corte, 1604, 614 p.

VIEIRA Antonio de, *Sermones varios del Padre Antonio de Viera de la Compañia de Iesus: con XXII sermones nuevos, y tres tablas... : tomo segundo.*, traduit par Esteban de AGUILAR Y ZÚÑIGA, En Madrid, Por Antonio Gonçalez de Reyes, A costa de Gabriel de Leon, mercader de libros. Véndese en su casa, a la Puerta del Sol, 1678.

VILLEGAS Alonso de, *Fructus sanctorum y quinta parte de Flos sanctorum, que es libro de exemplos, assi de hombres illustres en sanctidad, como de otros cuyos hechos fueron dignos de reprehensión y castigo*, Impresso en Cuenca, por Iuan Masselin, a costa de Christiano Bernabe, mercader de libros, 1594.

VILLEGAS Alonso de, *Flos sanctorum y Historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo... conforme Breuiario Romano, reformado por decreto del santo Concilio Tridentino, junto con las vidas de los santos propios de España, y de otros Extrauagantes: quitadas algunas cosas apocrifas è inciertas, y añadidas muchas figuras y autoridades de la Sagrada Escritura...: y muchas anotaciones curiosas, y consideradas prouechosas...*, En Madrid, por Pedro Madrigal, 1588.

Bula o letras decretales de la canonizacion de San Juan de Dios, Rome, en la imprenta de la Reverenda Camara Apostolica, 1694.

Caeremoniale episcoporum jussu Clementis VIII. pont. max. novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, praecipue autem metropolitanis, cathedralibus, et collegiatis, perutile ac neccessarium, Romae, Ex Typographia linguarum externarum, 1600.

Constitutiones Societatis Iesu, Romae, In aedibus Societatis Iesu, 1559.

El solene iuramento, que su Magestad hizo en la insigne ciudad de Valencia este año de mil y quinientos y nouenta y nueue... y los personajes que le besaron la mano, y las fiestas que uvo en la dicha ciudad y los arcos triunfales que auia... y como en vn

arco estaua vna bola y della salio vn angel, Impresso en Seuilla, por Rodrigo de Cabrera, impressor, a la Magdalena, en la casa q[ue] era Espital (sic) del Rosario, 1599.

La continuation du Mercure françois, À Paris, Chez Estienne Richer, au Palais, sur le Perron Royal, coll. « Le Mercure françois », 1615.

Norte de la poesia española. Illustrado del sol de doze Comedias (que forman Segunda parte) de Laureados Poetas Valencianos, Valencia, En la Impresion de F. Mey, 1616.

Pompa Funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbon, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el... Convento de S. Geronimo de Madrid, [s.l.] Madrid, [s.n.] Diego Díaz de la Carrera, 1645, 171 f. p.

Relacion de la entrada del principe de Gales, vnico hijo, y heredero del Rey de Inglaterra en Madrid, como se auisa por carta de 22 de Março de 1623, Em Lisboa, por Pedro Crasbeeck..., 1623.

Relacion de las fiestas que hizo la imperial ciudad de Toledo, en la traslacion de la sacro Santa Imagen de Nuestra Señora del Sagrario, Impresso con licencia en Toledo, en casa de Bernardino de Guzman, 1616.

Relacion de las honras que su Magestad ha hecho a la Reyna nuestra señora doña Isabel de Borbon... en Madrid iueues, y viernes 17 y 18 deste mes de nouiembre de 1644, En Madrid, vendese en casa de Lucas Ramirez, 1644.

IMPRIMÉS POSTÉRIEURS À 1800 ET RESSOURCES ÉLECTRONIQUES

ACHARD Guy (éd.), *Rhétorique à Herennius*, Paris, les Belles lettres, 1989, lxxxiv+259 p.

AGAMBEN Giorgio, *Nudités*, traduit par Martin RUEFF, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2012, 168 p.

AGO Renata, *Il gusto delle cose: una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Rome, Donzelli, 2006, xxiv+263; 33 p.

AGUILAR Gaspar, *Fiestas nupciales que la ciudad de Valencia hizo al casamiento de Felipe III*, éd. Francisco CARRERES VALLO [Valencia], [Imp. de Manuel Pau], 1910.

ALAPONT MILLET Teresa, *San Juan de Ribera « de puertas adentro ». Interiores domésticos - interiores litúrgicos. Una aproximación hacia su amueblamiento y ornato (1562-1615)*, Universitat de València, Valencia, 2017, 1165 p.

ALBA CARCELÉN Laura, *Los soportes textiles utilizados por los pintores españoles a lo largo del siglo XVII: contexto histórico y estudio técnico a través de la radiografía*, info:eu-repo/semantics/doctoralThesis, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015, 324 p.

ALBERT-LLORCA Marlène, *Les vierges miraculeuses : légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002, 232 p.

ALLEN John Jay, « Los espacios teatrales », in *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 629-654.

ALMAGRO-GORBEA Martín, PÉREZ ALCORTA María Cruz, MONEO RODRÍGUEZ Teresa et VIDAL BARDÁN José María, *Medallas españolas*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, 694 p.

ALONSO ÁLVAREZ Raquel (éd.), *La Cámara Santa de la catedral de Oviedo y su relicario*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2017, 166 p.

ALPERS Svetlana, *Velázquez est dans les détails*, traduit par Pierre-Emmanuel DAUZAT, Dijon, Presses du réel, 2010, 63 p.

ALVAREZ LOPERA José, *El Greco: estudio y catálogo. Volumen I, Fuentes y bibliografía*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, 723 p.

ÁLVAREZ SELLERS Alicia, *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Universitat de València, 2008, 415 p.

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO Antonio, « Ceremonial de la majestad y protesta aristocrática: La Capilla Real en la corte de Carlos II », in *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 345-410.

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO Antonio, « Introducción », in José MARTÍNEZ MILLÁN (éd.), *La corte de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 7-42.

ANDRÉ Sylvain, « “Nuestro oficio es oír, ver y callar”. Outils du secret et stratégies d’occultation dans le gouvernement de Philippe II », in Sylvain ANDRÉ, Philippe CASTEJON et Sébastien MALAPRADE (éds.), *Arcana imperii: gouverner par le secret à l’époque moderne, France, Espagne, Italie*, Paris, les Indes savantes, 2019, pp. 87-101.

ANTOINE Jean-Philippe, *Six rhapsodies froides sur le lieu, l’image et le souvenir*, Paris, Desclée De Brouwer, 2002, 300 p.

ARANDA PÉREZ Francisco José, « Grecos domésticos. Presencia y fortuna de El Greco... », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 22, 2010.

ARASSE Daniel, *Désir sacré et profane: le corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, Paris, Éditions du Regard, 2015, 251 p.

ARASSE Daniel, *L’Annonciation italienne: une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010, 375 p.

ARASSE Daniel, *Le sujet dans le tableau: essais d’iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 2010, 215 p.

ARASSE Daniel, *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, 383 p.

ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006, 360; 24 p.

ARASSE Daniel, *Les visions de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003, 140 p.

ARASSE Daniel, *On n’y voit rien: descriptions*, Paris, Gallimard, 2003, 216; 16 p.

ARASSE Daniel et GOLSENNE Thomas, *Le portrait du Diable*, Paris, Les éditions Arkhê, 2010, 123; xxxii p.

ARASSE Daniel et MOREL Philippe, *Décors italiens de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2009, 268 p.

ARASSE Daniel et TÖNNESMANN Andreas, *La Renaissance maniériste*, traduit par Claudia SCHINKIEWICZ, Paris, Gallimard, 1997, 489 p.

ARATA Stefano, « Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega) », *Anuario Lope de Vega*, vol. 2, 1996, pp. 7–23.

ARATA Stefano, « Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada », in Jean CANAVAGGIO (éd.), *La comedia*, Seminario hispano-Francés, Madrid, Diciembre 1991-Junio 1992., Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-76.

ARATA Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pise, Giardini Ed. e Stampatori, 1989, 81 p.

ARELLANO Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

ARGÜELLO DEL CANTO Candelas, « “Las tapadas”: Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología - Arte*, nº 83, 2017, pp. 235-252.

ARGUIJO Juan de, *Obra completa de Don Juan de Arguijo (1567-1622)*, éd. Stanko B. VRANICH, Valencia, Albatros, 1985, 526 p.

ARIAS MONTANO Benito, *Antigüedades hebraicas: tratados exegéticos de la Biblia regia = Antiquitatum Iudaicarum Libri IX: apparatus sacer*, éd. Luis GÓMEZ CANSECO, Sergio FERNÁNDEZ LÓPEZ, Baldomero MACÍAS ROSENDO, Huelva, Servicio de Publicaciones, coll. « (Bibliotheca montaniana ; 25) », 2013, 769 p.

ARIOSTO Ludovico, *Orlando furioso*, éd. Lanfranco CARETTI, Turin, Einaudi, 1992, lx+1490 p.

ARTOIS Florence D', *Du nom au genre. Lope de Vega, la tragedia et son public*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, 360 p.

ARTOIS Florence D', « Images et genre : de la fonction des images dans deux épopées tragiques de Lope de Vega, La Jerusalén conquistada, La corona trágica », in Marie COUTON, Isabelle FERNANDES et Christian JEREMIE (éds.), *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles : pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009, pp. 471-492.

ARTOIS Florence D', « Las imágenes agentes y lo trágico en la *Jerusalén conquistada* », *Anuario Lope de Vega*, nº 12, 2006, pp. 19-34.

ARTOIS Florence D' et TEULADE Anne (éds.), *La tragédie et ses marges : penser le théâtre sérieux en Europe, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2017, 462 p.

BACCI Michele, « Agency ed esperienza religiosa: alcune riflessioni », *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 29, 2013, pp. 15-22.

BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Gonthier, 1966, 152 p.

BADÍA HERRERA Josefa, *Los primeros pasos en la comedia nueva: textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 2014, 376 p.

BAEHR Rudolf, *Manual de versificación española*, traduit par Klaus WAGNER et Francisco LÓPEZ ESTRADA, Madrid, Editorial Gredos, 1973, 443 p.

BARANDA LETURIO Nieves (éd.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner, 1995, liv+584+xlii+728 p.

BARTHOLEYNS Gil et GOLSENNE Thomas, « Une théorie des actes d'image », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, pp. 15-25.

BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, 468; 32 p.

BASCHET Jérôme et DITTMAR Pierre-Olivier (éds.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, 507 p.

BASCHET Jérôme et SCHMITT Jean-Claude (éds.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1996, 310 p.

BASS Laura R., *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2008, xii+180 p.

BASS Laura R. et PERAITA Carmen, « “Cubriendo y velando en la primera hoja”: Antonio León Pinelo y los contextos culturales de *Velos antiguos i modernos* (1641) », in Adrienne Laskier MARTÍN et María Cristina QUINTERO (éds.), *Perspectives on Early Modern Women in Iberia and the Americas: Studies in Law, Society, Art and Literature in Honor of Anne J. Cruz*, New York, Escribana Books, 2015, pp. 615-631.

BASS Laura R. et WUNDER Amanda, « The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima », *Hispanic Review*, vol. 77, n° 1, 2009, pp. 97-144.

BASSEGODA I HUGAS Bonaventura, *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelone, Edicions Universitat Barcelona, 2002, 418 p.

BAXANDALL Michael, *Giotto et les Humanistes : la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, traduit par Maurice BROCK, Paris, Editions du Seuil, 2013, 277 p.

BAXANDALL Michael, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduit par Yvette DELSAUT, Paris, Gallimard, 1985, 254 p.

BÉHAR Roland, « *Plus est quam quod videatur imago*: penser la imagen desde la literatura en el siglo XVI », in Andrés SORIA OLMEDO, Ginés TORRES SALINAS et Juan VARO ZAFRA (éds.), *Prosa española del siglo XVI: conceptos e ideas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2016, pp. 45-86.

BEHAR Roland, BLANCO Mercedes et HAFNER Jochen (éds.), *Villes à la croisée des langues, XVI^e-XVII^e siècles : Anvers, Hambourg, Milan, Naples et Palerme*, Genève, Droz, 2018, 1112 p.

BELTING Hans, *Miroir du monde : l'invention du tableau dans les Pays-Bas*, traduit par Jean Bernard TORRENT, Paris, Hazan, 2014, 255 p.

BELTING Hans, *Florence et Bagdad : une histoire du regard entre Orient et Occident*, traduit par Naïma GHERMANI et Audrey RIEBER, Paris, Gallimard, 2012, 381 p.

BELTING Hans, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, traduit par Frank MULLER, Paris, les Éditions du Cerf, 2007, 790 p.

BELTING Hans, *La vraie image : croire aux images ?*, traduit par Jean Bernard TORRENT, Paris, Gallimard, 2007, 281; xvi p.

BELTING Hans, *Giovanni Bellini, La Pietà*, Modène, Franco Cosimo Panini, 1996, 77 p.

BENJAMIN Walter, *Œuvres. Tome III*, traduit par Maurice de GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, 2000, 482 p.

BENNASSAR Bartolomé, *L'homme espagnol*, Bruxelles, Editions Complexe, 2003, 258 p.

BÉRCHEZ GÓMEZ Joaquín, FALOMIR FAUS Miguel, GÓMEZ-FERRER LOZANO Mercedes, LLEÓ CAÑAL Vicente et MARÍAS FRANCO Fernando, *Una religiosa urbanidad: San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en su cultura artística de su tiempo*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013.

BETHENCOURT Francisco, *L'Inquisition à l'époque moderne. Espagne, Italie, Portugal : XVe-XIXe siècles*, Paris, Fayard, 1995, 539 p.-[24] p. de pl. p.

BIET Christian, « La souffrance scénique du martyr au début du XVII^e siècle », in Charlotte BOUTEILLE-MEISTER et Kjerstin AUKRUST (éds.), *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVI^e - XVII^e siècles*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, pp. 243-256.

BLANCO Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, Seconde édition., León, Universidad de León, 2016, 467 p.

BLANCO Mercedes, « Funérailles princières sur le Parnasse : une campagne d'imprimés à la mort de Lope de Vega », *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n^o 17, 1 Février 2014.

BLANCO Mercedes, « “Ut poesis, Oratio”. La oficina poética de la oratoria sacra en Hortensio Félix Paravicino », *Lectura y signo: revista de literatura*, n^o 7, 2012, pp. 29-65.

BLECUA TEJEIRO José Manuel, *Sobre poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas*, Madrid, Editorial Gredos, 1970, 310 p.

BLÜMLE Claudia et WISMER Beat (éds.), *Hinter dem Vorhang: Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance - von Tizian bis Christo*, Munich, Hirmer, 2016, 340 p.

BOADAS Sonia, « Lope ante la puesta en escena. Las acotaciones en las comedias autógrafas », in «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, Venise, Edizioni Ca' Foscari, coll. « Biblioteca di Rassegna iberistica », 2018, pp. 91-116.

BODART Diane, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS / INHA, 2011, 558; 32 p.

BODART Diane, « Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVII^e siècle », in *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde, 2003, pp. 89-111.

BOESPFLUG François et LOSSKY Nicolas (éds.), *Nicée II : 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, 515 p.

BOHN Babette, *The illustrated Bartsch 39 Commentary, Part I (Le Peintre-Graveur 18 [Part I]). Italian Masters of the Sixteenth Century: Agostino Carracci*, [New York], Abaris Books, 1995.

BOITEUX Martine, « Le rituel romain de canonisation et ses représentations à l'époque moderne », in Gábor KLANICZAY (éd.), *Procès de canonisation au Moyen Âge : aspects juridiques et religieux*, Rome, École française de Rome, 2004, pp. 327-354.

BOLZONI Lina, *La chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, traduit par Marie-France MERGER, Genève, Droz, 2005, 413; 8 p.

BORD Lucien-Jean, PALAZZO Éric et DEBIAIS Vincent, *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, Geuthner, sous presses.

BORONAT Y BARRACHINA Pascual, *El beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, [Vives y Mora], 1904, 398 p.

BOUCHERON Patrick, *Faire profession d'historien*, Paris, Points, 2018, 220 p.

BOUCHERON Patrick, *Conjurer la peur. Sienne, 1338 : essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013, 285 p.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, 244 p.

BOUREAU Alain, *Le pape et les sorciers : une consultation de Jean XXII sur la magie en 1320 (manuscrit B.A.V. Borghese 348)*, Rome, École française de Rome, 2004, lii+143 p.

BOUTEILLE-MEISTER Charlotte et AUKRUST Kjerstin (éds.), *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVI^e - XVII^e siècles*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, 376; 8 p.

BOUZA Fernando, *Hétérographies : formes de l'écrit au Siècle d'or espagnol*, traduit par Jean-Marie SAINT-LU, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, xxi+138 p.

BOUZA Fernando, *Papeles y opinión: políticas de publicación en el Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, 230 p.

BOUZA Fernando, *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada editores, 2003, 187 p.

BOUZA Fernando, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, 359 p.

BOUZA Fernando, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Seminario de estudios medievales y renacentistas, 2000.

BOUZA Fernando, *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, 261 p.

BOUZA Fernando, « La majestad de Felipe II: Construcción del mito Real », in José MARTÍNEZ MILLÁN (éd.), *La corte de Felipe II*, Alianza, 1994, pp. 37-72.

BRAUN Joseph, *Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken*, München, Verl. Alte Meister, Koch, 1924, XVI, 704, 371 S. p.

BREUER-HERMANN Stephanie, « Alonso Sánchez Coello. Vida y obra », in Santiago SAAVEDRA (éd.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990, pp. 13-35.

BROCK Maurice, *Le secret de la peinture ou la postérité de Parrhasios : recherches sur l'art italien du moyen-âge tardif et de la renaissance*, Paris, EHESS, 1996, 1228 p.

BROWN Jonathan et ELLIOTT John Huxtable, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, traduit par Vicente LLEÓ CAÑAL et María Luisa BALSEIRO FERNÁNDEZ-CAMPOAMOR, Madrid, Taurus, 2003, x+303 p.

BROWN Peter, *Society and the Holy in Late Antiquity*, Londres, Faber and Faber, 1982, vii+347 p.

BRUGEROLLES Emmanuelle (éd.), *Albrecht Dürer et son temps : dessins et gravures*, Paris, France, Beaux-arts de Paris, 2015, 334 p.

BUCES AGUADO José Antonio, « La sarga y el aguazo: dos técnicas pictóricas a examen », *Pátina*, n° 10-11, 2001, pp. 58-71.

BURKE Marcus B. et CHERRY Peter, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Ann Arbor, The J. Paul Getty Trust, 1997, xiv+1693; 96 p.

BURKE Peter, *What is Cultural History ?*, Cambridge, Polity Press, 2004, vi+152 p.

BUSSELS Stijn, « Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635) », in *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 236-247.

CABALLERO ESCAMILLA Sonia, « Las sargas de Pedro Berruguete en el Museo del Prado: origen e interpretación iconográfica », *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 101, 2008, pp. 7-30.

CAILLET Jean-Pierre, « J. K. Eberlein, Apparitio regis-revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters. Wiesbaden, 1982, 218 p. », *Bulletin Monumental*, vol. 142, n° 4, 1984, pp. 480-481.

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *El año santo de Roma*, eds. Ignacio ARELLANO et Ángel L. CILVETI, Pamplona, Universidad de Navarra, 1995, 399; 68 p.

CALVO SERRALLER Francisco, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Catedra, 1991, 699 p.

CÁMARA MUÑOZ Alicia, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro: idea, traza y edificio*, Madrid, El Arquero, 1990, 280 p.

CARDUCHO Vicente, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Ediciones Turner, 1979, cxxxiii+483 p.

CARLOS VARONA María Cruz de, *Nacer en palacio: el ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, 295 p.

CARO BAROJA Julio, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1989, 391 p.

CARO BAROJA Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, 280 p.

CARON Marie-Thérèse et CLAUZEL Denis (eds.), *Le banquet du Faisan*, Arras, Artois presses Université, 1997, 359; 32 p.

CARRUTHERS Mary J., *Machina memorialis : méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, traduit par Fabienne DURAND-BOGAERT, Paris, Gallimard, 2002, 463; 32 p.

CASSEGRAIN Guillaume, *Représenter la vision : figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2017, 300; 16 p.

CASSINGENA-TREVEDY François, *La liturgie : art et métier*, Genève, Ad Solem, 2007, 178 p.

CASTAÑO I GARCIA Joan et BROTONS CANO Jaime, *La « Festa » o Misterio de Elche*, Elche, Patronat del Misteri d'Elx, 2008, 222 p.

CASTELL AGUSTÍ María, *Los telones cuaresmales de Cheste. Estudio técnico, histórico y analítico. Propuesta de conservación*, <http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universitat Politècnica de València, 1996.

CASTELL AGUSTÍ María, MARTÍN REY Susana et FUSTER LÓPEZ Laura, « Sargas o Tüchlein: particularidades técnicas y alteraciones frecuentes », *Arché*, n° 1, 2006, pp. 79-86.

CÁTEDRA GARCÍA Pedro Manuel, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media: estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Editorial Gredos, 2005, 688; 16 p.

CÁTEDRA GARCÍA Pedro Manuel, *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II: la biblioteca de Don Alonso Osorio, Marqués de Astorga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002, 646; 1 p.

CAVERO DE CARONDELET Cloe, « Reframing a Medieval Miracle in Early Modern Spain: The Origins of Our Lady del Sagrario of Toledo », in *The Interaction of Art and Relics*, Brepols, sous presses, p.

CAVERO DE CARONDELET Cloe, « The Virgin Embracing the Virgin: Eugenio Cajés' Short-Lived Iconography of Our Lady del Sagrario in Counter-Reformation Toledo », *Bulletin of Spanish Studies*, sous presses.

CAVESTANY Julio, *El marco en la pintura española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1941, 45 p.

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, lii+349 p.

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *Entremeses*, éd. Nicholas SPADACCINI, Madrid, Cátedra, 2016, 290 p.

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *Comedias y tragedias*, dir. Luis GÓMEZ CANSECO et Fausta ANTONUCCI, Madrid, Real Academia Española, 2015, x+1195+943 p.

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *Novelas ejemplares*, éd. Jorge GARCÍA LÓPEZ, Madrid, Real Academia Española, 2013, xii+1252 p.

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, éd. Francisco RICO, Edición del Instituto Cervantes, 1605-2005, Barcelone, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, cccxxiii+1349 p.

CHAMORRO Alfredo, « Un éxito efímero: la visita de Felipe III a Barcelona en 1599 », in « *Scripta manent* »: *actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, JISO 2011*, Pamplona, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra), 2011, pp. 81-103.

CHANTELOU Paul Fréart de, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, éd. Jean-Paul GUIBBERT, Aix-en-Provence, Pandora éditions, 1981, 345 p.

CHARLES BORROMÉE, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, traduit par Bulmaro REYES CORIA, México, Universidad nacional autónoma de México, 1985, c+113 p.

CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise: l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 2009, 379 p.

CHARUTY Giordana, KOERING Jérémie, DITTMAR Pierre-Olivier et SCHMITT Jean-Claude, « Des images faites pour être détruites. Un dialogue entre Giordana Charuty et Jérémie Koering, introduit et modéré par Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2, 31 Décembre 2018, pp. 19-36.

CHASTEL André, *Le sac de Rome, 1527 : du premier maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris, Gallimard, 1984, 369 p.

CHECA CREMADES Fernando (éd.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial = The Escorial delivery books of Philip II*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2013, 535 p.

CHECA CREMADES Fernando, *Tesoros de la Corona de España: tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Bruxelles / Paris / Madrid, Fonds Mercator / Galerie des Gobelins / Fundación Carlos de Amberes, 2010, 270 p.

CHECA CREMADES Fernando, *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, El Viso, 1999, 373 p.

CHECA CREMADES Fernando, « Monarchic Liturgies and the “Hidden King”: The Function and meaning of Spanish Royal Portraiture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », in Allan ELLENIOUS (éd.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 89-104.

CHECA CREMADES Fernando, *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994, 344 p.

CHECA CREMADES Fernando et MORÁN TURINA José Miguel, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, 306 p.

CHEDOZEAU Bernard, *Chœur clos, chœur ouvert : de l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, les Éditions du Cerf, 1998, 123; 24 p.

CHRISTIN Olivier, *Une révolution symbolique : l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, les Éditions de Minuit, 1991, 350 p.

COLETTI Fabien, *Liaisons vénales et amours extra-conjugales à Venise au XVI^e siècle : réalités sociales et représentations littéraires*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, Toulouse, 2016, 573 p.

COLOMER José Luis, « El negro y la imagen real », in José Luis COLOMER et Amalia DESCALZO (éds.), *Vestir a la española en las cortes europeas, siglos XVI y XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 77-111.

CORNEJO Francisco, *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: la « sacra monarquía »*, Sevilla, Fundación El Monte, 2005, 390; 16 p.

CORDE, *Corpus Diacrónico del Español*, Real Academia Española, URL : <http://corpus.rae.es/cordenet.html>

COROMINES Joan et PASCUAL José Antonio, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispanico*, Madrid, Gredos, 1980, 1047 p.

COUDERC Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or: 1580-1680*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, vii+380 p.

COUSINIE Frédéric, *Le Saint des Saints : maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, 368 p.

COVARRUBIAS Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Pamplona / Madrid / Francfort, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2006, lxvi+1639 p.

CRÉMOUX Françoise, « Enfermedad, medicina y práctica devocional: el caso del corpus de relatos de milagros de la Virgen de Guadalupe entre los siglos XV y XVII », *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, n° 39, 2018, pp. 25-35.

CRÉMOUX Françoise, « Las imágenes de devoción y sus usos. El culto a la Virgen de Guadalupe (1500-1750) », in María Cruz de CARLOS VARONA, Pierre CIVIL, Felipe PEREDA et Cécile VINCENT-CASSY (éds.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 61-82.

CUEVA Juan de la, *Tragedias*, éd. Rinaldo FROLDI, Valencia, Universitat de València, 2013, 326 p.

DAGRON Gilbert, *Décrire et peindre: essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007, 294 p.

DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 327; 8 p.

DAVIES Gareth Alban, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford, Dolphin, 1971, 367 p.

DE JONGE Krista, GARCÍA GARCÍA Bernardo José et ESTEBAN ESTRÍNGANA Alicia (éds.), *El legado de Borgoña: fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes / Marcial Pons, 2010, 709 p.

DEKONINCK Ralph, *La vision incarnante et l'image incarnée : Santi di Tito et Caravage*, Paris, Éditions 1:1, 2016, 80 p.

DEKONINCK Ralph, *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, 423; 53 p.

DEKONINCK Ralph, GUIDERDONI-BRUSLE Agnès et KREMER Nathalie, « Introduction », in Ralph DEKONINCK, Agnès GUIDERDONI-BRUSLE et Nathalie KREMER (éds.), *Aux limites de l'imitation : l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam / New York, Faux Titre, 2009, p.

DELAFORCE Angela, « The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II », *The Burlington Magazine*, vol. 124, n° 957, 1982.

DELEND A Odile, « Sainte Marie Madeleine et l'application du décret tridentin (1563) sur les saintes images », in Eve DUPERRAY (éd.), *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Paris, Beauchesne, 1989, pp. 191-210.

DELL'ACQUA Francesca, « The *Cintola* (Girdle) of Pisa Cathedral, and Mary as Ecclesia », in *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, Geuthner, sous presses, p.

DELMARCEL Guy, *Los Honores : tapisseries flamandes pour Charles Quint*, Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 2000, 176 p.

D'HAINAUT-ZVENY Brigitte, « Des compétences changeantes. Petit essai sur l'évolution des rôles assignés aux images dans les retables romans, gothiques et renaissants », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, pp. 87-99.

DI GIAMPAOLO Mario et FADDA Carlo, *Parmigianino: catalogo completo dei dipinti*, Santarcangelo di Romagna, Idea Libri, 2003.

DÍAZ PADRÓN Matías et ROYO-VILLANOVA Mercedes, *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, Madrid, Museo del Prado, 1992, 270 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Aperçues*, Paris, les Éditions de Minuit, 2018, 339 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, 408 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien », in *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 195-231.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, les Éditions de Minuit, 2002, 590 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1997, 446 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, 208; 32 p.

DIERKENS Alain, BARTHOLEYNS Gil et GOLSENNE Thomas (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012.

DITCHFIELD Simon, « Tridentine Catholicism », in *The Ashgate Research Companion to the Counter-Reformation*, London / New York, Routledge, coll. « Ashgate research companion », 2016, pp. 15-31.

DITCHFIELD Simon, *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy: Pietro Maria Campi and the Preservation of the Particular*, Cambridge, University Press, coll. « Cambridge studies in Italian history and culture », 1995.

DITTMAR Pierre-Olivier, « Performances symboliques et non symboliques des images animales », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, pp. 59-70.

DOCAMPO CAPILLA F. Javier et RIELLO VELASCO José María (éds.), *La biblioteca del Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, 263 p.

DOCAMPO Javier et GRAS Samuel, *Libro de horas de Carlos V*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2018, 73 p.

DOMÉNECH Fernando Benito, « El origen de la Cena del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia en torno a Carducho y Ribalta », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n° 45, 1979, pp. 417-426.

DU PUYS Remy, *La Triomphante et solennelle entrée de Charles-Quint en sa ville de Bruges, le 18 avril 1515, décrite par Remy Dupuys*, Bruges, impr. de Vandecasteele-Werbrouck, 1850, 58 p.

DUPONT Florence, *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 2011, 313 p.

DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007, 312 p.

DURÁ CELMA Rosa, *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, Universitat de València, 2016.

DURAND Guillaume, *Rational ou Manuel des divins offices de Guillaume Durand, ... ou Raisons mystiques et historiques de la liturgie catholique...*, traduit par Charles BARTHELEMY, Paris, L. Vivès, 1854.

EBERLEIN Johann Konrad, « The Curtain in Raphael's Sistine Madonna », *The Art Bulletin*, vol. 65, n° 1, 1983, pp. 61-77.

EBERLEIN Johann Konrad, *Apparitio regis: revelatio veritatis: Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden, L. Reichert, 1982, ix+266 p.

EGIDO Aurora, « Telones parlantes del Siglo de Oro », in *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Pamplona / Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana, 2009, pp. 113-173.

ELLIOTT John Huxtable, « La corte de los Habsburgos españoles: ¿una institución singular? », in *España y su mundo: 1500-1700*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 179-200.

ÉTIENVRE Jean-Pierre, *Figures du jeu. Études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne : XVI^e-XVIII^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987, 384 p.

EVARD Franck, *Effeuillages romanesques : essai sur la représentation littéraire et culturelle du strip-tease*, Saint-Genouph, Nizet, 1997, 135+viii p.

FABRE Pierre Antoine, *Ignace de Loyola : le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris, Vrin / EHESS, 1992, 364; 16 p.

FALGUIERES Patricia, *Le maniérisme : une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2004, 159 p.

FALOMIR FAUS Miguel (éd.), *Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, 443 p.

FALOMIR FAUS Miguel, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, 267 p.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ Mercè et VICENTE CONESA Victoria, « Real Colegio de Corpus Christi de Valencia: el patrimonio textil a través del archivo documental = The Royal College of Corpus Christi in Valencia: the textile heritage recorded in the documentary archive », *Datatèxtil*, vol. 0, n^o 27, 2012, pp. 22-33.

FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS Jorge, « *Ostensio regis*: la “Real Cortina” como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles », *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, n^o 4, 2011, pp. 167-210.

FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS Jorge, « *Renovatio regiae pietatis*: reflexiones en torno al altar de la Sagrada Forma del Escorial », in *El Monasterio del Escorial y la pintura*, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, pp. 643-674.

FEROS Antonio, « Vicediosos, pero humanos: el drama del rey », *Cuadernos de historia moderna*, vol. 14, 1993, p. 103.

FERRER VALLS Teresa, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT): edición digital*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2008, 48 p.

FERRER VALLS Teresa, « La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral », in José María Díez Borque (éd.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003, pp. 27-37.

FERRER VALLS Teresa, « La representación y la interpretación en el siglo XVI », in *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 239-268.

FERRER VALLS Teresa, « Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III », in Monica Bietti et Jesús Urrea (éds.), *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 43-53.

FERRER VALLS Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudios y documentos*, Seville / Valence, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València, 1993, 392 p.

FERRER VALLS Teresa, «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», in José Luis CANET VALLÉS et Josep Lluís SIRERA (éds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valence, Universitat de València, Departament de Filologia espanyola, 1992, pp. 307-322.

FERRER VALLS Teresa, *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro aúlico en el reinado de Felipe III*, Universitat de València, Valence, 1987.

FERRER VALLS Teresa et ALII, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, <http://catcom.uv.es>, consulté le 10 janvier 2019.

FISCHER Bonifatius et WEBER Robert (éds.), *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1975, xxxi+1980 p.

FORESTIER Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, xiv+385 p.

FORSSMAN Erik, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Xarait Ediciones, 1983, 206 p.

FREEDBERG David, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, traduit par Marina GUTIÉRREZ DE ANGELIS, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, coll. «Pigmalión», n^o 9, 2017, 272 p.

FREEDBERG David, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, traduit par Purificación JIMÉNEZ et Jerónima GARCÍA BONAFÉ, Madrid, Cátedra, 1992, 496 p.

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 2012, 339 p.

FUNDACIÓN CARLOS DE AMBERES, *Serie Los Honores - tapices*, http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/Serie_Los_Honores, consulté le 18 août 2019.

GAGE Frances, *Painting as Medicine in Early Modern Rome: Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2016, xiv+228 p.

GALILEA ANTON Ana Maria, *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja*, Logroño, Espagne, Ediciones Instituto de Estudios Riojanos, 1985, 120 p.

GALLAGHER Catherine et GREENBLATT Stephen, *Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, ix+249 p.

GANDOULPHE Pascal, « Le royaume en fête : les mariages royaux de Philippe III et de l'infante Isabel Clara Eugenia à Valencia (1599) », *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, n° 18, 15 Janvier 2008, pp. 75-99.

GANTET Claire, « Guerre de Trente ans et paix de Westphalie : un bilan historiographique », *Dix-septième siècle*, n° 277, n° 4, 31 Octobre 2017, pp. 645-666.

GARCÍA BERNAL José Jaime, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, 764 p.

GARCÍA DE ENTERRÍA María Cruz, « Un memorial “casi” desconocido de Lope de Vega », *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 51, n° 192, 1971, pp. 139-160.

GARCÍA GARCÍA Bernardo José, « Máscaras en el vestuario de representación (1561-1606). Hatos de comediante, contratación de fiestas y alquiler de accesorios », in *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2011, pp. 37-58.

GARCÍA GARCÍA Bernardo José, « Los hatos de actores y compañías », *Cuadernos de teatro clásico*, n° 13, 2000, pp. 165-190.

GARCÍA GARCÍA Bernardo José, « El alquilador de hatos Luis de Monzón y el negocio teatral madrileño a comienzos del Seiscientos », in *La burguesía española en la Edad Moderna*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, pp. 695-708.

GARCÍA GARCÍA Bernardo José, « El alquiler de hatos de comedia y danzas en Madrid a principios del s. XVII », *Cuadernos de historia moderna*, n° 10, 1989, pp. 43-64.

GARCÍA REIDY Alejandro, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 2013, 440 p.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 281 p.

GENOVESE Valeria Emanuela, *Statue vestite e snodate: un percorso*, Pisa, Italie, Ed. della Normale, 2011, 527 p.

GERMAIN Yves, « *De fieras y dramaturgos. L'animal sauvage et sa représentation scénique, une dimension purement visuelle du spectacle théâtral ?* », *El espectáculo teatral y los sentidos en España y en Europa (siglos XVI-XVII)*, sous presses, coll. « Anejos de Criticón » , éd. Florence D'ARTOIS, Yannick BARNE, Hector RUIZ SOTO.

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, traduit par Monique AYMARD, Christian PAOLONI, Elsa BONAN et Martin RUEFF, Lagrasse, Verdier, 2010, 376 p.

GINZBURG Carlo, *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, traduit par Monique AYMARD, Paris, Aubier, 1980, 220 p.

GIULIANI Luigi, « Josefa Badía Herrera, Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar », *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, n° 22, 2016, pp. 504-508.

GIULIANI Luigi, « La Parte de comedias como género editorial », *Criticón*, n° 108, 2010, pp. 25-36.

GIULIANI Luigi, « Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva », *Anuario de estudios filológicos*, n° 19, 1996, pp. 241-248.

GIULIANI Luigi et PINEDA Victoria (éds.), «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, Venise, Edizioni Ca'Foscari, coll. « Biblioteca di Rassegna iberistica », n° 10, 2018.

GLASS Juliet, *The Royal Chapel of the Alcázar: Princely Spectacle in the Spanish Habsburg Court*, John Hopkins University, Baltimore, Maryland, 2004.

GOFFEN Rona, *Titian's Women*, New Haven, Yale University Press, 1997, ix+342 p.

GOLSENNE Thomas, « Parure et culte », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, pp. 71-84.

GÓNGORA Luis de, *Poesía. Góngora 1580/1625*, éd. Antonio CARREIRA, Paris, Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2016. URL : http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica.

GÓNGORA Luis de, *Romances*, éd. Antonio CARREIRA, Barcelone, Quaderns Crema, 1998.

GONZÁLEZ GARCÍA Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015, 495 p.

GONZÁLEZ PALENCIA Ángel, *Don Luis de Zúñiga y Ávila, gentilhomme de Carlos V*, Madrid, Estanislao Maestre, Editor, 1932, 225 p.

GONZÁLEZ-ROMÁN Carmen, *Las casas de comedias de Málaga: arquitectura, escenografía y cultura visual. Del análisis histórico-artístico a la reconstrucción virtual*, Málaga, Fundación Málaga, 2018.

GOODY Jack, *Myth, Ritual and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, vi+180 p.

GOODY Jack, *La Peur des représentations : l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, traduit par Pierre-Emmanuel DAUZAT, Paris, La Découverte, 2006, 308 p.

GREENBLATT Stephen, « Towards a Poetics of Culture », in Harold Aram VEESER (éd.), *The New historicism*, Londres, Routledge, 1989, pp. 1-14.

GREER, Margaret (dir.), *Manos teatrales*, Duke University, BNE, 2014-2019, URL : <https://manos.net/>.

GRIMM Claus, « Histoire du cadre : un panorama », *Revue de l'art*, traduit par Jacques CHAVY, vol. 76, 1987, pp. 15-20.

GUMPPENBERG Wilhelm, *L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpfenberg : édition et traduction*, éd. Nicolas BALZAMO, Olivier CHRISTIN, Fabrice FLÜCKIGER, Neuchâtel, Éd. Alphil-Presses universitaires suisses, 2015, 512 p.

HANLEY Sarah, *Le lit de justice des rois de France : l'idéologie constitutionnelle dans la légende, le rituel et le discours*, traduit par André CHARPENTIER, Paris, Aubier, 1991, 467; 16 p.

HARRIS A. Katie, « Gift, Sale, and Theft: Juan de Ribera and the Sacred Economy of Relics in the Early Modern Mediterranean », *Journal of Early Modern History*, vol. 18, n° 3, 2014, pp. 193-226.

HELMSTUTLER DI DIO Kelley, « The chief and perhaps only antiquarian in Spain. Pompeo Leoni and his collection in Madrid », *Journal of the History of Collections*, vol. 18, n° 2, 1 Décembre 2006, pp. 137-167.

HENIN Emmanuelle, « Le rideau de théâtre, prélude et substitut au spectacle scénique », in Véronique LOCHERT et Jean de GUARDIA (éds.), *Théâtre et imaginaire : images scéniques et représentations mentales, XVI^e-XVIII^e siècle*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, pp. 151-170.

HENIN Emmanuelle, « Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century », in *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 248-261.

HENIN Emmanuelle, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Librairie Droz, 2003, 707; 35 p.

HERNÁNDEZ BRETÓN Luis, *Música y culto divino en el Real monasterio de El Escorial: 1563-1837*, El Escorial, Ed. Escorialenses, 1993, 540+544 p.

HERRERO GARCÍA Francisco J., « Líneas de investigación en la retablistica iberoamericana: la función eucarística (el ejemplo de Sevilla) », in Ana María ARANDA (éd.), *Barroco iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Ediciones Giralda, 2001, pp. 691-712.

HERRERO GARCÍA Miguel, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, 283 p.

HILLS Paul, *Veiled Presence: Body and Drapery from Giotto to Titian*, New Haven, Yale University Press, 2018.

HOLMES Megan, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 2013, ix+381 p.

HORN Andrew, « Andrea Pozzo and the Jesuit "Theatres" of the Seventeenth Century », *Journal of Jesuit Studies*, vol. 6, n° 2, 30 Août 2019, pp. 213-248.

HOROZCO Y COVARRUBIAS Juan de, *Trescientos emblemas morales*, éds. María del Mar AGUDO ROMEO, Alfredo ENCUESTRA ORTEGA, Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, coll. « (De Arte ; n. 9) », 2017, 556 p.

HUERTA VIÑAS Ferran (éd.), *Teatre bíblic: Antic Testament*, Barcelone, Editorial Barcino, 1976, 314 p.

HUMMELEN W. M. H., « “Veele huyskens daer De Retoryck op was” Stellages van rederijkerskamers bij Blijde Inkomsten », *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, vol. 49, n° 1, 1 Janvier 1998, pp. 95-128.

HUYNH Michel et LEPAPE Séverine, « De la rencontre d'une image et d'une boîte : les coffrets à estampe », *Revue des Musées de France / Revue du Louvre*, n° 4, 2011, pp. 37-50.

JABLONKA Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, 339 p.

JACOBS Lynn F., *Opening Doors: the Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2012, 357 p.

JIMÉNEZ ESTRELLA Antonio, « Poder, dinero y ventas de oficios y honores en la España del antiguo régimen: un estado de la cuestión », *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 37, 17 Juin 2012, pp. 259-271.

JORDAN GSCHWEND Annemarie, « Imagen de una reina a principios del Barroco: Margarita de Austria y las joyas de la corona española », in José MARTÍNEZ MILLÁN et Maria Antonietta VISCEGLIA (éds.), *La monarquía de Felipe III*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2007, pp. 163-184.

JOUHAUD Christian, RIBARD Dinah et SCHAPIRA Nicolas, *Histoire, littérature, témoignage : écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, 2009, 405 p.

JUNQUERA DE VEGA Paulina et HERRERO CARRETERO Concha, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I, Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, xxvi+359 p.

JURGIS Baltrušaitis, *Les perspectives dépravées, 2. Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1996.

KAGAN Richard L., « The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 4, n° 0, 3 Décembre 2015.

KAGAN Richard L., « Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco », *Studies in the History of Art*.

KAUFMANT Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la « comedia nueva »*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, 571 p.

KEMP Wolfgang, *Rembrandt : « La Sainte Famille » ou l'art de lever un rideau*, traduit par François RENAULT, Paris, Adam Biro, 1989, 63; 1 p.

KENISTON Hayward, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, traduit par Rafael RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Madrid, Castalia, 1980, xxiii+442; 16 p.

KERNODLE George Riley, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago press, 1944, ix+255 p.

KESSEL Elsje VAN, « Staging Bianca Capello: Painting and Theatricality in Sixteenth-Century Venice », in *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Caroline van Eck et Stijn Bussels., Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 279-291.

KESSLER Herbert Leon, « *Arca arcarum*: Nested Boxes and the Dynamics of Sacred Experience », *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n° 30, 2014, pp. 83-108.

KESSLER Herbert Leon, « Paradigms of Movement in Medieval Art: Establishing Connections and Effecting Transition », *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n° 29, 2013, pp. 29-48.

KLIEMANN Julian, « Le xilografie delle Vite del Vasari nelle edizioni del 1550 e del 1568 », in *Giorgio Vasari. La Toscana nel '500: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Florence, EDAM, 1981, pp. 237-242.

KOERNER Joseph Leo, *The Reformation of the Image*, Chicago, University of Chicago press, 2004, 494 p.

KRISCHEL Roland, « Cloths in and on paintings: from curtain to shutter and back again », in Nicola COSTARAS et Christina YOUNG (éds.), *Setting the scene: European painted cloths from the fourteenth to the twenty-first century*, Londres, Archetype Publications, 2013, pp. 1-10.

KUSCHE Maria, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2007, 584 p.

KUSCHE Maria, « La nueva galería del Pardo. J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López », *Archivo Español de Arte*, vol. 72, n° 286, 1999, pp. 119-132.

LACOSTE Jean-Yves (éd.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, xxxiv+1314 p.

LAVÍN BERDONCES Ana Carmen, REDONDO CUESTA José et ALONSO ALONSO Rafael (éds.), *Domenikos Theotokopoulos 1900: El Greco*, Madrid / Mexico D. F., SEACEX / Instituto Nacional de bellas Artes / Tf editores, 2009, 99 p.

LEDESMA Alonso de, *Conceptos espirituales y morales*, éd. Eduardo JULIÁ MARTÍNEZ, Madrid, CSIC, 1969, xii+521+xxx+476+xx+412 p.

LEONARDO DE ARGENSOLA Lupercio, *Tragedias*, éd. Luigi GIULIANI, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, ccxxxv+384 p.

LEONE Massimo, RIEDMATTEN Henri de et STOICHITA Victor Ieronim (éds.), *Il sistema del velo: trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea = Système*

du voile : transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain, Ariccia, Aracne editrice, 2016, 340 p.

LEPAPE Séverine, « When assemblage makes sense: an example of a Coffret à estampe », *Art in Print*, vol. 2, n° 4, 2012, pp. 9-14.

LHERMITE Jehan, *El pasatiempos de Jehan Lhermite: memorias de un gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, traduit par José Luis CHECA CREMADES, Aranjeuz, Doce Calles, 2005, cxiv+690 p.

LHERMITE Jehan, *Le pasetemps. Tome 2 publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890-1896*, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

LHERMITE Jehan, *Le pasetemps. Tome 1 publié d'après le ms. original par Ch. Ruelens, 1890-1896*, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

LISÓN TOLOSANA Carmelo, *La imagen del rey: monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Espasa Calpe, coll. « Colección austral Pensamiento », n° 249, 1991, 219 p.

LOCHERT Véronique, *L'écriture du spectacle: les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, 712 p.

LOTTO Lorenzo, *Il libro di spese diverse*, éd. Francesco DE CAROLIS, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2017, 485 p.

MANCINI Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, éd. Luigi SALERNO et Adriana MARUCCI, Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1956, lxiii+346; xxxvii+298 p.

MARÍAS Fernando, *Pinturas de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos: discurso leído el día 24 de junio de 2012 en el acto de su recepción, por el Excmo. Sr. D. Fernando Marías y contestación por la Exma. Sr. D^a Carmen Sanz Ayán*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012, 79 p.

MARÍAS Fernando et DE CARLOS VARONA María Cruz, « El arte de las “acciones que las figuras mueven”: Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid », in *Juan Bautista Maíno, 1581-1649*, Madrid, Museo Nacional del Prado / el Viso, 2009, pp. 57-75.

MARÍAS FRANCO Fernando, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, 745 p.

MARÍAS FRANCO Fernando, « Orden y modo en la arquitectura española », in *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Xarait Ediciones, 1983, pp. 7-45.

MARÍAS MARTÍNEZ Clara, « “Los ausentes nunca medran”. Las cartas de Diego Hurtado de Mendoza a Francisco de los Cobos: sociabilidad epistolar e intimidad », *Studi Ispanici*, n° 43, 2018, pp. 77-122.

MARIN Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, 211; 12 p.

MARIN Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », in Daniel ARASSE, Alain CANTILLON et Giovanni CARERI (éds.), *De la représentation*, Paris, EHESS / Gallimard / le Seuil, 1994, pp. 342-363.

MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, EHESS / Gallimard / le Seuil, 1994, 396 p.

MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, 265 p.

MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, les Éditions de Minuit, 1981, 300 p.

MARIN Louis, « À propos d'un carton de Le Brun : le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *Revue des sciences humaines*, XL, n° 157, 1975, pp. 41-64.

MARTÍN GONZÁLEZ Juan José, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, 230 p.

MARTÍN MORALES Francisco Manuel, « Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670) », *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, vol. 69, n° 210, 1986, pp. 137-160.

MARTIN Philippe, *Histoire de la messe. Le théâtre divin, XVI^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 2016, 506 p.

MARTINEZ BERMEJO Saúl, « Voice, Orality and the Performance of Political Counsel in Early Modern Spain », *The Historical Journal*, vol. 61, n° 4, 2018, pp. 891-911.

MARTÍNEZ GIL José Luis, *San Juan de Dios: fundador de la Orden Hospitalaria*, Madrid, Hermanos de San Juan de Dios, 2015, 459 p.

MARTÍNEZ GIL José Luis, *Proceso de beatificación de San Juan de Dios*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, 1442 p.

MARTÍNEZ GIL José Luis, « Sobre el nacimiento y procedencia de San Juan de Dios y su obra », *Hispania sacra*, vol. 58, n° 117, 2006, pp. 69-100.

MARTÍNEZ GIL José Luis, « San Juan de Ávila, director espiritual de San Juan de Dios », *Salmanticensis*, vol. 47, n° 3, 2000, pp. 433-474.

MARTÍNEZ Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, éd. María Elena MANRIQUE ARA, Zaragoza / Huesca / Teruel, Prensas Universitarias de Zaragoza / Instituto de Estudios Altoaragoneses / Instituto de Estudios Turolenses, 2008, 346 p.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ María José, « El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n° 69, 2003, pp. 207-246.

MARTÍNEZ MILLÁN José et FERNÁNDEZ CONTI Santiago (éds.), *La monarquía de Felipe II: la casa del rey*, Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2005, 950 p.

MARTÍNEZ NAVAS Isabel, « Proceso inquisitorial de Antonio Pérez », *Revista de la Inquisición (intolerancia y derechos humanos)*, vol. 1, 1991, pp. 141-200.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA Palma, *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Secretariado de publicaciones, Universidad de Valladolid, 1990, 317 p.

MASSIP I BONET Francesc, *La Festa d'Elx*, Alicante, Diputació d'Alacant / Ajuntament d'Elx, 1991, 391 p.

MAUS Katharine Eisaman (éd.), *Four Revenge Tragedies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, xxxvii+426 p.

MENÉNDEZ PELÁEZ Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, 539 p.

MÍNGUEZ Victor, *Los reyes solares: Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2001, 345 p.

MOCHIZUKI Mia M., « Jesuit Visual Culture in a Machine Age », in Ines G ŽUPANOV (éd.), *The Oxford handbook of Jesuits*, 2017, pp. 449-486.

MORALA RODRIGUEZ José R. et ALII, *Corpus léxico de inventarios (CorLexIn)*, <http://web.frl.es/CORLEXIN.html>, consulté le 20 septembre 2018.

MORÁN TURINA José Miguel et PORTÚS PÉREZ Javier, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, ISTMO, 1997, 295 p.

MORETTI Franco, *Distant Reading*, Londres, Verso, 2013, 244 p.

MORETTI Franco, *Graphes, cartes et arbres : modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, traduit par Étienne DOBENESQUE, Paris, les Prairies ordinaires, 2008, 139 p.

MORLEY Sylvanus Griswold et BRUERTON Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, traduit par María Rosa CARTES, Madrid, Gredos, 1968, 693 p.

MORMICHE Pascale, « De la grossesse à la naissance : le calendrier et le cérémonial (1638-1789) », in Pascale MORMICHE et Stanis PEREZ (éds.), *Naissance et petite enfance à la cour de France (Moyen Âge-XIXe siècle)*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, 2017, pp. 47-78.

MURARO Michelangelo (éd.), *Il Libro secondo di Francesco e Jacopo dal Ponte*, Bassano del Grappa, G.B. Verci, 1992, 443 p.

NELSON Bernadette, « Un cuaderno de música poco conocido de Toledo. Música de Morales, Guerrero, Jorge de Santa María, Alonso Lobo y otros, en el Instituto Español de Musicología (Barcelona), Fondo Reserva, Ms 1 », *Anuario Musical*, n° 65, 2010, pp. 25-56.

NOONE Michael, « An Early Seventeenth-Century Source for Performing Practices at Toledo Cathedral », in *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie Blackburn*, Brepols Publishers, coll. « Epitome musical », 2009, pp. 155-167.

NOVA Alessandro, « Icona, racconto e *dramatic close-up* nei dipinti devozionali di Giovanni Bellini », in Mauro LUCCO et Giovanni Carlo Federico VILLA (éds.), *Giovanni Bellini*, Cinisello Balsamo (Milan), Silvana ed., 2008, pp. 105-115.

NOVA Alessandro, « Hangings, curtains, and shutters of sixteenth-century Lombard altarpieces », in *Italian Altarpieces 1250-1550: Function and Design*, Oxford / New York, Clarendon Press / Oxford University Press, 1994, pp. 177-189.

OJEDA CALVO María del Valle, « *Progne y Filomena*, una tragedia recuperada de la colección Gondomar », in Odette GORSSE et Frédéric SERRALTA (éds.), *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 661-680.

ORTALLI Gherardo, *La peinture infamante du XIII^e au XVI^e siècle : «...pingatur in Palatio... »*, traduit par Fabienne PASQUET et Daniel ARASSE, Paris, Gérard Monfort, 1994, 133; 13 p.

OVERHOLT John, « What the well-dressed print is wearing », Houghton Library Blog, URL : <https://blogs.harvard.edu/houghton/what-the-well-dressed-print-is-wearing/>

OVIDE, *Les Métamorphoses*, éds. Olivier SERS et Georges LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, 2009, XXVII-782 p.

PACHECO Francisco, *Arte de la pintura*, éd. Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, Madrid, Cátedra, 2009, 782 p.

PÁEZ RIOS Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1982, 460; 320 p.

PALAZZO Éric, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, les Éditions du Cerf, 2014, 503; 24 p.

PALAZZO Éric, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme : la liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2008, vii+205 p.

PANOFSKY Erwin, *Les primitifs flamands*, traduit par Dominique LE BOURG, Paris, Hazan, 2010, 806; 72 p.

PAPASTAVROU Hélène, « Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique », *Cahiers archéologiques*, vol. 41, 1993, pp. 141-168.

PARISOT Jean-Paul, « La lune mange-t-elle les couleurs? », *Earth, Moon, and Planets*, vol. 34, n° 3, 1 Mars 1986, pp. 273-279.

PARKER Geoffrey, *La Guerre de Trente ans*, traduit par André CHARPENTIER, Paris, Aubier, 1987, 468 p.

PASCAL Blaise, *Édition électronique des Pensées de Blaise Pascal*, eds. Dominique DESCOTES, Gilles PROUST, Clermont-Ferrand, Centre Régional des Ressources Informatiques (CRR) - PRES Clermont Université, 2011.

PASCUAL CHENEL Álvaro, « Teoría y práctica del retrato regio en Lope de Vega », *Teatro de palabras*, n° 7, 2013, pp. 237-262.

PASSERON Jean-Claude et REVEL Jacques (eds.), « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », in Jean-Claude PASSERON et Jacques REVEL (eds.), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 9-44.

PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 436; 16 p.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009.

PEDROSA CARDOSO José Maria (éd.), *Cerimonial da Capela Real: um manual litúrgico de D. Maria de Portugal, 1538-1577, Princesa de Parma*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, 157 p.

PELLETIER André, « La tradition synoptique du voile déchiré », *Recherches de science religieuse*, vol. 46, 1958, pp. 161-180.

PERAITA Carmen, « “Como una casa portátil”. Cultura del tapado y políticas del anonimato en el espacio urbano del siglo XVII », in José Luis COLOMER et Amalia DESCALZO (eds.), *Vestir a la española en las cortes europeas, siglos XVI y XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 291-318.

PEREDA Felipe, *Crimen e ilusión: el arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2017, 495; 32 p.

PEREDA Felipe, « Luis de Morales, pintor divino », in Leticia RUIZ GÓMEZ (éd.), *El divino Morales*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 45-57.

PÉREZ DE CASTRO Ramón et MARTÍNEZ GONZALO Gloria, « La capilla de los reyes de la catedral de Palencia: la sarga de Juan de Villoldo y su taller y una escultura reencontrada de Juan de Valmaseda », *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n° 52, 2017, pp. 35-46.

PÉREZ GIL Javier, « El valor del retrato: Francisco de los Cobos y la notoriedad del linaje », in *Imagen y documento: materiales para conocer y construir una historia cultural*, León, Ediciones El Forastero, 2014, pp. 61-87.

PÉREZ-HITA Horacio, *Marcos de los siglos XVI - XVIII: (obras escogidas) = Frames from 16th - 18th centuries: (selected works)*, Barcelone - Londres, Design & Production, 2006, 274 p.

PHILIPPOT Paul, « Les grisailles et les “degrés de réalité” de l’image dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles », *Bulletin du Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique*, XV, 1966, pp. 225-242.

PLINE L’ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XXXV*, éd. Jean-Michel CROISILLE, Paris, France, Les Belles Lettres, 1985, 327 p.

PONCE CÁRDENAS Jesús, « Un dubbio agustiniano del Siglo de Oro: la imagen y el verso », in *Genus Omne Deum: imágenes poéticas del principio divino*, Madrid, Ediciones Universidad San Dámaso, 2014, pp. 173-212.

PONCE CÁRDENAS Jesús, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, Grup de Recerca en Història de la Creació Literària, 2010, 173 p.

PORTÚS PÉREZ Javier, « Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626) », *Studia Aurea*, vol. 9, 2015, pp. 245-264.

PORTÚS PÉREZ Javier, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte española: 1554-1838*, Madrid, Museo del Prado, 1998, 350 p.

PORTÚS PÉREZ Javier et VEGA Jesusa, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Regimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, 631 p.

POUSSIN Nicolas, *Lettres et propos sur l’art*, éd. Anthony BLUNT, Paris, Hermann, 1989, 247 p.

PRESOTTO Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2000, vii+411 p.

PREVOST Bertrand, *La peinture en actes: gestes et manières dans l’Italie de la Renaissance*, Arles, Actes sud, 2007, 218 p.

PREVOST Bertrand, « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », *L’Homme*, n° 165, 2003, pp. 275-282.

PRIVAT-SAVIGNY Maria-Anne, *L’église en broderie: ornements liturgiques du Musée national de la Renaissance*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005, 102 p.

PROFETI Maria Grazia, « Fiestas de damas », *Salina: revista de lletres*, n° 14, 2000, pp. 79-90.

QUEVEDO Francisco de, *Prosa festiva completa*, éd. Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS, Madrid, Cátedra, 1993, 567 p.

QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l’effroi*, Paris, Gallimard, 1994, 316 p.

QUIRANTE SANTACRUZ Luis, RODRIGUEZ CUADROS Evangelina et SIRERA Josep Lluís, *Pràctiques escèniques de l’edat mitjana als segles d’or*, Valence, Universitat de València, 1999, 311 p.

RABREAU Daniel, « Palladio Andrea (1508-1580) », *Encyclopædia Universalis*, 2019.

RAMIRO RAMÍREZ Sergio, *Patronazgo y usos artísticos en la corte de Carlos V: Francisco de los Cobos y Molina*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2019, 700 p.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (éd.), *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009. URL : <http://dbe.rah.es/>

RECHT Roland, *Le croire et le voir : l'art des cathédrales, XII-XVe siècle*, Paris, Gallimard, 1999, 446 p.

REMIRO DE NAVARRA Baptista, *Los peligros de Madrid*, éd. María Soledad ARREDONDO, Madrid, Castalia / Comunidad de Madrid, 1996, 184; 12 p.

REVEL Jacques, « L'histoire au ras du sol », in *Le pouvoir au village : histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII^e siècle*, traduit par Monique AYMARD, Paris, Gallimard, 1989, pp. I-XXXIII.

REY DE ARTIEDA Andrés, VIRUÉS Cristóbal de et TURIA Ricardo de, *Teatro clásico en Valencia I*, éd. Teresa FERRER VALLS, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, 1997, xxxvii+862 p.

REYES PEÑA Mercedes de Los, « Représentation et signification du martyr dans les pièces hagiographiques espagnoles de la seconde moitié du XVI^e siècle : sainte Barbe, sainte Eulalie, saint Juste et saint Pasteur », *Littératures classiques*, N°73, n° 3, 2010, pp. 143-162.

REYES PEÑA Mercedes de los, *El códice de autos viejos: un estudio de historia literaria*, Séville, Alfar, 1988, 1493 p.

REYNAUD François, *La polyphonie tolédane et son milieu: des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris, CNRS / Brepols, 1996, xxiv+525 p.

RIEDMATTEN Henri de, « Le lever du voile. Voir, être vue, se montrer : le costume féminin à Venise et Padoue (1575-1600) », in Massimo LEONE, Henri de RIEDMATTEN et Victor Ieronim STOICHITA (éds.), *Il sistema del velo: trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea = Système du voile: transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*, Ariccia, Aracne editrice, 2016, pp. 155-194.

RIGOLOT François (éd.), *Journal de voyage de Michel de Montaigne*, ressource dématérialisée, Paris, P.U.F, 2015.

RINGBOM Sixten, *De l'icône à la scène narrative*, traduit par Patrick JOLY et Laurent MILESI, Paris, G. Monfort, 1997, 268; 48 p.

RÍO BARREDO Maria José del, *Madrid, urbs regia: la capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000, 258 p.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS Alfonso, « Recursos teatrales en el retablo Barroco », in *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*,

Madrid, Universidad Complutense - Departamento de Historia del Arte, 1994, pp. 1207-1220.

RODRÍGUEZ PÉREZ Juan Carlos, « Los caballeros andantes y el preceptor real. Libros de caballerías en la biblioteca de García de Loaysa Girón (1534-1599) », *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 43, n° 1, 19 Juin 2018, pp. 133-156.

RODRÍGUEZ VILA Antonio (éd.), *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, Estab. y Tip. de Jaime Ratés, 1913.

ROJAS VILLANDRANO Agustín de, *El viaje entretenido*, éd. Jacques JOSET, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, lxiii+307+262 p.

ROJO VEGA Anastasio, *El Siglo de Oro: inventario de una época*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de educación y cultura, 1996, 440 p.

ROLFI Serenella, « Cortine e tavolini. L'inventario Giustiniani del 1638 e altre collezioni seicentesche », *Dialoghi di storia dell'arte*, n° 6, 1998, pp. 38-53.

ROMERO ASENJO Rafael et ILLAN GUTIERREZ Adelina, « "Christ carrying the Cross": a surviving "sarga" by Luis de Morales: technical examination and workshop practices », in *The Renaissance Workshop*, Londres, Archetype, 2013, pp. 98-104.

ROSAND David, *Peindre à Venise au XVI^e siècle : Titien, Véronèse, Tintoret*, traduit par Fabienne PASQUET et Daniel ARASSE, Paris, Flammarion, 1993, 287 p.

ROSIER-CATACH Irène, « Épilogue. Les mots et les images », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, pp. 243-253.

ROUANET Léo (éd.), *Coleccion de autos, farsas, y coloquios del siglo XVI*, Barcelone, l'Avenç, 1901.

ROUGE Bertrand, « Le tableau efficace. Réflexions sur la performativité de la peinture (religieuse) », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, pp. 158-168.

ROUX Lucette-Elyane, *Du logos à la scène: éthique et esthétique : la dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siècle d'or (1590-1635)*, Lille, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille 3, 1975, 440+31+568+24+498+12 p.

ROYO CONESA Mireya, *La Capilla del Colegio del Patriarca: vida musical y pervivencia de las danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706)*, <http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2016.

RUANO DE LA HAZA José María, « Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro », in José María Díez BORQUE (éd.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Book Limited, 1989, pp. 77-98.

RUANO DE LA HAZA José María et ALLEN John Jay, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, 624 p.

RUDY Kathryn Margaret et BAERT Barbara (éds.), *Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007, xx+361 p.

RUIZ GÓMEZ Leticia (éd.), *Juan Bautista Maíno, 1581-1649*, Madrid, Museo Nacional del Prado / el Viso, 2009, 315; 1 p.

RUIZ GÓMEZ Leticia (éd.), *El retrato español en el Prado: del Greco a Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, 207 p.

RUIZ SOTO Hector, « Cada uno por su parte: monólogos trenzados y cantos amebéos en los albores de la Comedia nueva », *Anuario Lope de Vega*, vol. 26, Article accepté, publication prévue en 2020.

RUIZ SOTO Hector, « Paisaje sagrado y laus urbis en la Vista y plano de Toledo de El Greco », in Louise BÉNAT TACHOT, Mercedes BLANCO, Araceli GUILLAUME-ALONSO et Hélène THIEULIN (éds.), *L'invention de la ville dans le monde hispanique : XI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Éditions hispaniques, 2019, pp. 87-106.

RUIZ Teofilo Fabian, « Une royauté sans sacre : la monarchie castillane du bas Moyen Âge », *Annales*, vol. 39, n° 3, 1984, pp. 429-453.

RUIZ TRAPERO María, SANTIAGO FERNÁNDEZ Javier de, FRANCISCO OLMOS José María de et ROYO MARTÍNEZ María del Mar (éds.), *Catálogo de la colección de medallas españolas del Patrimonio Nacional*, Madrid, Comunidad de Madrid - Consejería de Educación: Patrimonio Nacional, 2003, xxxix+665+viii+567+viii+636 p.

SABATIER Gérard, « Les funérailles royales françaises, XVI^e-XVIII^e siècle », in Juliusz A. CHROSCICKI, Mark HENGERER et Gérard SABATIER (éds.), *Les funérailles princières en Europe, XVI^e-XVIII^e siècle. 1, Le grand théâtre de la mort*, Versailles, Centre de recherche du Château de Versailles, 2012, pp. 17-47.

SABATIER Gérard, *Le prince et les arts : stratégies figuratives de la monarchie française, de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, 459 p.

SABATIER Gérard, « Le roi caché et le roi soleil : de la monarchie en Espagne et en France au milieu du XVII^e siècle », in Charles MAZOUER (éd.), *L'âge d'or de l'influence espagnole : la France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Interuniversitaires, 1991, pp. 113-124.

SABATIER Gérard, « Versailles, un imaginaire politique », *Publications de l'École Française de Rome*, vol. 82, n° 1, 1985, pp. 295-324.

SÁNCHEZ CANTÓN Francisco Javier (éd.), *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956, xlv+353+486 p.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN Domingo, « El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los Jesuitas de Granada », in *Los clasicismos*

en el arte español, Madrid, UNED - Departamento de Historia del Arte, 1994, pp. 273-282.

SANSTERRE Jean-Marie, « Miracles et images. Les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quelques récits des X^e-XIII^e siècles », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, pp. 47-57.

SANTOS GÓMEZ Sonia et SAN ANDRÉS MOYA Margarita, « La pintura de sargas », *Archivo español de arte*, vol. 77, n° 305, 2004, pp. 59-74.

SANZ HERMIDA Jacobo S., « La literatura de fascinación en la Península: una incursión por los tratados de mal de ojo de los siglos XV y XVI », *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 154, 1994, pp. 106-111.

SAVVATEEV Svjatoslav et FINALDI Gabriele, *El Prado en el Hermitage.*, Saint Pétersbourg / Madrid, Museo Estatal del Hermitage, Museo Nacional del Prado, 2011, 217 p.

SCHAUB Jean-Frédéric, *La France espagnole: les racines hispaniques de l'absolutisme français*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, 352 p.

SCHAUB Jean-Frédéric, « Une histoire culturelle comme histoire politique (note critique) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56e année, n° 4, 1 Octobre 2001, pp. 981-997.

SCHMIDT Victor M., « Curtains, Revelatio, and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy », in Kathryn Margaret RUDY et Barbara BAERT (éds.), *Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 191-213.

SCHMITT Jean-Claude, « Les images et le sacré », in Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, pp. 29-46.

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, 409 p.

SENEQUE, *Tragédies. Tome I*, traduit par François-Régis CHAUMARTIN, Paris, Les Belles Lettres, 2008, xviii+266 p.

SHEARMAN John, *Only Connect. Art and the Spectator in Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1992, XVII-281 p.

SHERGOLD Norman D. et VAREY John E., « Some Palace performances of Seventeenth-Century plays », *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 40, n° 4, 1963, pp. 212-244.

SIGÜENZA José de, *La fundación del monasterio de El Escorial*, éd. Antonio FERNÁNDEZ ALBA, Madrid, Turner, 1986.

SIGÜENZA PELARDA Cristina, « Bordados calagurritanos del siglo XVI en la iglesia de San Bartolomé de Logroño: una nueva aportación al estudio del textil litúrgico en La Rioja », *Kalakorikos: Revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico, artístico y cultural de Calahorra y su entorno*, nº 21, 2016, pp. 9-32.

SILVA MAROTO María Pilar, *Pintura hispanoflamenca castellana, Burgos y Palencia: obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990, 1092 p.

SIMÓN DÍAZ José (éd.), *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1982, liv+567 p.

SIMON Gérard, *Archéologie de la vision : l'optique, le corps, la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, 290; 8 p.

SIMONETTI Carlo Maria, *La vita delle « Vite » vasariane: profilo storico di due edizioni*, Florence, Olschki, 2005, 175; xii p.

SINDING-LARSEN Staale, *Iconography and Ritual: a Study of Analytical Perspectives*, Oslo, Universitetsforlaget As, 1984, 210; 24 p.

SIRERA Josep Lluís, « Misteris del Corpus de València », in *Estudios sobre teatro medieval*, Valence, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2008, pp. 202-240.

STOICHITA Victor Ieronim, *L'œil mystique : peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Le Félin, 2011, 357 p.

STOICHITA Victor Ieronim, *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, 1999, 472 p.

SUÁREZ QUEVEDO Diego, « Prestigio de la obra de El Greco en colecciones toledanas del siglo XVII: reflexiones sobre inventarios y tasaciones de pinturas », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, nº 57, 1991, pp. 371-386.

TAMARIZ Cristóbal, *Novelas en verso*, éd. Donald MCGRADY, Charlottesville, Biblioteca Siglo de oro, 1974, 476 p.

TERTULLIEN, *Qu. Sept. Flor. Tertulliani Opera ad optimorum librorum fidem expressa*, ed. Ernst Friedrich LEOPOLD, Lipsiae, sumptibus B. Tauchnitz jun, coll. « Bibliotheca Patrum ecclesiasticorum latinorum selecta », 1839.

TERVARENT Guy de, *Attributs et Symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu : 1450-1600*, Genève, Droz, 1997, 535; 51 p.

TEULADE Anne, *Le saint mis en scène : un personnage paradoxal*, Paris, les Éditions du Cerf, 2012, 245 p.

TEULADE Anne, « Le saint sensible. L'effet de tableau dans la *comedia de santos*. », *El espectáculo teatral y los sentidos en España y en Europa (siglos XVI-XVII)*, sous

presses, coll. « Anejos de Criticón », éd. Florence D'ARTOIS, Yannick BARNE, Hector RUIZ SOTO.

THOMAS D'AQUIN, *Explication suivie des quatre Évangiles*, traduit par Joseph-Maxence PERONNE, Paris, France, L. Vivès, 1868.

TIMÓN TIEMBLO María Pía, *El Marco en España: del Mundo Romano al Inicio del Modernismo*, Madrid, Publicaciones europeas de arte, 2002, 394 p.

TIMONEDA Juan de, *El patrañuelo*, éd. José ROMERA CASTILLO, Madrid, Cátedra, 1979, 251 p.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre. II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, 318; xvi p.

UCENDO José Ignacio Andrés et GARCÍA Ramón Lanza, « Impuestos municipales, precios y salarios reales en la Castilla del siglo XVII: el caso de Madrid », *Hispania*, vol. 73, n° 243, 2013, pp. 161-192.

VALDIVIELSO José de, *Auto famoso de la Descensión de Nuestra Señora en la Santa Yglesia de Toledo, quando trujo la casulla al gloriosíssimo san Ildefonso su santo arçobispo y patrón nuestro (BN Madrid, Ms. Res. 80)*, éd. Joseph Thomas SNOW, Exeter, University of Exeter, 1983, xliii+65 p.

VAREY J. E., « The Audience and the Play at Court Spectacles: The Role of the King », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 61, n° 3, 1984, pp. 399-406.

VASARI Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimbuie insino a' tempi nostri: nell'ed. per i tipi di L. Torrentino, Firenze, 1550*, éd. Luciano BELLOSI et A. ROSSI, Turin, Italie, Einaudi, 1986, lxxv+1037 p.

VASARI Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, dir. André CHASTEL, Paris, Berger-Leuvrault, 1981.

VÁZQUEZ GESTAL Pablo, « La majestad de los sentidos. Teatro, imágenes y performance en la corte de Carlos II », *El espectáculo teatral y los sentidos en España y en Europa (siglos XVI-XVII)*, sous presses, coll. « Anejos de Criticón », éd. Florence D'ARTOIS, Yannick BARNE, Hector RUIZ SOTO.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedias. Parte XVII*, dir. Daniele CRIVELLARI et Eugenio MAGGI, Madrid, Editorial Gredos, 2018, viii+1158+vihi+1036 p.

VEGA CARPIO Lope de, *Adonis y Venus*, éd. Mercedes BLANCO et Felipe JOANNON, dans *Comedias. Parte XVI*. Coord. Florence D'ARTOIS, Luigi GIULIANI, Madrid, Gredos, 2017.

VEGA CARPIO Lope de, *El premio de la hermosura*, éd. Florence D'ARTOIS et Hector RUIZ SOTO, dans *Comedias. Parte XVI*. Coord. Florence D'ARTOIS, Luigi GIULIANI, Madrid, Gredos, 2017.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedias. Parte XVI*, dir. Florence D'ARTOIS et Luigi GIULIANI, Madrid, Editorial Gredos, 2017, viii+1006+vihi+978 p.

VEGA CARPIO Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, eds. Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ et Pedro CONDE PARRADO, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, 978 p.

VEGA CARPIO Lope de, *La vega del Parnaso*, eds. Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ et Pedro CONDE PARRADO, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, 813 p.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedias. Parte XIII*, dir. Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Madrid, Editorial Gredos, 2014, viii+1010+viiii+1176 p.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedias. Parte XI*, dirs. Laura FERNÁNDEZ et Gonzalo PONTÓN, Madrid, Gredos, 2012, viiii+1074+viiii+1025 p.

VEGA CARPIO Lope de, *El castigo sin venganza*, Madrid, éd. Antonio CARREÑO, Cátedra, 2010, 312 p.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, dir. Rafael RAMOS NOGALES, Lleida, Editorial Milenio, 2009, 1674 p.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, dir. Enrico DI PASTENA, Lleida, Editorial Milenio, 2008, 1725 p.

VEGA CARPIO Lope de, *El vellocino de oro*, éd. Maria Grazia PROFETI, Kassel, Reichenberger, 2007, 230 p.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, dir. Silvia IRISO ARIZ, Lleida, Editorial Milenio, 1998, 2013 p.

VEGA CARPIO Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dir. Guillermo SERÉS, Lleida, Editorial Milenio, 1997, 2045 p.

VEGA CARPIO Lope de, *Prosa I*, éd. Donald MCGRADY, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, xxiv+784 p.

VEGA CARPIO Lope de, *Obras poéticas I. Rimas. Rimas sacras. La Filomena. La Circe. Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, éd. José Manuel BLECUA TEJEIRO, Barcelone, Planeta, 1969, lxxii+1623 p.

VEGA CARPIO Lope de, *Jerusalén conquistada: epopeya trágica. Tomo II*, éd. Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1951, 505 p.

VEGA RAMOS María José, « La biblioteca del ateo en el Quinientos », in Ana VIAN HERRERO et Consolación BARANDA (eds.), *Letras humanas y conflictos del saber: la filología como instrumento a través de las edades*, Madrid, Editorial Complutense, 2008, pp. 261-301.

VEGA RAMOS María José, « La poética cultural o New Historicism », *Anuario de estudios filológicos*, n° 16, 1993, pp. 431-440.

VÉLEZ DE GUEVARA Luis, *Reinar después de morir*, éd. C. George PEALE, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, coll. « Colección Teatro clásico español. Canon 60, TC/12 », 2014.

VÉLEZ DE GUEVARA Luis, *El diablo cojuelo*, éd. Ángel FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Madrid, Editorial Castalia, 1988, 246; 4 p.

VERNANT Jean-Pierre, *Œuvres : religions, rationalités, politique*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 2508 p.

VERNANT Jean-Pierre, *La mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998, 116; 8 p.

VEYNE Paul, « L'interprétation et l'interprète. À propos des choses de la religion », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, n° 3, 1 Novembre 1996, pp. 241-272.

VICENTE Gil, *As obras de Gil Vicente*, éd. José CAMÕES, Lisbonne, Centro de estudos de teatro / Imprensa nacional-Casa da Moeda, 2002.

VINCENT-CASSY Cécile, *Monasterios reales de Madrid. las Descalzas y la Encarnación*, Paris / Madrid, Société Française de Promotion Artistique / El Viso, 2016.

VINCENT-CASSY Cécile, « Festejar a una imagen mariana y su envoltorio. Las fiestas religiosas y cortesanas de la Capilla del Sagrario de Toledo en 1616, del evento a los textos », in *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016, pp. 145-162.

VINCENT-CASSY Cécile, « La reina en majestad. Imagen política póstuma de Isabel de Borbón (1644) », *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol. 7, n° 26, 2013, pp. 3-16.

VINCENT-CASSY Cécile, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle : culte et image*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, x+534 p.

VISCEGLIA Maria Antonietta, *Guerra, diplomacia y etiqueta en la corte de los papas: siglos XVI y XVII*, Madrid, Polifemo, 2010, 227 p.

WARBURG Aby Moritz, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine : Domenico Ghirlandaio à Santa Trinità, les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage », in *Essais florentins*, traduit par Sibylle MULLER, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 101-135.

WARBURG Aby Moritz, « La naissance de Vénus et Le printemps de Botticelli », in *Essais florentins*, traduit par Sibylle MULLER, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 47-100.

WARBURG Aby Moritz, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne », in *Essais florentins*, traduit par Sibylle MULLER, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 159-166.

WEBSTER Susan Verdi, *Art and Ritual in Golden-Age Spain: Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*, Princeton, Princeton University Press, 1998, xxi+298 p.

WILSON Peter Hamish, *Europe's Tragedy: a New History of the Thirty Years War*, Londres, Allen Lane, 2009, xxii+996; 16 p.

WIRTH Jean, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Genève, Droz, 2013, 110 p.

WIRTH Jean, *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Ed. du Cerf, 2011, 464; xvi p.

WIRTH Jean, *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*, Genève, Droz, 2003, 298 p.

WRIGHT Elizabeth R., *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg / Londres, Bucknell University Press / Associated University Presses, 2001, 184 p.

YATES Frances Amelia, *L'art de la mémoire*, traduit par Daniel ARASSE, Paris, Gallimard, 1982, 432 p.

ZANIN Enrica, « Merveilleux, surprise », in Véronique LOCHERT, Marc VUILLERMOZ et Enrica ZANIN (éds.), *Le théâtre au miroir des langues : France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2018, pp. 403-412.

ZANIN Enrica, « Les choses du théâtre dans les premiers dictionnaires italiens, français et espagnols », in Anne CAYUELA et Marc VUILLERMOZ (éds.), *Les mots et les choses du théâtre : France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2017, pp. 95-110.

ARTELOPE. *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega: Base de datos*, <https://artelope.uv.es/basededatos/index.php>, consulté le 6 août 2019.

Carlos V, las armas y las letras, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de Felipe II y Carlos V, 2000, 562 p.

Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana / Catàleg de monuments i conjunts de la Comunitat Valenciana, Valencia, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1983.

Diccionario de Autoridades, 1726-1739, Madrid, Real Academia Española, URL : <http://web.frl.es/DA.html>

Domus speciosa: 400 años del Colegio del Patriarca, Valencia, Universitat de València, 2006, 283 p.

El Bosco en el Escorial: V centenario, Madrid, Patrimonio Nacional / Ediciones El Viso, 2016, 31 p.

El Retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar, Madrid, Instituto de conservacion y restauracion de bienes culturales, 1992, 210 p.

Iglesia y monarquía: la liturgia: IV centenario del monasterio de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, 187 p.

Livres en broderie : reliures françaises du Moyen Âge à nos jours, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, 191 p.

Teatro español del siglo de oro (TESO): Base de datos de texto completo, URL : <https://teso.chadwyck.com/>.

TABLE DES MATIÈRES DU TOME I

ABRÉVIATIONS	7
AVERTISSEMENT	7
REMERCIEMENTS	9
SOMMAIRE DU TOME I	11
INTRODUCTION GÉNÉRALE. ÉLÉMENTS POUR UNE HISTOIRE DU DÉVOILEMENT DANS L'ESPAGNE DU SIÈCLE D'OR	13
I. <i>De l'apariencia théâtrale au dévoilement</i>	14
II. <i>Les contours d'une hypothèse : homologie et comparaison</i>	16
III. <i>L'apariencia théâtrale : la poétique d'un instant</i>	18
IV. <i>Le rideau : un accessoire que l'on manipule</i>	20
V. <i>Le dévoilement, un mode de visibilité transversal à la culture du Siècle d'or</i>	23
VI. <i>Les pratiques du dévoilement : terrains et sources d'enquête</i>	26
VII. <i>Plan</i>	31
PREMIÈRE PARTIE. LE RIDEAU DES PEINTURES	33
CHAPITRE 1. LE RIDEAU DANS LES COLLECTIONS DE PEINTURE	41
I. <i>Derrière le rideau : peinture de dévotion, portraits, poésies mythologiques et histoires sanglantes</i>	42
II. <i>Les caractéristiques matérielles et le statut du rideau</i>	47
III. <i>Le prix et la valeur</i>	54
CHAPITRE 2. TOUCHER POUR VOIR	59
I. <i>Vision rapprochée, frontale, statique et éphémère</i>	59
II. <i>La question du style</i>	63
III. <i>Le rideau illusionniste</i>	66
CHAPITRE 3. LA PEINTURE DÉVOILÉE	71
I. <i>Le rideau comme supplément de la peinture</i>	71
II. <i>Un jeu d'analogies formelles et chromatiques</i>	73
III. <i>Voir dans le temps, ou le drame au bord de la toile</i>	76
CONCLUSION. L'INVENTION DES COLLECTIONNEURS : UNE ESTHÉTIQUE DU DÉVOILEMENT.....	83
DEUXIÈME PARTIE. LE DÉVOILEMENT ROYAL	87
CHAPITRE 4. LA <i>CORTINA REAL</i> , PROTOCOLE ET REPRÉSENTATION.....	95
I. <i>Des manières de dévoiler un roi</i>	95
II. <i>Du rideau au dais et retour : le dévoilement et ses représentations</i>	104
CHAPITRE 5. LA MAJESTÉ DÉVOILÉE : FIGURATIONS, RITUELS ET RÉCITS	115
I. <i>Le dévoilement des vertus royales dans les tapisseries des Honores (1523)</i>	116
II. <i>Se dévoiler pour le roi : les entrées de Philippe III à Valence (1599) et à Lisbonne (1619)</i>	125
III. <i>Le dévoilement figuré des obsèques de la reine Isabelle de Bourbon (1645) ou le livre comme apariencia</i>	135
CHAPITRE 6. LE ROI EN SCÈNE : <i>APARIENCIAS</i> RÉGALIENNES CHEZ LOPE DE VEGA	147
I. <i>El soldado amante : une théorie dramatique du dévoilement royal</i>	148
II. <i>El premio de la hermosura : le roi dans son nuage (Lerma, 1614)</i>	155

III. Les victoires brésiliennes de Lope (1625) et de Maino (1635) : du dévoilement théâtral au dais pictural.....	167
CONCLUSION. UNE VISIBILITÉ GOUVERNÉE PAR LE SECRET.....	179
TROISIÈME PARTIE. LE DÉVOILEMENT LITURGIQUE.....	183
CHAPITRE 7. RIDEAU, THÉOLOGIE, LITURGIE.....	191
I. La théologie du voile ou l'histoire entre deux rideaux.....	191
II. L'usage liturgique du rideau : tradition et changement.....	197
III. Les rideaux de retable (cortinas de retablo) ou la résurrection pascale des images ..	202
CHAPITRE 8. LE DÉVOILEMENT COMME MANIPULATION RITUELLE DE L'IMAGE.....	209
I. Une prédication à dévoilement de Pedro de Valderrama.....	210
II. Les rideaux et la nouvelle chapelle de Nuestra Señora del Sagrario à Tolède (1616) 220	
III. La régularité du dévoilement : de l'institution à la recharge sacrale.....	231
CHAPITRE 9. LA RELIQUE, L'IMAGE ET LA VISION : L'APARIENCIA OU L'ÉVIDENCE DU SACRÉ.....	237
I. L'apariencia : scène de monstration des reliques.....	237
II. Le retable-machine à l'espagnole.....	243
III. Poétique de l'apariencia religieuse.....	251
CONCLUSION. UNE CONSÉCRATION IMAGINAIRE.....	259
QUATRIÈME PARTIE. LE RIDEAU D'APARIENCIAS.....	263
CHAPITRE 10. LA SCÈNE DE DÉVOILEMENT AVANT LA <i>COMEDIA NUEVA</i> : DES MERVEILLES, DES MIRACLES ET DU SANG.....	271
I. Le rideau des merveilles : momos, entremets et autos courtisans.....	271
II. Le rideau des miracles : autos, comedias de santos, théâtre de collègue.....	277
III. Le rideau tragique : le dévoilement et le théâtre sanglant.....	283
CHAPITRE 11. LA STRUCTURE DE L'APARIENCIA DANS LES MANUSCRITS DE GONDOMAR.....	291
I. Avant l'ouverture du rideau.....	294
II. Le moment du dévoilement.....	296
III. Voir le tableau vivant.....	299
IV. La clôture de l'apariencia et ses effets.....	303
CHAPITRE 12. LA POÉTIQUE DE L'APARIENCIA À L'AUBE DE LA <i>COMEDIA NUEVA</i>	309
I. Situation et typologie : questions de méthode.....	315
II. Sérial dévoilement.....	322
III. Le rideau et l'horizon d'attente : généricité des apariencias et faux dévoilements.....	328
CHAPITRE 13. LOPE DE VEGA ET L'APARIENCIA : QUELS DÉVOILEMENTS POUR LE XVII ^E SIÈCLE ?345	
I. L'apariencia 1600 : discours et disputes.....	345
II. Une lecture à distance des dévoilements chez Lope de Vega.....	353
III. De <i>El peregrino en su patria</i> à <i>El castigo sin venganza</i> : continuités et redéfinitions d'une ressource dramaturgique.....	372
CONCLUSION. UN TEMPS POUR LA MERVEILLE.....	383
CINQUIÈME PARTIE. RIDEAUX SINGULIERS : CRÉATIVITÉS INDIVIDUELLES AUTOUR DU DÉVOILEMENT.....	387
I. Des rideaux aguicheurs : l'apariencia à la limite du strip-tease.....	391
II. Un « exemple de religion » de Philippe II sur son lit de mort : le voile de la pudeur ou l'obscène et le rideau.....	408
III. Un sacristain matérialiste et un rideau qu'il ne fallait pas ouvrir : la fabrique d'un miracle de Jean de Dieu.....	414
IV. L'inversion de l'apariencia ou le refus satirique : dévoiler pour rire.....	425
V. Conclusion : à la limite du dévoilement.....	433
CONCLUSION GÉNÉRALE. L'APARIENCIA, UNE MISE EN SCÈNE EFFICACE.....	435
BIBLIOGRAPHIE.....	449

MANUSCRITS DE PALACIO ET CORPUS DE GONDOMAR	451
AUTRES SOURCES MANUSCRITES	455
<i>I. Archives</i>	455
<i>II. Bibliothèques</i>	456
IMPRIMÉS ANTÉRIEURS À 1800	459
IMPRIMÉS POSTÉRIEURS À 1800 ET RESSOURCES ÉLECTRONIQUES.....	467

***Apariencia* ou l'instant du dévoilement : théâtre et rituels dans l'Espagne du Siècle d'or**

Résumé

L'*apariencia* est un dispositif visuel composé d'une image cachée par un rideau, visible un court instant devant une assemblée. Le mot désigne à l'origine un spectacle, celui d'un tableau vivant que l'on montre « courtine tirée ». Cependant, ce même procédé de dévoilement se retrouve dans les collections privées de peinture, où des tableaux sont conservés derrière des rideaux, dans des cérémonies liturgiques et royales, et jusque dans la représentation peinte, qui thématise le motif des rideaux dans l'émulation du célèbre Parrhasios, capable, d'après les trésors d'apologues sur la peinture, de peindre des rideaux avec un art tel que le spectateur s'y tromperait et demanderait de les tirer.

En 1611, dans son *Tesoro de la lengua castellana o española*, Sebastián de Covarrubias décrit ce dispositif dans ses définitions de l'*apariencia* et de la *cortina* (le rideau). Les domaines qu'il évoque pour ce dispositif sont ceux de la cérémonie royale, du théâtre, de la peinture, et jusque du langage commun, où « tirer le rideau » signifie « émerveiller ». Les référents mimétiques que le théâtre se donne parfois, lorsqu'il met en scène des dévoilements, recourent les catégories du lexicographe, et y ajoutent le dévoilement liturgique. Un concept émerge dès lors, celui d'un spectacle destiné à être vu au moyen d'un dévoilement, pour quelques instants seulement, qui vise ou provoque une réaction émotionnelle chez le spectateur. Cette thèse étudie l'ensemble des domaines mentionnés, afin de faire l'histoire de l'*apariencia* dans l'Espagne du Siècle d'or, au croisement de l'histoire du théâtre et de l'histoire de la culture.

Mots-clés : *Apariencia* ; rideau ; voile ; dévoilement ; théâtre ; Gondomar ; Lope de Vega ; rituel royal ; Habsbourg d'Espagne ; *Real Capilla* ; *cortina* ; liturgie ; *sargas* ; reliques ; retable-machine ; collectionnisme de peinture ; rideau de cadre ; théâtralisation ; strip-tease ; humanités numériques ; Siècle d'or.

***Apariencia* or The Moment of Unveiling: Theatre and Rituals in Spanish Golden Age**

Summary

The *apariencia*, a typically Iberian special effect, is defined in 1611 as 'a mute representation shown by drawing a curtain in front of people, and immediately hiding it again' (Covarrubias, *Tesoro lexicográfico*). In other words, it is a performance of unveiling, used mostly in theatre, but also in liturgy – where it displays relics and sacred images – and in royal ceremonies – both in public pageant and inside the royal chapel. *Apariencia* also innervates private collections of paintings, where some masterpieces or cultural images are shown by pulling a curtain and closing it soon thereafter. A topic coming from the *Naturalis Historia* by Pliny the Elder gives a model of interpretation: the victory of Parrhasios against Apelles is the result of the illusionism of a painted curtain, that everyone would want to unveil.

In his definitions of *apariencia* and *cortina* (curtain), Covarrubias describes this visual device, and he mentions spectacular unveilings both in theatre and in the royal chapel. He also reveals that the common language associates the unveiling with something that produces wonder. The theatrical *apariencias*, which sometimes imitate ritual, also open to the fields of painting, royal ritual and liturgy. Therefore, a concept emerges: the *apariencia* becomes a visual effect used to unveil something striking for a few moments, in the fields of theatre, painting, royal ritual and liturgy. This PhD dissertation deals with these spheres, and it combines history of the theatre and cultural history in order to understand the emotional and symbolic connotations of this act of unveiling in the early modern Iberian peninsula.

Keywords : *Apariencia*; curtain; veil; unveiling; theatre; Gondomar; Lope de Vega; royal ritual; Spanish Habsburgs; *Real Capilla*; *cortina*; liturgy; *sargas*; relics; animated altarpieces; paintings' collectionism; framing curtains ; theatricalization; strip-tease; digital humanities ; Spanish Golden Age.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ÉCOLE DOCTORALE IV - Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études hispaniques



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV - Civilisations, cultures, littératures et sociétés
Laboratoire de recherche EA4083 – Civilisations et Littératures d’Espagne
et d’Amérique du Moyen-Âge aux Lumières

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L’UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Espagnol

Présentée et soutenue par

Hector RUIZ SOTO

le 23 novembre 2019

***Apariencia* ou l’instant du dévoilement :**
Théâtre et rituels
dans l’Espagne du Siècle d’or
Tome II, Annexes

Sous la direction de :

Mme Mercedes BLANCO – Professeur des Universités, Sorbonne-Université

Membres du jury :

Mme Mercedes BLANCO – Professeur des Universités, Sorbonne-Université
M. Fernando BOUZA – Catedrático de universidad, Universidad Complutense de Madrid
Mme Anne CAYUELA – Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes
M. Ralph DEKONINCK – Professeur ordinaire, Université catholique de Louvain
Mme Anne TEULADE – Professeur des Universités, Université de Rennes
Mme Cécile VINCENT-CASSY – Maître de conférences HDR, Université Paris 13

Illustrations



Figure 1 - Raphaël, *Madone Sixtine*, 1512-1513, huile sur toile, 269,5 x 201 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.

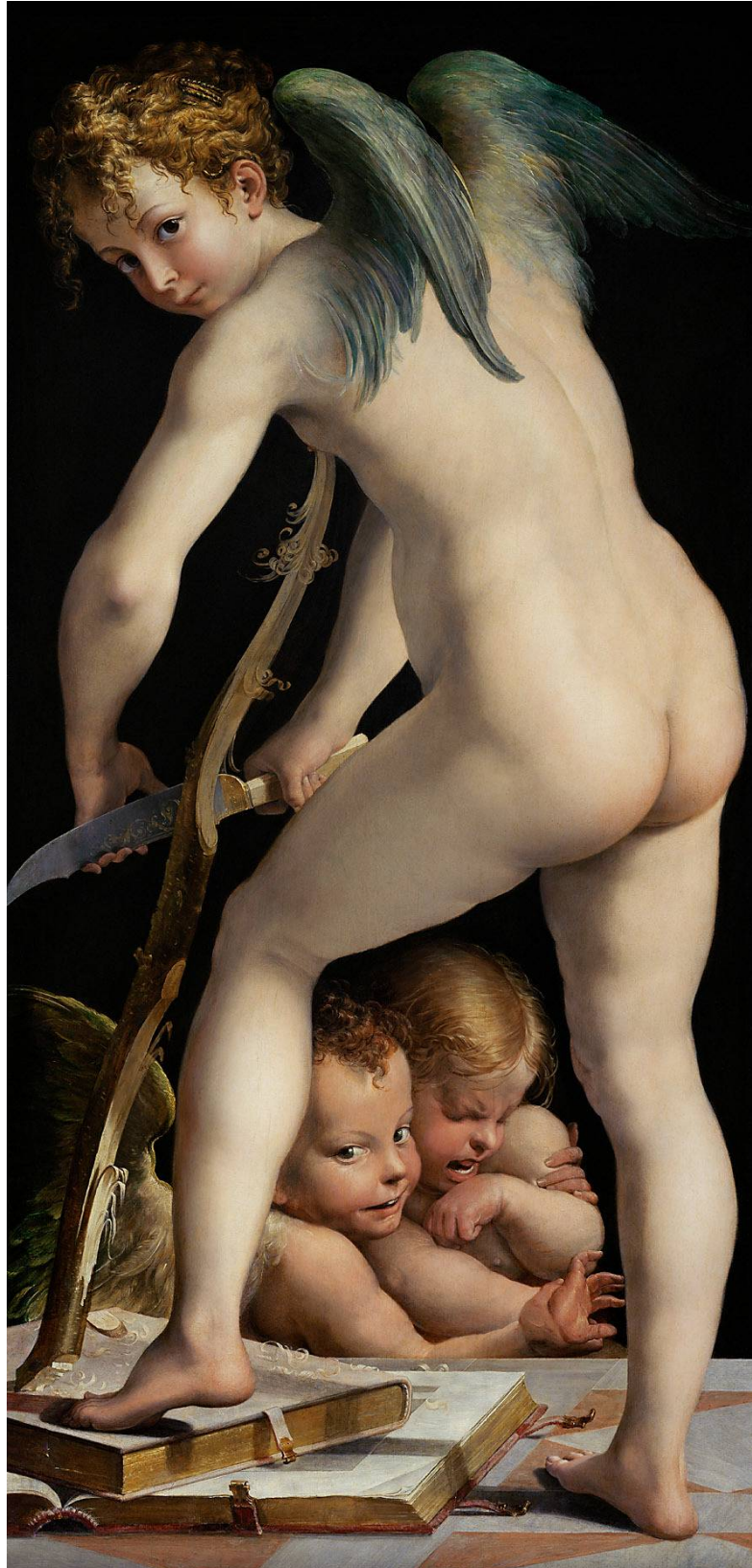


Figure 2 - Girolamo Francesco Maria Mazzola, dit Le Parmesan, *Cupidon taillant son arc*, 1534-1539, huile sur toile, 135,5 x 65 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Figure 3 - Gabriel Metsu, *Femme lisant une lettre*, 1664-1666, huile sur panneau, 52,5 x 40,2 cm., Dublin, National Gallery of Ireland.



Figure 4 - Francisco de Zurbarán, *Saint Bonaventure dit à saint Thomas que le Christ en croix est la source de tous les savoirs*, 1629, photographie.



Figure 5 - *Portrait d'un homme dévoilant le portrait d'une dame*, début XVII^e siècle, huile sur toile, 103,5 x 90,8 cm, Rafael Valls Lt.



Figure 6 - Pitons pour une tringle sur le cadre d'Antonello de Messine, *Christ mort soutenu par un ange*, (1475-1476, technique mixte sur panneau, 74 x 51 cm), Madrid, Museo del Prado, n° d'inventaire du cadre M72.



Figure 7 - Luis de Morales, *La Vierge à l'enfant*, seconde moitié du XVI^e siècle, huile sur toile, 66 x 58 cm., Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, 00610696.



Figure 8 - Juan Pantoja de la Cruz, *Portrait d'Anne d'Autriche*, 1602, huile sur toile, 95 x 85 cm., Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, 00612229.



Figure 9 - Anonyme espagnol (copie de Ribera), *Mater Dolorosa*, seconde moitié du XVII^e siècle, huile sur cuivre, 19 x 16 cm., Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, 00611932.



Figure 10 - Titien, *La Vierge et l'Enfant avec sainte Dorothée et saint Georges*, 1515-1518. huile sur panneau, 86 x 130 cm, Madrid, Museo del Prado.



Figure 11 - Titien, *Mise au tombeau*, 1572, huile sur toile, 130 x 168 cm, Madrid, Museo del Prado.



Figure 12 - Raphaël, *Madonna della tenda*, 1513-1514, huile sur panneau, 65,7 x 51,3 cm, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



Figure 13 - Raphaël, *Madone au baldaquin*, 1507-1508 (laissé inachevé, puis complété par les frères Casana après 1697), huile sur toile, 2,76 x 2,24 m., Florence, Palais Pitti, Galleria Palatina.



Figure 14 - Raphaël, *La Sainte Famille avec Raphaël, Tobie, et saint Jérôme ou la Vierge au poisson*, 1513-1514. huile sur panneau puis sur toile, 215 x 158 cm, Madrid, Museo del Prado.

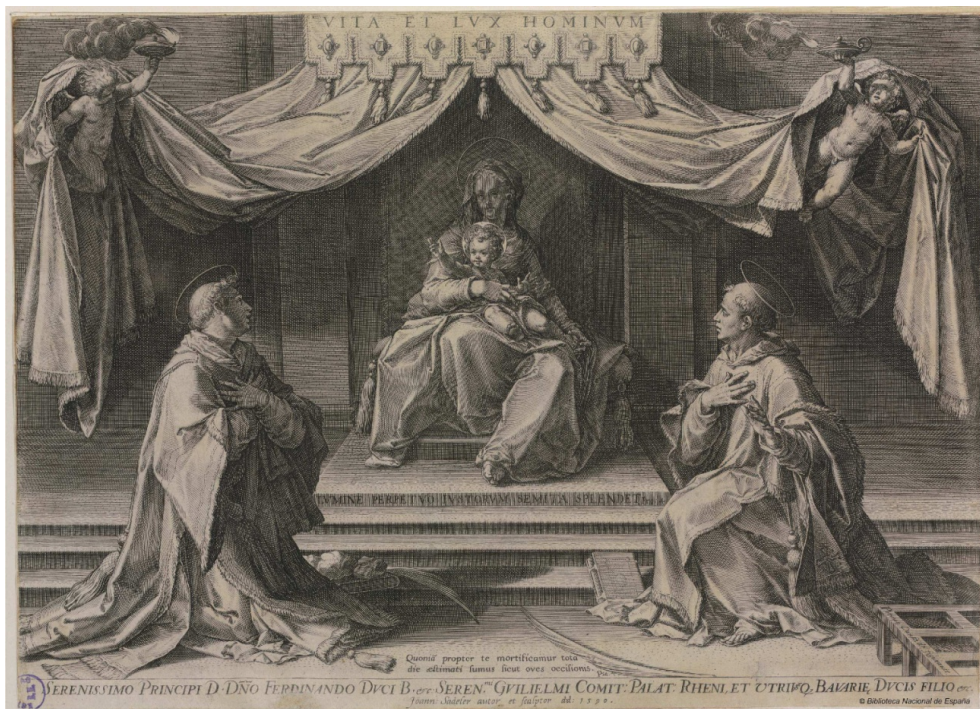


Figure 15 - Johan Sadeler, sur modèle de Peter de Witte, *La Vierge, saint Laurent et saint Étienne*, 1590, 24,3 x 33,2 cm, estampe au burin, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/29611.



Figure 16 - Leandro Bassano, *Couronnement d'épines*, 1590-1598, huile sur ardoise, 54 x 49 cm, Madrid, Museo del Prado.

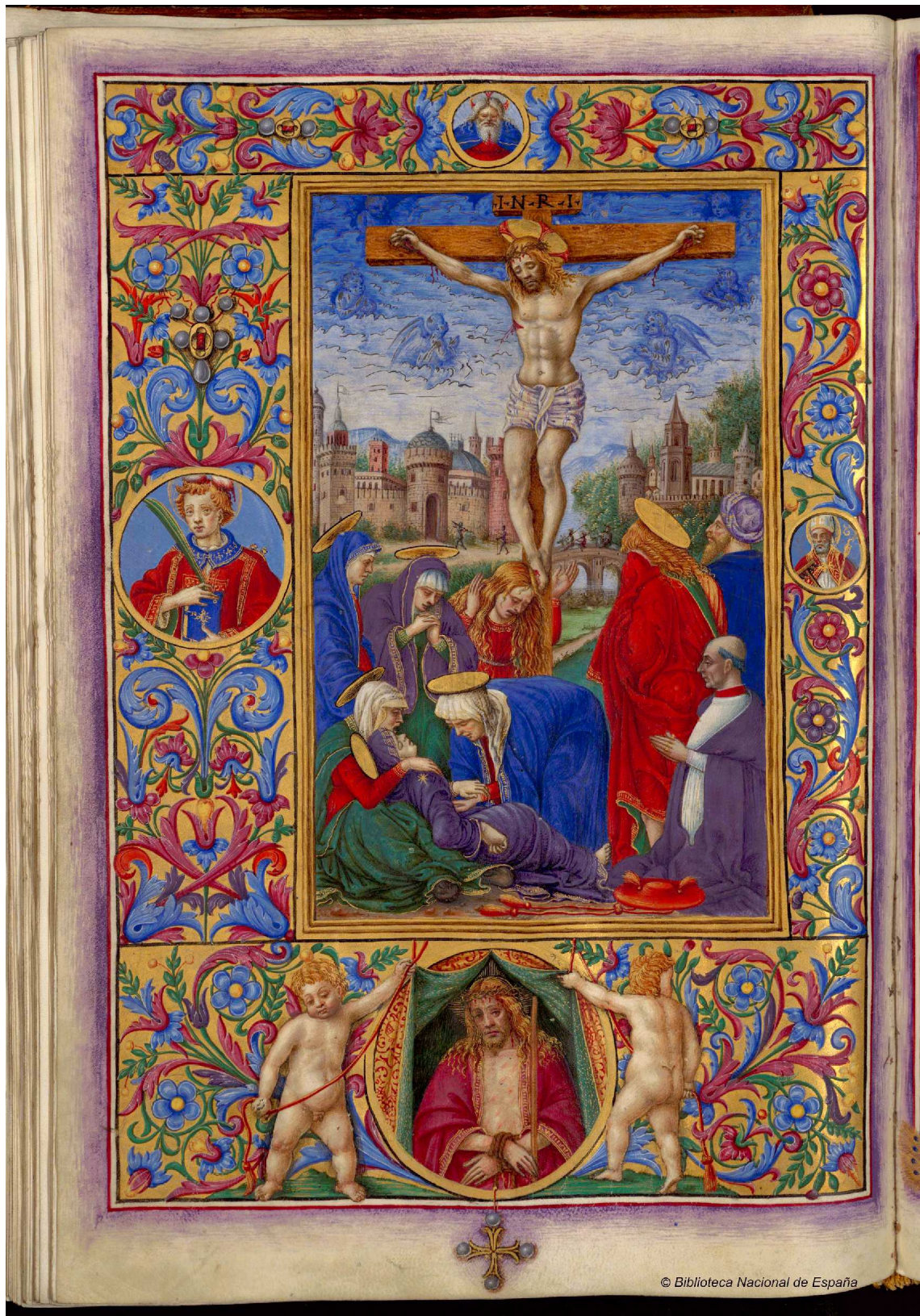


Figure 17 - *Missale pour le cardinal Pallavicino*, ca. 1503-1507, 122 h., parchemin enluminé, 40 x 28 cm, Madrid, Biblioteca Nacional de España, VITR/22/7, f. 65v.



Figure 18 - Antonello de Messine, *Christ mort soutenu par un ange*, 1475-1476, technique mixte sur panneau, 74 x 51 cm, Madrid, Museo del Prado.



Figure 19 - Girolamo Francesco Maria Mazzola, dit Le Parmesan, *La Sainte Famille avec des anges*, ca. 1524, huile sur panneau, 110 x 89 cm, Madrid, Museo del Prado.



Figure 20 - Bernardino Luini, *Salomé avec la tête de saint Jean Baptiste*, début du XVIème siècle, huile sur panneau, 62 x 78 cm, Madrid, Museo del Prado.



Figure 21 - Sebastiano del Piombo, *Portement de croix*, 1537, huile sur ardoise, 104,5 x 74,5 cm, Saint Petersburg, Musée de l'Ermitage.

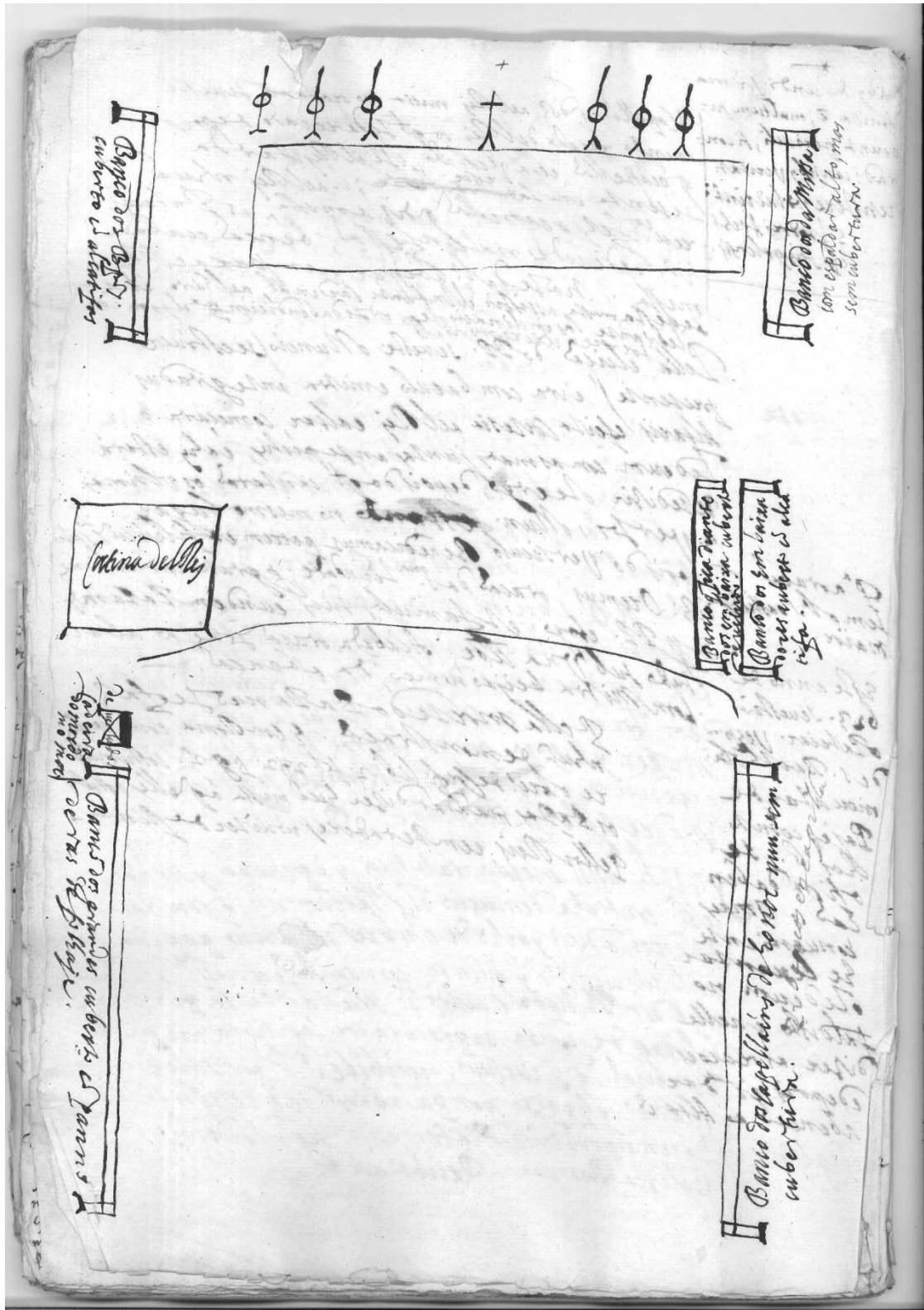


Figure 22 - Manoel Ribeiro, Schéma des sièges de la Real Capilla del Alcázar de Madrid avec la « Cortina del Rei », encre noire sur papier vergé, 213 x 312 mm., dans la Memoria dos costumes q' nesta Real Capa de Madrid sessaõ estando sua Mag.de presente, ca. 1620-22, AGP, Real Capilla, caja 93, exp. 3.

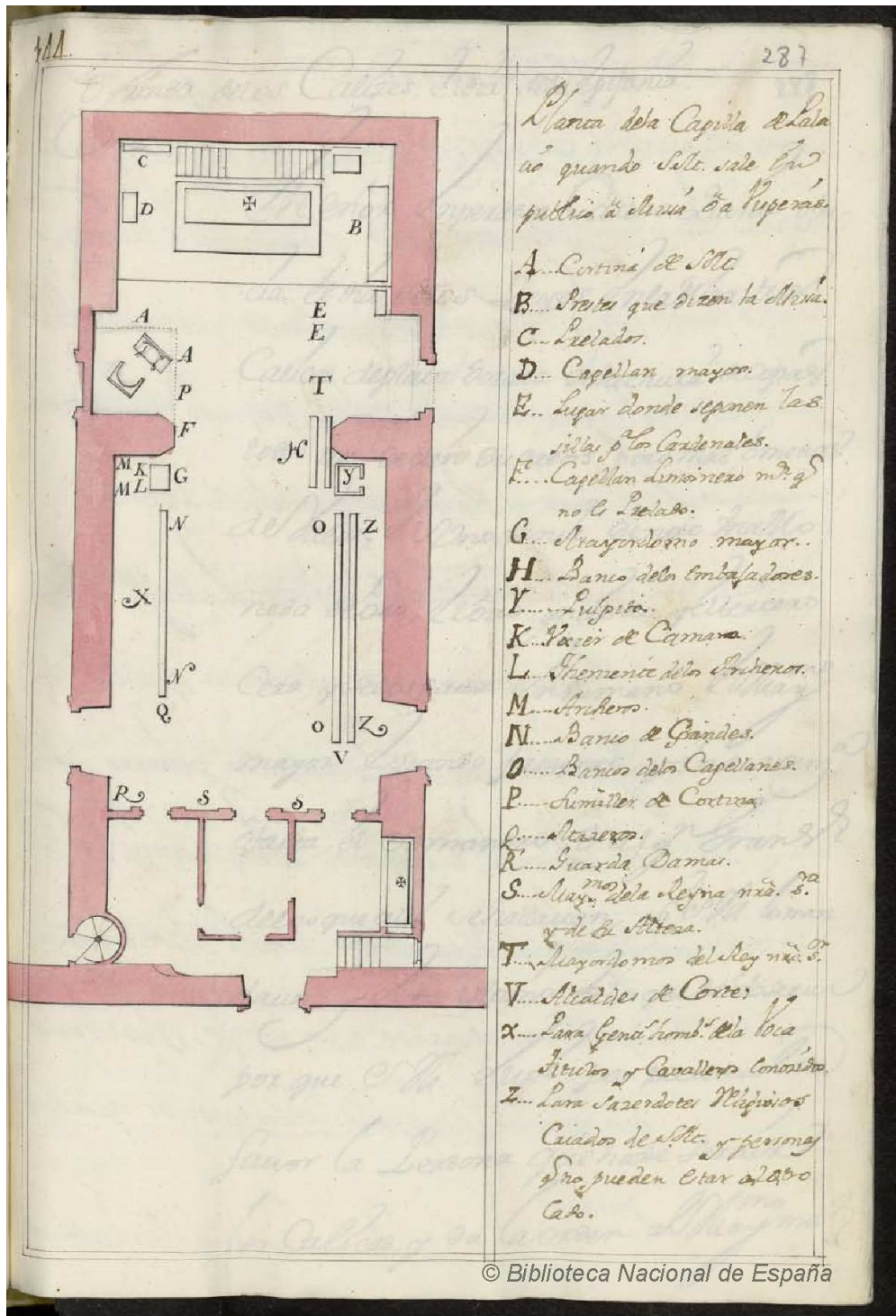


Figure 23 - Copie de Juan Gómez de Mora (ca. 1650), « Planta de la Capilla de Palacio quando Su Magestad sale en publico a Missa o a Visperas », dans le manuscrit anonyme, *Etiquetas de Palacio y otros documentos históricos*, 32 x 22 cm, 1731, f. 287r, BNE, MSS/9147.¹

¹ Transcription partielle de la légende : « A. Cortina de [su] Magestad ; B. Prestes que dizen la Missa ; C. Prelados ; D. Capellan mayor ; E. Lugar donde se ponen las sillas para los Cardenales ; F. Capellan limosnero mayor quando no es Prelado ; G. Mayordomo mayor. ; H. Banco de los embajadores ; Y. Pulpito ; K. Uxier de Camara ; L. Theniente de los Archeros ; M. Archeros ; N. Banco de Grandes ; O. Banco de los Capellanes ; P. Sumiller de Cortina. »

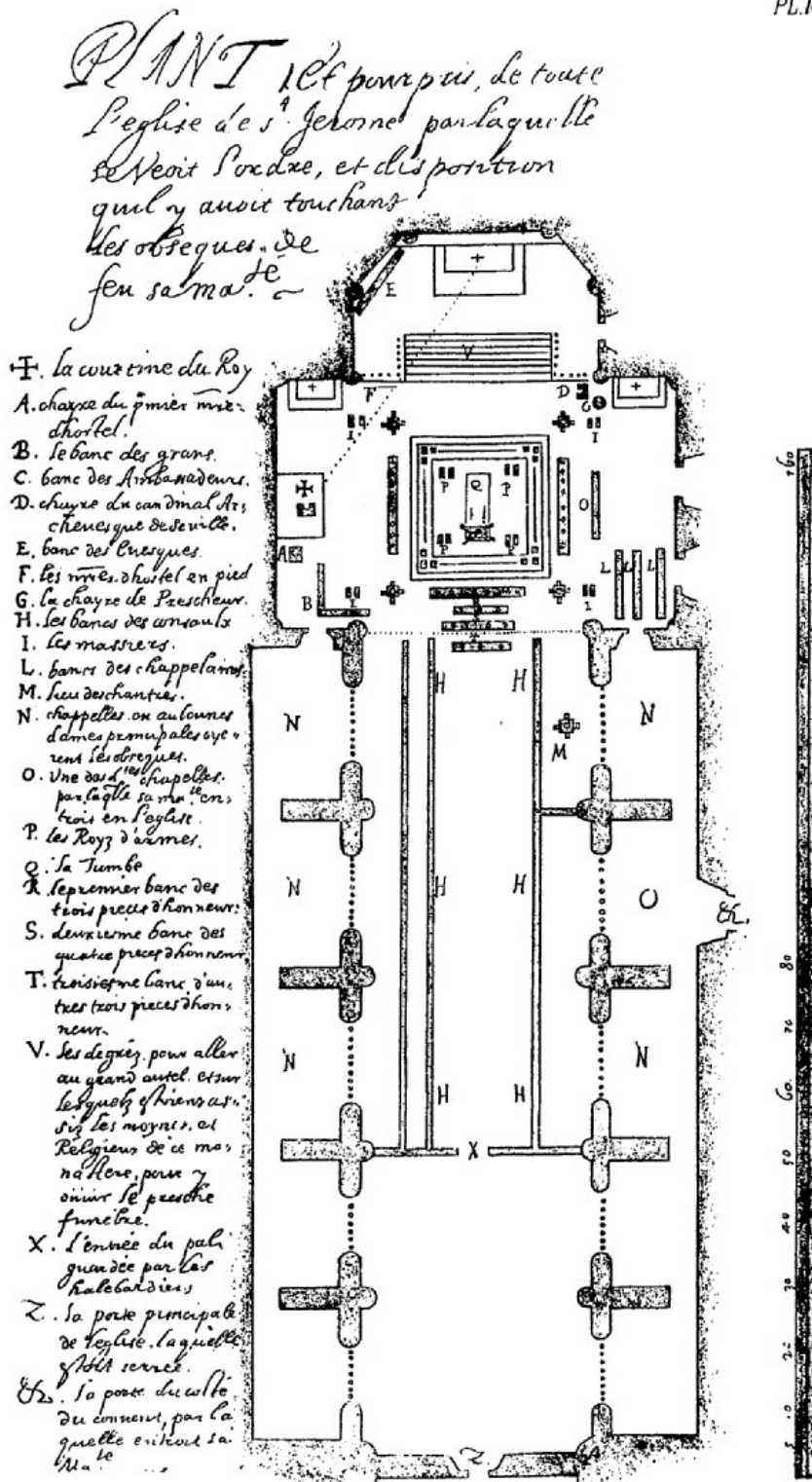


Figure 24 - Jehan Lhermite, « Plant et pourpris de toute l'église de St Jerome par laquelle se voit l'ordre et disposition qu'il y avoit touchant les obseques de feu sa mate », ca. 1598, planche 18 de *Le passetemps. Tome 2*, publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890, Genève, Slatkine reprints, 1971.

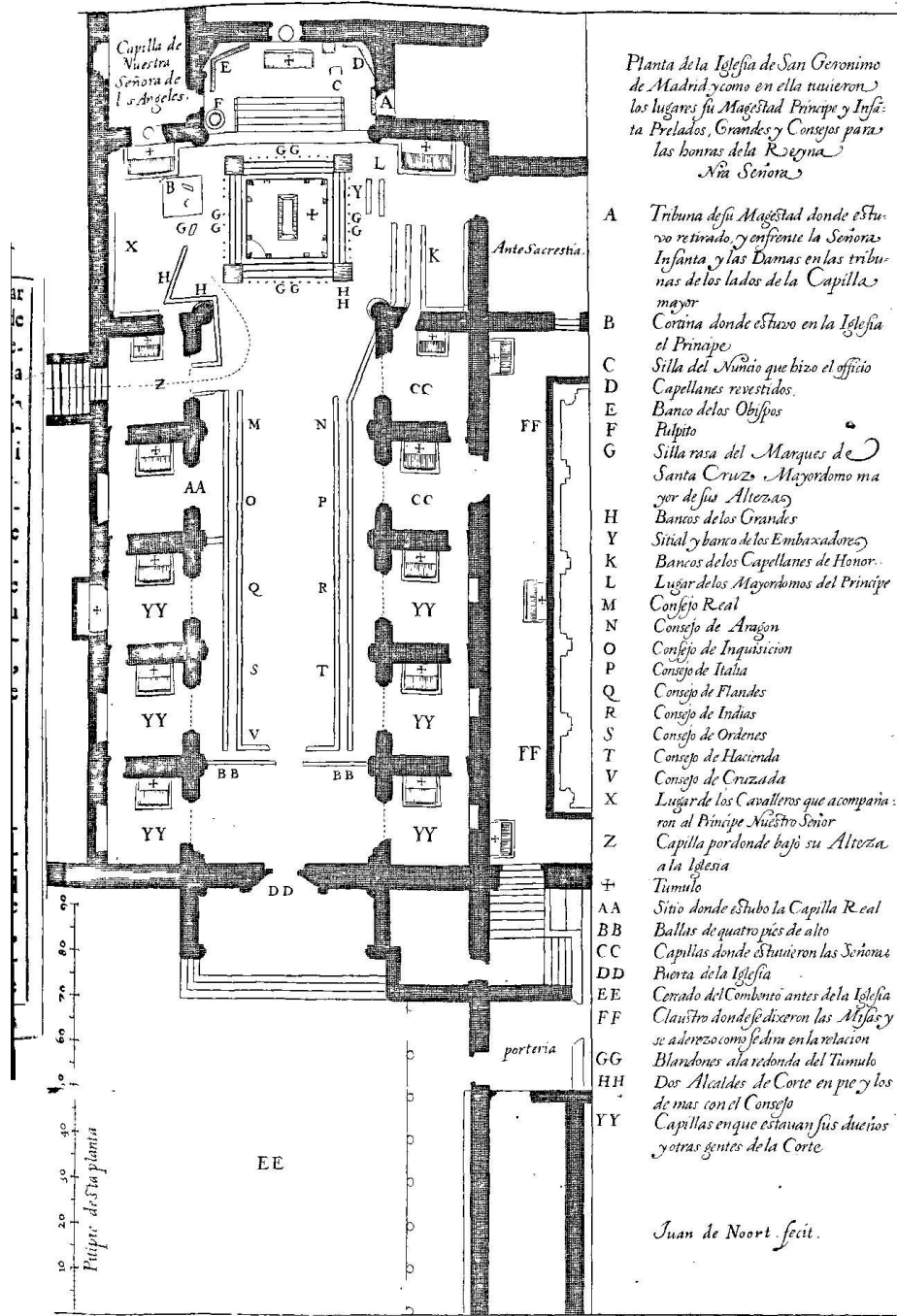


Figure 25 - Juan de Noort, « Planta de la Iglesia de San Gerónimo de Madrid ... para las honras de la reina Nuestra Señora », *Pompa Fvneral Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbon, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el... Convento de S. Geronimo de Madrid, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645, in-4º, planche 5, f. 20v-21r.*



Figure 26 - Louis de Bruges priant, miniature sur vélin, à l'incipit des « Devotions ordonnez par Frere Bonaventure », BNF, manuscrit Français 190, f. 103r.



Figure 27 - Maître de Charles Quint, Charles Quint en prière, *Livre d'heures de Charles Quint*, manuscrit sur vélin, Bruxelles, ca. 1533, 132 x 79 mm., New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 491, f. 54v.



Figure 28 - Maître de Charles Quint, Charles Quint en prière, *Livre d'heures de Charles Quint*, manuscrit sur vélin, Bruxelles, ca. 1547-1550, 165 x 95 mm., New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 696, f. 56r.



Figure 29 - Maître de Charles Quint, Léonore d'Autriche en prière, *Livre d'heures de Charles Quint*, manuscrit sur vélin, Bruxelles, ca. 1547-1550, 165 x 95 mm., New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 696, f. 256v.



Figure 30 - Jacobo da Trezzo et J. B. Comane, portique pour les *Enterrements* de Pompeo et Leone Leoni. *Enterrement de Charles Quint*, avec Isabelle de Portugal, Marie et Léonore d'Autriche, et l'impératrice Marie, bronze doré, 1600, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.



Figure 31 - Détail avec avec tringle à rideaux.



Figure 32 - Jacopo da Trezzo et J. B. Comane, portique pour les *Enterrements* de Pompeo et Leone Leoni. *Enterrement de Philippe II*, avec Marie-Manuelle de Portugal, Isabelle de Valois, Anne d'Autriche et le prince Carlos, bronze doré, 1600, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

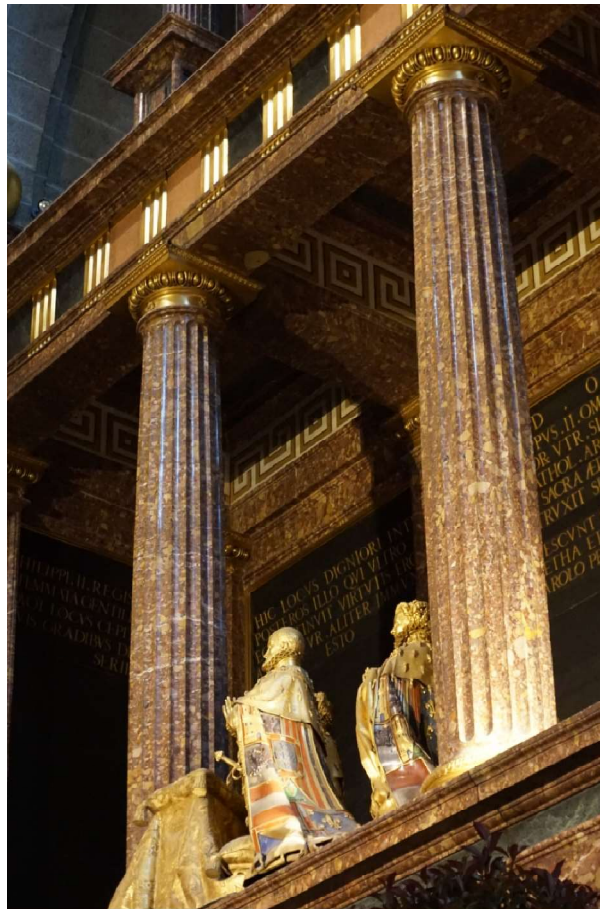


Figure 33 - Détail avec tringle à rideaux.



Figure 34 - Vélazquez (atelier), *Philippe IV en prière*, ca. 1655, huile sur toile, 209 x 147 cm, Madrid, Museo del Prado, P001220.



Figure 35 - Vélazquez (atelier), *Marianne d'Autriche en prière*, ca. 1655, huile sur toile, 209 x 147 cm, Madrid, Museo del Prado, P001222.



Figure 36 - Juan Carreño de Miranda (?), *Balcon royal*, fresque, ca. 1661-1665, mur ouest de l'escalier principal du monastère des Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.



Figure 37 - Juan Carreño de Miranda (?), *Calvaire*, fresque, ca. 1661-1665, mur est de l'escalier principal du monastère des Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.



Figure 38 - Juan Carreño de Miranda (?), escalier principal, ca. 1661-1684, Madrid, monastère des Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.



Figure 39 - Juan Pantoja de la Cruz, *Felipe III*, 1606, huile sur toile, 204 x 122 cm, Madrid, Museo del Prado, P002562.



Figure 40 - Juan Pantoja de la Cruz, *Marguerite d'Autriche*, 1606, huile sur toile, 207 x 122 cm, Madrid, Museo del Prado, P002563.



Figure 41 - Anonyme, *Philippe III et Marguerite d'Autriche*, gravure calcographique, 304 x 253 mm, s.l., s.n., ca. 1598. Estampe attribuée aux Sadeler ou à Pedro Perret. BNE, IH/2947/25.

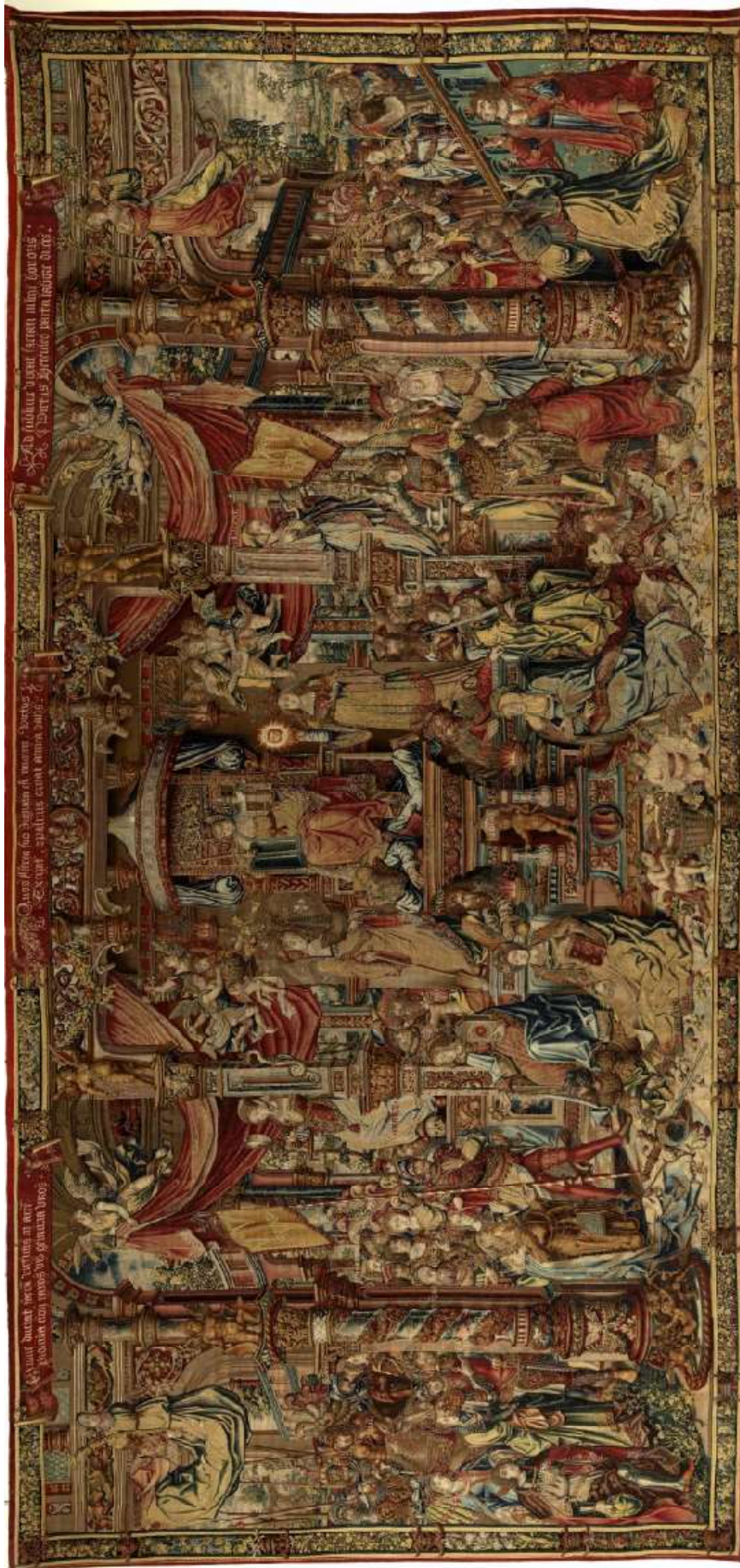


Figure 42 - Manufacture de Pieter van Aelst à Bruxelles, sur cartons du cercle de Bernard van Orley et Jan Gossaert dit Mabuse, *Fides*, tapisserie aux fils d'or, d'argent, de soie et de laine, 4,97 x 10,5 m, Ségovie, Palacio de la Granja de San Ildefonso, Patrimonio Nacional. Il s'agit d'une neuf tapisseries de la série dite de *Los Honores* : première tapisserie d'après l'inventaire de Patrimonio Nacional, quatrième d'après le programme iconographique de l'ensemble.



Figure 43 - Détail.



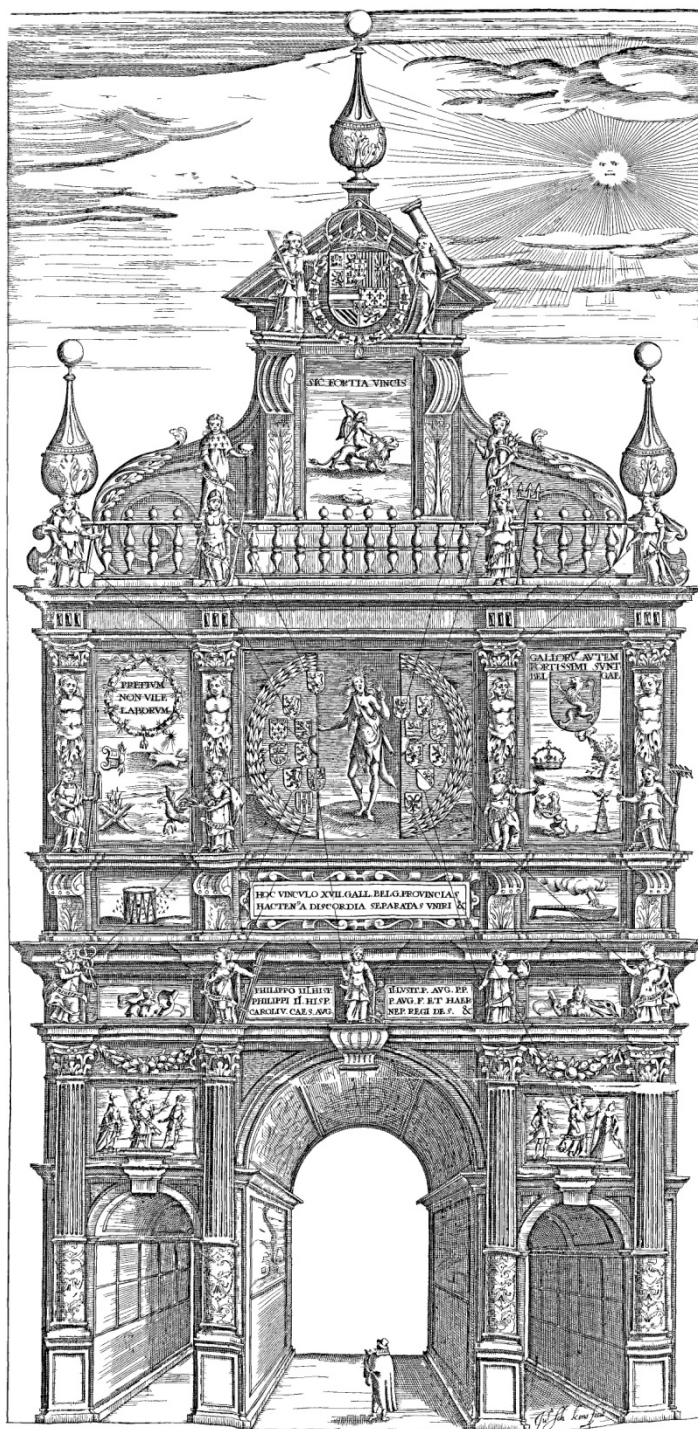
Figure 44 - Détail.



Figure 45 - Alonso Cano, *Deux anges soulevant un rideau*, dessin au crayon noir sur papier vergé jauni, 280 x 194 mm, ca. 1657, Madrid, BNE, DIB/15/2/8.



Figure 46 - Anonyme allemand, *Rideau*, dessin à la plume avec encre brune, 187 x 140 mm, [1564], Madrid, BNE, DIB/16/43/12.



© Biblioteca Nacional de España

Figure 47 - Juan Schorquens, « Arco dos Framengos », planche neuvième de Joao Baptista Lavanha, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. N.S. ao Reyno de Portugal*, En Madrid, por Thomas Iunti Impressor del Rei N. S., 1622, folio, f. 37v.

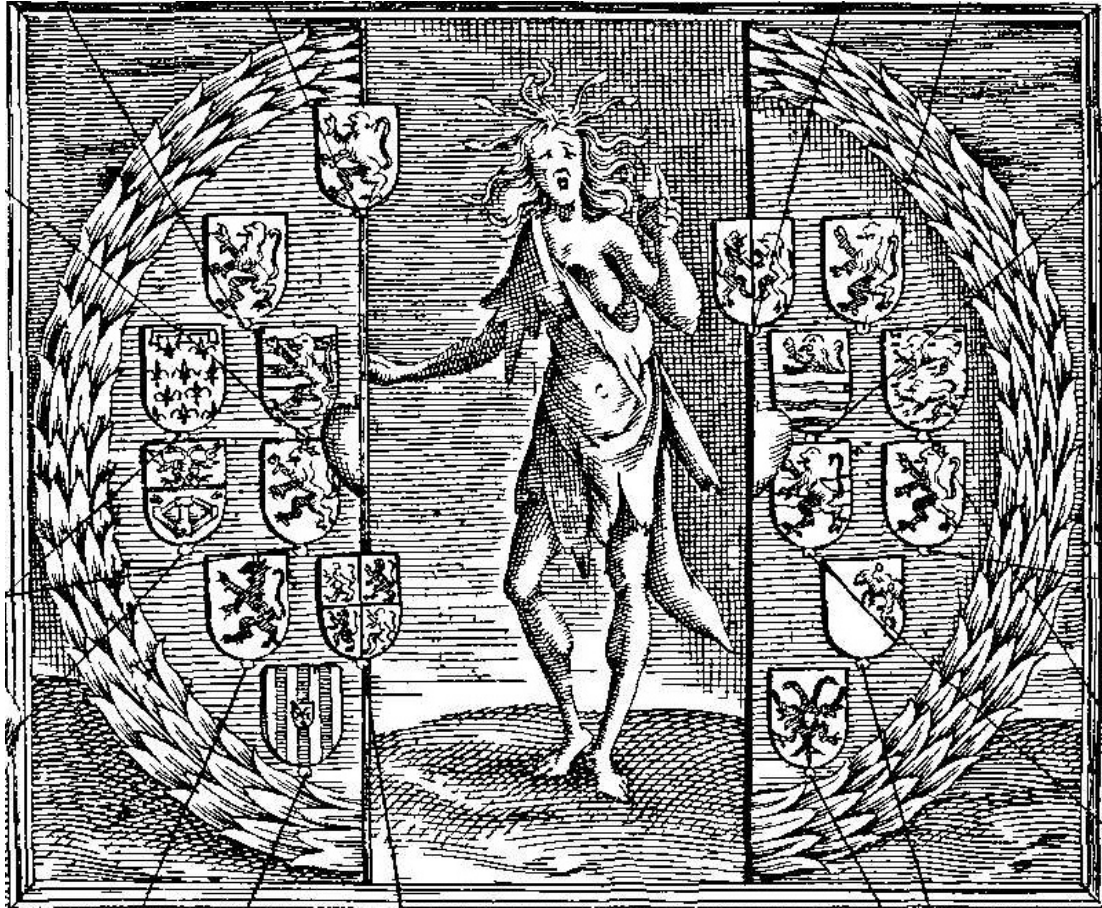


Figure 48 - Détail.



Figure 49 – Domenico Tintoretto (?), *damnatio memoriae* de Marino Faliero, galerie des Doges, ap. 1577, Palais des Doges, Sala del Maglior Consiglio, Venise.



Figure 51 - Pedro de Villafranca, f. [2r de la *Pompa Fvneral Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbon, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el... Convento de S. Geronimo de Madrid, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645, in-folio (340 x 226 mm).*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 52 - Giorgio Vasari, frontispice de Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari,...* Con una sua utile... introduzione a le arti loro, 2 vol., Firenze, L. Torrentino, 1550, in-4°, f. A1r.

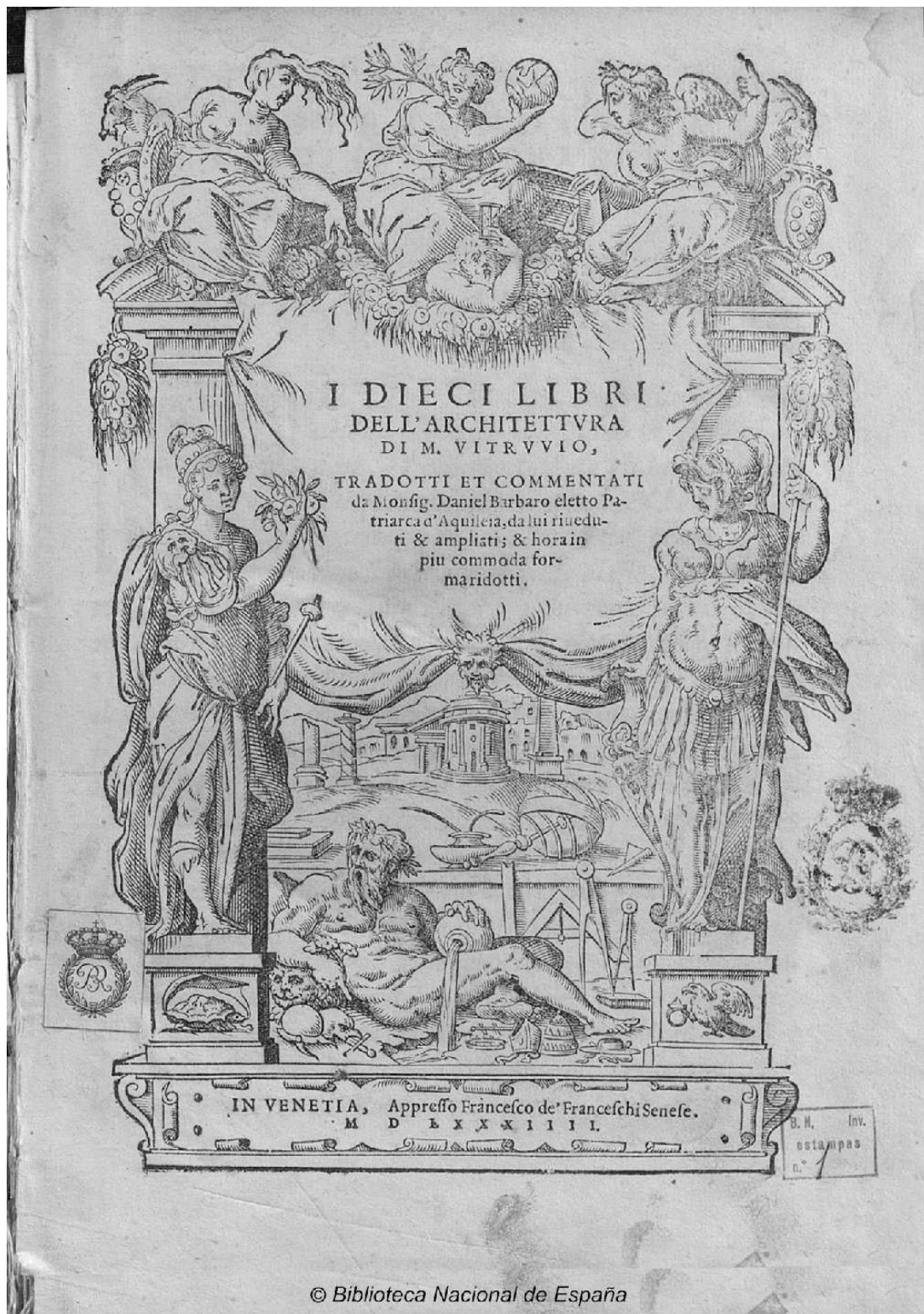


Figure 53 - Daniele Barbaro, frontispice de Daniele Barbaro, *I Dieci Libri Della'architettura Di M. Vitruvio Tradotti et Commentati Da Monsig. Daniel Barbaro Eletto Patriarca d'Aquileia, Da Lui Riuedutti et Ampliati et Hora in Piu Commoda Forma Ridotti*, In Venetia, Apresso Francesco de' Franceschi senese, 1584, in-4°, BNE, BA/4110, f. *1r.



Figure 55 - Sebastiano Serlio, frontispice de *Il secondo libro di prospettiva di Sebastian Serlio bolognese*, dans *Sebastiano Serlio, Libro primo [-quinto] d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese, nel quale con facile & breue modo si tratta de primi principij della geometria ; Con nuoua aggiunta delle misure che seruono a tutti gli ordini de componimenti, che ui si contengono*, In Venetia, Appresso Francesco Senese et Zuane Krugher Alemanno, compagni, 1566, in-4°.



Figure 56 – Jacob van Meurs (d’après Thomas Bartholin ?), frontispice de Thomas Bartholin, *Thomae Bartholini Casp. F. Anatomia ex Casp. Bartholini, parentis institutionibus, omniumque recentiorum et propriis observationibus. Tertium ad sanguinis circulationem Reformata cum iconibus novis accuratissimis. Accessit huic postremae editioni Th. Bartholini. Appendix de Lacteis Thoracis et vasis lymphaticis*, Hagae-Comitis, ex typographia Adriani Vlacq, 1655, in-8°, f. *1r.



Figure 57 – Jean Francquart, «Frontispicium Ecclesiae D. Gudilae lugubribus ornatum », dans Erycius Puteanus, *Pompa funebris optimis potentissimq. principis Alberti Pii, archiducis Austriae, ducis Burg. Bra. &c. Veris imaginibus expressa a Iacobo Francquart archit: Reg. Eiusdem principis morientis vita / scriptore E. Puteano, consil. et historiogr. Reg.*, Bruxellae, [Jean Momaert], 1623, folio obl. (30 x 41 cm), pl. I.



Figure 58 – Fray Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, 1634-1635, huile sur toile, 309 x 381 cm, Madrid, Museo del Prado, P000885.

Don García Hurtado de Médoça, à quien dieron por renombre el Venturoso en Hazañas, por la felicidad de sus triunfos, pues si à Iulio Cesar le admiraron, porque jamas fue vencido, el mismo honor se le deve à este inuicto Capitan , por auer

siempre salido vencedor de sus contrarios. Siendo de años juveniles se dedicò al exercicio militar , donde se hallò en las jornadas de Corcega, y en la toma de san Florécio , Bonifacio, y la Bastida: y asì mismo en la ocasion de Sena , donde fue



© Biblioteca Nacional de España

Figure 59 – Jean de Courbes, portrait de don García Hurtado de Mendoza, dans Juan Pablo Mártir Rizo, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, En Madrid, por los herederos de la viuda de Po de Madrigal, 1629, BNE, ER/3977, p. 227.



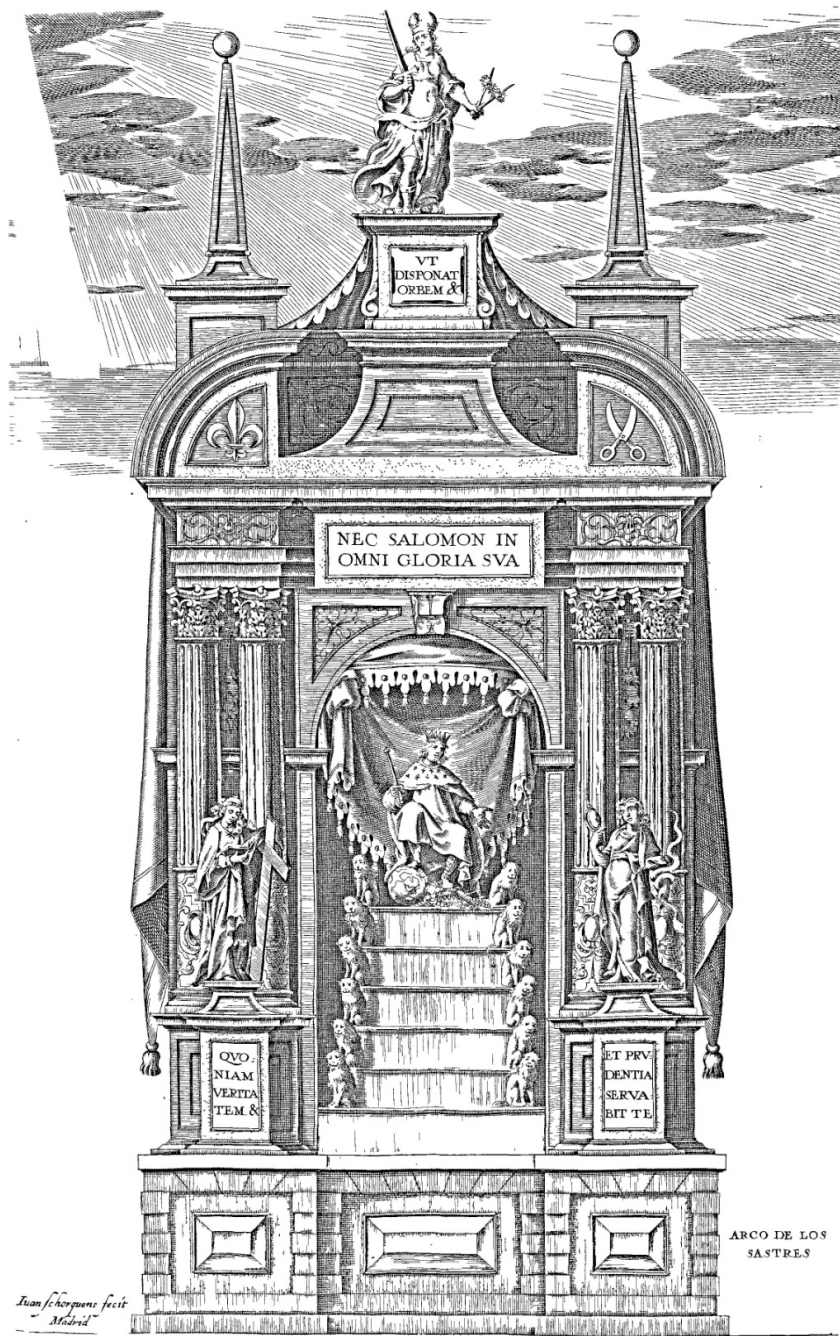
Figure 60 – Paulus Pontius, avec texte de Jean-Gaspard Gevaerts, sur modèle de Rubens, *Portrait d'Isabelle Claire Eugénie*, estampe à l'eau-forte et au burin, 59,8 x 43 cm, s.l., s.n., ca. 1625-1626, Madrid, BNE, IH/730/33 G.



Figure 61 – Agostino Carracci, *Portrait de Philippe II couronné par la Foi et la Justice*, sur modèle d'Antonio Campi (ANT. CAM. IN.), estampe au burin, 364 x 227 mm, dans Antonio Campi, *Cremona fedelissima citta et nobilissima colonia de Romani: rappresentata in disegno col suo contato et illustrata d'una breve historia delle cose piu notabili ... et dei ritratti ... de duchi et duchesse di Milano e compendio delle lor vite*, In Milano, in casa di Gio. Battista Bidelli, 1645, Madrid, BNE, 2/67408.



Figure 62 - Détail de la fig. 57.



© Biblioteca Nacional de España

Figure 63 – Juan Schorquens, « Arco de los sastres », planche douzième de Joao Baptista Lavanha, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. [sic] N.S. ao Reyno de Portugal*, En Madrid, por Thomas Iunti Impressor del Rei N. S., 1622, folio, f. 51r.



Figure 64 - Alessandro Allori, copie de l'Annonciation florentine (fresque, ca. 1340, Florence, chapelle dell' Annunziata, église de la Santissima Annunziata), huile sur toile, 263 x 345 cm., El Escorial, Patrimonio Nacional, inv. n. 1002675.



Figure 65 – Maître de la Cité des Dames, *Pèlerins à Sardénay*, peinture sur parchemin, ca. 168/170 x 160 mm, dans Jean de Mandeville, *Voyages*, XV^e siècle, manuscrit Français 2810 (BnF), f. 171v.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Espagnol 544

Figure 66 - Anonyme, *Tenebras foren fetes...*, dessin à l'encre brune et peinture sur papier, dans *Speculum animae*, manuscrit Espagnol 544 (BnF), fin du XV^e siècle, f. 35r, ca. 320 x 220 mm.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 10532

Figure 67 - Ioan Todeschino, Jean Bourdichon et Maître de Claude de France, peinture sur parchemin, ca. 245 x 155 mm., dans *Horæ ad usum Fratrum Prædicatorum*, dites *Heures de Frédéric d'Aragon*, XVI^e siècle (vers 1501-1502), manuscrit Latin 10532 (BnF), f. 198v.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 10532

Figure 68 - Ioan Todeschino, Jean Bourdichon et Maître de Claude de France, peinture sur parchemin, ca. 245 x 155 mm., dans *Horæ ad usum Fratrum Prædicatorum*, dites *Heures de Frédéric d'Aragon*, XVI^e siècle (vers 1501-1502), manuscrit Latin 10532 (BnF), f. 82v.



Figure 69 – Anonyme, Élévation de l'hostie, dans *Caeremoniale episcoporum jussu Clementis VIII. pont. max. novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, præcipue autem metropolitanis, cathedralibus, et collegiatis, perutile ac necessarium*, Romae: Ex Typographia linguarum externarum, 1600, p. 45. Lyon, Bibliothèque Municipale, SJ LB 024/51.



Figure 70 - Alonso Sánchez Coello *et alii*, Retable de l'église de San Eutropio de El Espinar (Ségovie), 1578, bois peint et sculpté.

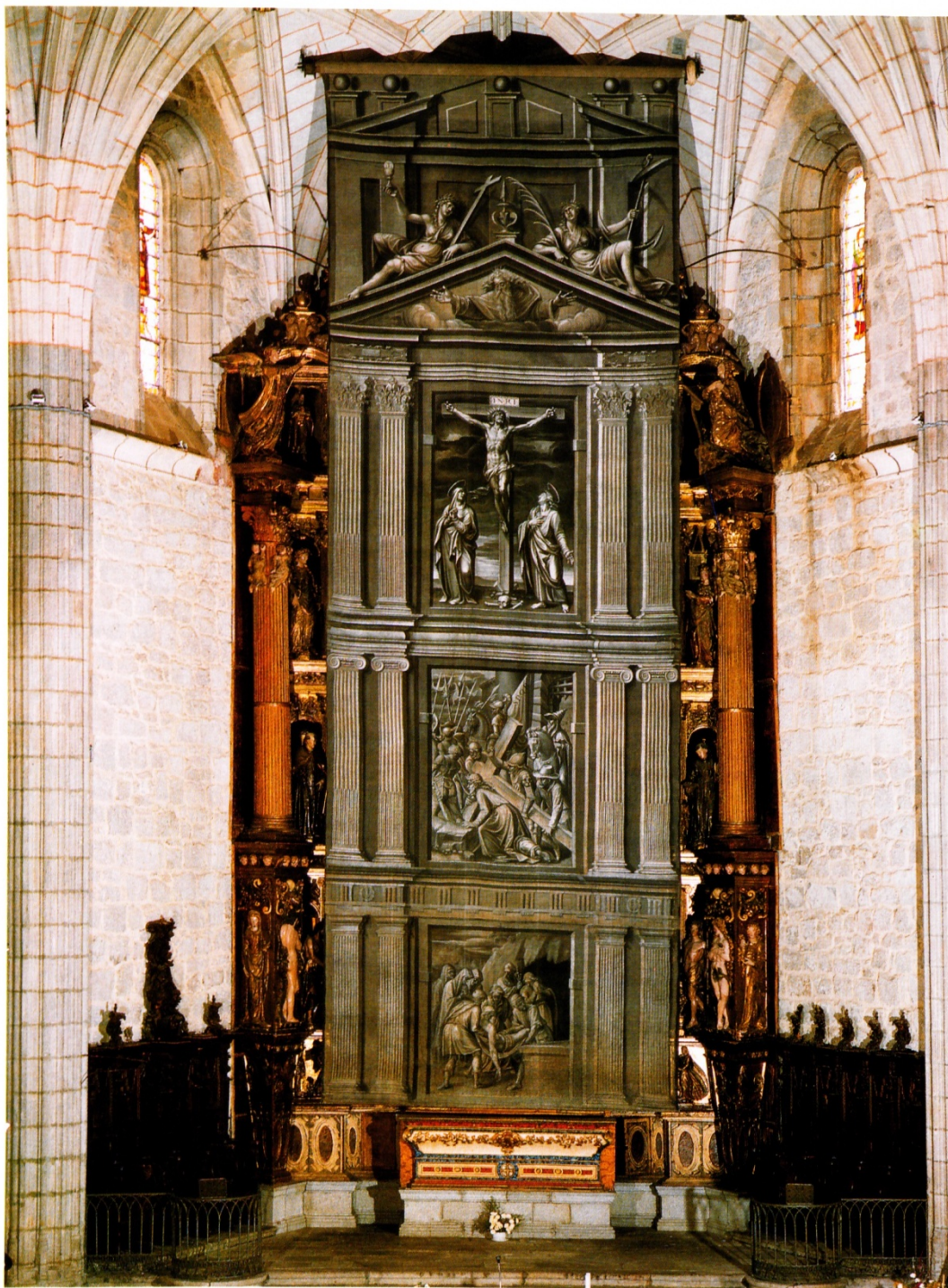


Figure 71 - Alonso Sánchez Coello, Sarga pour le retable de l'église de San Eutropio de El Espinar (Ségovie), 1578, peinture à l'eau sur chanvre, 1455 x 506 cm.



Figure 72 - Pieter Bruegel l'ancien, *Le combat de Carnaval et Carême*, huile sur panneau, 118 × 163,7 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 1559.



Figure 73 - Détail.



Figure 74 - Eugenio Cajés, Vierge du Sagraire, dessin à la sanguine sur papier vergé jaune, 282 x 188 mm., ca. 1615, BNE, DIB/15/1/9.



Figure 75 - Pedro Perret, *Verdadero retrato de Nuestra Señora del Sagrario*, estampe au burin, détail de la couverture de Pedro de Herrera, *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario que erigió en la Santa Iglesia de Toledo el Illmo. Sor. Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas...*, En Madrid: En casa de Luis Sánchez, 1617.



Figure 76 - Médaille en bronze, 40 mm., 15,75 gr., 1616. Avers : BERD. CARD. ARCHIEP. TOLET. HISP. PRIM. INQVIS. G. Revers : VIRGINI MATRI TVTELAE VRBIS ET ORBIS · S · A · D. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1993_80_431_3-ID002.



Figure 77 - Francisco Martínez, *Donateurs devant un Christ en croix*, 1594, huile sur toile, 140 x 120 cm., Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 011608-000.



Figure 78 - Anonyme, buste-reliquaire de saint Paul, dans Giuseppe Maria Soresino, *De capitibus sanctorum apostolorum Petri, et Pauli in sacrosancta Lateranensi ecclesia asseruatis opusculum authore Iosepho Maria Soresino Romano...*, Romae: excudebat Mascardus, 1673, in-8°, p. 42-43.



Figure 79 - Anonyme, buste-reliquaire de saint Pierre, dans Giuseppe Maria Soresino, *De capitibus sanctorum apostolorum Petri, et Pauli in sacrosancta Lateranensi ecclesia asseruatis opusculum authore Iosepho Maria Soresino Romano...*, Romae: excudebat Mascardus, 1673, in-8°, p. 42-43.



Figure 80 - Anonyme, frontispice de Giuseppe Maria Soresino, *De capitibus sanctorum apostolorum Petri, et Pauli in sacrosancta Lateranensi ecclesia asseruatis opusculum auctore Iosepho Maria Soresino Romano...*, Romae: excudebat Mascardus, 1673, in-8°.



Figure 81 - Francisco Pérez (sculpteur) et Francisco Ribalta (peintre), *Retable du maître-autel* de la chapelle du Real Colegio Seminario del Corpus Christi, 1600-1606, Valence.



Figure 82 - Retable sans le tableau de la Cène de Ribalta ; rideau violet double, moderne.



Figure 83 - Retable ouvert.

Tiple P.^o del P.^o Coro a.8. Comes.

Tibi so li pecca ui Tibi so li pec-
ca ui et malum coram te feci vt iusti fi-
ce ris // in sermonibus tu is,
et vin cas et vin cum iu di ca ris et vin cas cum
iu di caris cum iudi ca ris.

a 4 Au di tui mes dabis gaudium et le ti ti am,
et exulta bunt ossa Sumiliata hu mili a ta.

Figure 84 – Juan Bautista Comes, *Miserere para todos los viernes del año*, 1600, partition du « Tiple primero del primer coro », ACC, Fondo Música, VAcP-Mus/CM-C-110.



Figure 85 - *Christ en croix* intégré au retable, vu depuis la niche du retable, avec de part et d'autre les lucarnes (à droite avec une fausse bougie en place) et en haut les supports pour deux rideaux.



Figure 86 – Image-relique du visage du Christ dans le retable, vue depuis la lucarne latérale.



Figure 87 - Francisco de Mendieta y Retes, *Nuestra Señora de Begoña*, 1588, huile sur toile, 187,5 x 252 cm., Madrid, cloître haut du monastère des Descalzas Reales, Patrimonio Nacional.



Figure 88 - Détail



Biblioteca Nacional de España

Figure 89- Cornelis Galle et Jean-Érasme Quellin, *Allegorie de l'Eucharistie*, estampe à l'eau-forte et au burin, 482 x 353 mm, *Lovanii in Colegio Societatis IESU*, s.n., 1638. Madrid, BNE, INVENT/1924.



Figure 90 - Détail

De figure van tSpeeltanneel.

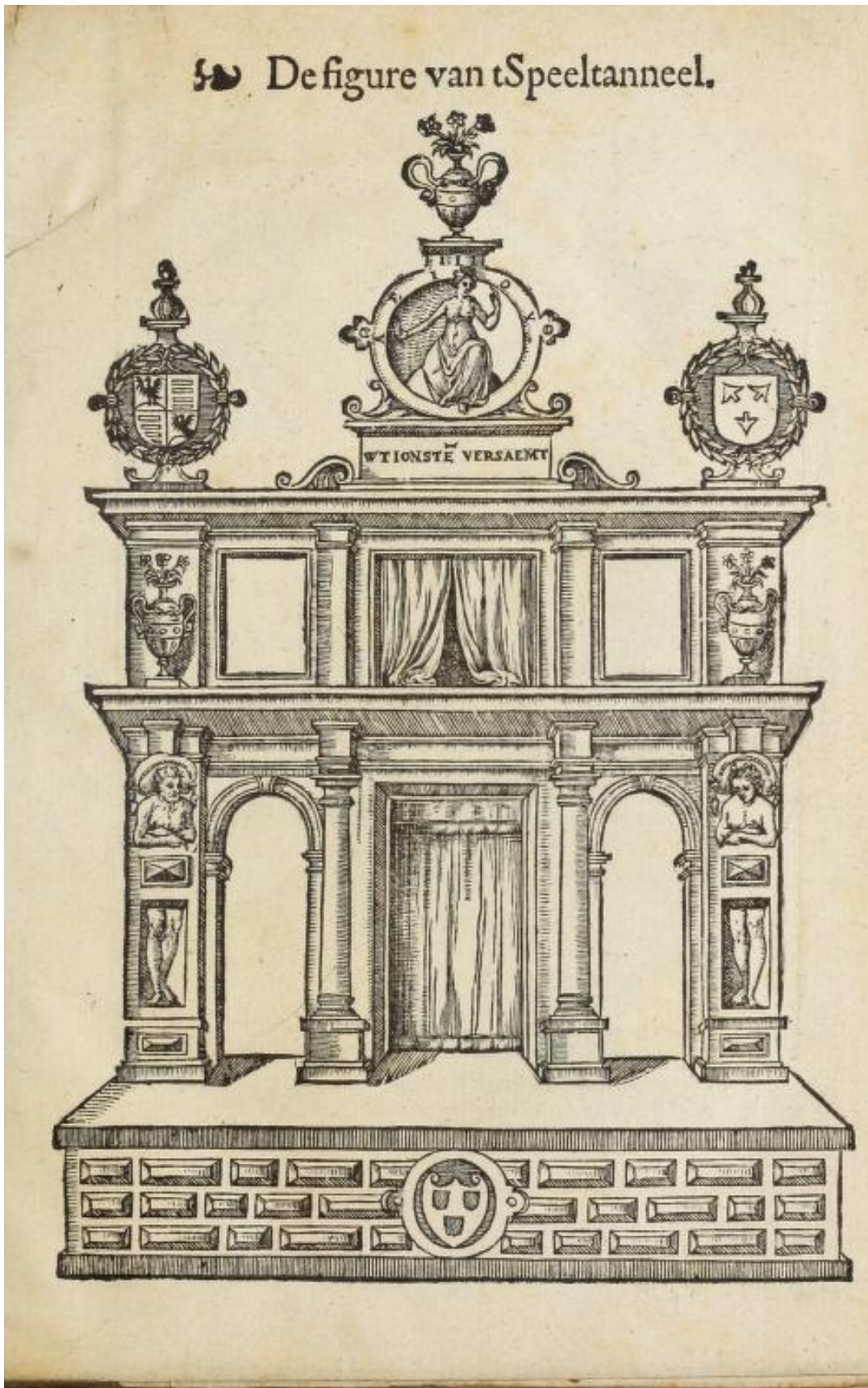


Figure 91 - Fond de scène pour le *landjuweel* d'Anvers en 1561, première planche de *Spelen van sinne vol scoone moralisacien vutleggingen ende bediedenissen op alle loeflijcke consten...* Antwerpen, Willem Sivijs, 1562, in-4°.



Figure 92 – Tableau vivant dévoilé de la Rhétorique avec les sept arts libéraux, pour le landjuweel de Haarlem en 1606, deuxième planche de *Const-thoonende iuweel, by de loflijcke stadt Haerlem, ten versoecke van Trou moet blijcken, in't licht gebracht...* Zwolle, Zacharias Heyns, 1607., in-4°.

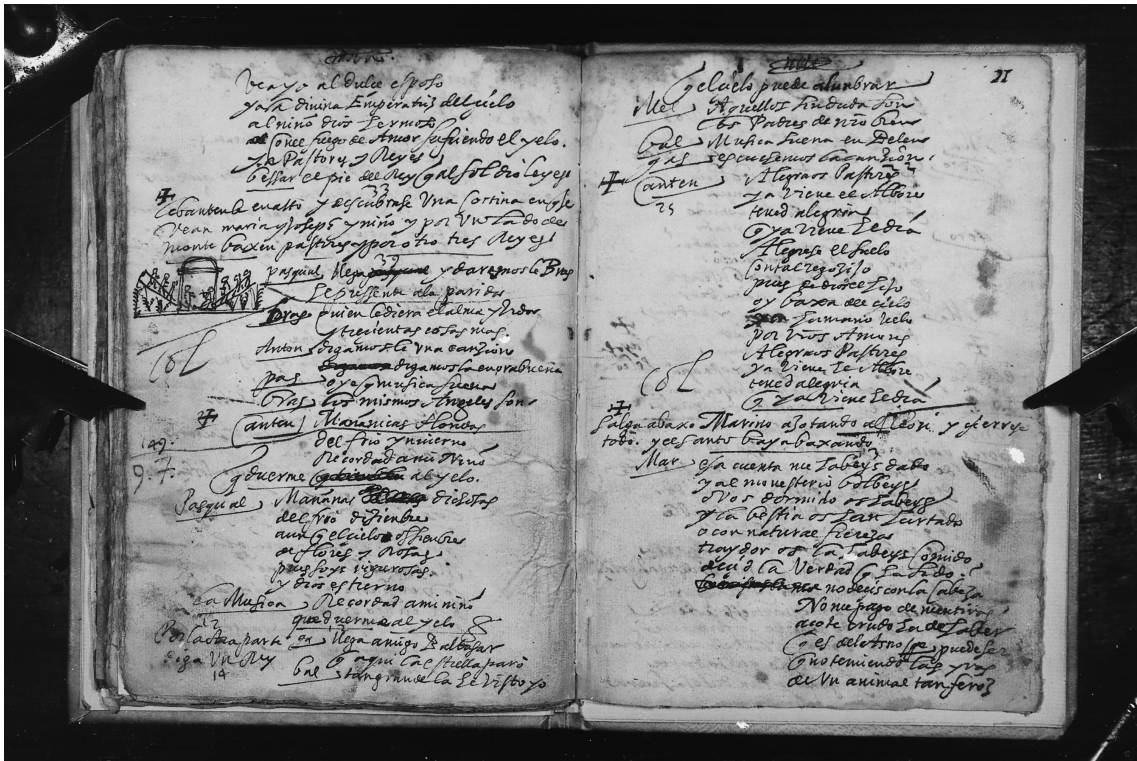


Figure 93 – Lope de Vega, manuscrit autographe de *El cardenal de Belén*, 27 août 1610, f. 44v-45r, Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod.Laur.Ashb.1898.

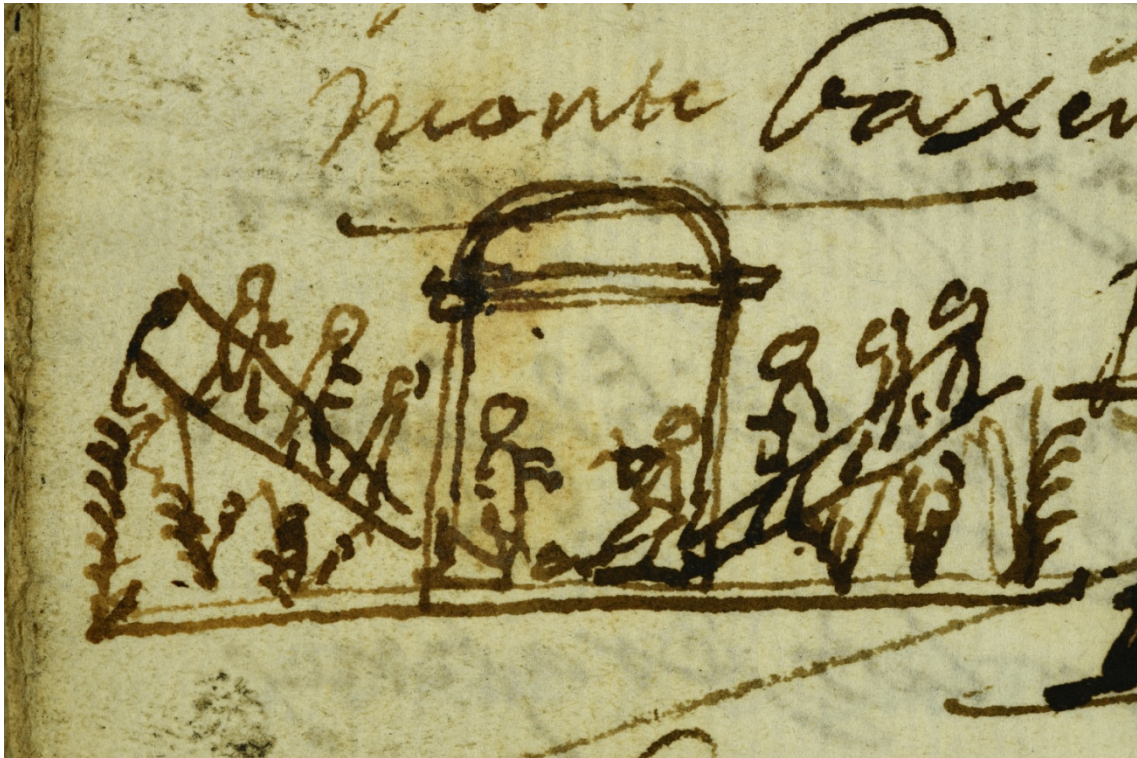


Figure 94 - Détail au f. 44v.



Figure 95 - Jan Gossaert dit Mabuse, *Portrait de Francisco de los Cobos y Molina*, ca. 1530–1532, huile sur panneau, 43,8 × 33,7 cm., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 88.PB.43.



Figure 96 – Anonyme, « Una cor. venetiana in strada », aquarelle sur papier, 185 x 130 mm., dans *Mores Italiae*, Venise, 1575, Yale University, Beinecke MS 457, f. 46r.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 97 - Cristoforo Guerra d'après Titien, « *Cortigiana di Venetia* », dans Cesare Vecellio, *De gli abiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due* (In Venetia: presso Damian Zenaro, 1590), in-8, Paris, BNF, IFN-8446755, f. 137v.



Figure 98 - Bartolomeo Grassi (?), « Putana Plebea, Nobile putana venetiana, Ruffiana venetiana », dans Bartolomeo Grassi, *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo, intagliati in rame* (Roma: [Bartolomeo Grassi], 1585), in-fol. oblong, Madrid, BNE, ER/3399, pl. 6.



Figure 99 - Tobias Oelhafius, « Cortesana española », dans *Album of Tobias Oelhafen von Schöllnbach, Containing Autograph Inscriptions, Collected during His Travels, and Dated at Geneva, Bourges, Lyons, Marseilles, London, Leyden, Utrecht, Brussels, and Other Places, in the Years 1623-1625; with a Few Coloured Coats of Arms, and Several Paintings of Costume*, Londres, British Library, Egerton MS 1269, f. 49r.



Figure 100 - Anonyme, « Il ritratto de la Ragusana in Venetia », aquarelle sur papier, 185 x 130 mm., dans *Mores Italiae*, Venise, 1575, Yale University, Beinecke MS 457, f. 3r.



Figure 101 - Domenico Tintoretto, *Dame dévoilant sa poitrine*, huile sur toile, 62 x 55,6 cm., 1580-1590, Madrid, Prado, P382.



Figure 102 - Domenico Tintoretto, *Dame se couvrant la poitrine*, huile sur toile, 65 x 51 cm., 1580-1590, Madrid, Prado, P384.



Figure 103 - Titien, *Ecce Homo*, 1547, huile sur ardoise, 69 x 56 cm., Madrid, Museo del Prado, P437.



Figure 104 - Titien, *Mater Dolorosa aux mains ouvertes*, 1555, huile sur marbre, 68 x 53 cm., Madrid, Museo del Prado, P444



Figure 105 - Philippe Galle d'après Maerten van Heemskerck, La destruction de la statue de Bel, 1565, estampe au burin, 205 x 246 mm., Londres, British Museum, D,5.94.



Figure 106 - Frontispice de *Relacion de la vida, santidad, favores de el cielo, milagros, muerte, del bienaventurado Patriarca S. Iuan de Dios...* (Impreso con licencia, En Sevilla: por Matias Clavijo, 1631), Grenade, Biblioteca de la Universidad de Granada, in-quarto.



Figure 107 - Juan de Noort, estampe à l'eau-forte, *Saint Jean de Dieu visite le monastère de Guadalupe*, 173 x 127 mm. (planche), s.l., s.n., ca. 1640. Madrid, BNE, ER/1554(8).



Figure 108 - Marcus Gheeraerts (attribué), *Allégorie de l'Iconoclisme*, 435 x 315 mm., gravure à l'eau-forte sur papier, ca. 1560-1570, Londres, British Museum, 1933,1111.3



Figure 109 – Détail



Figure 110 - Diego de Velázquez, Les ménines, détail, huile sur toile, 1656, Madrid, Museo del Prado, P1174.

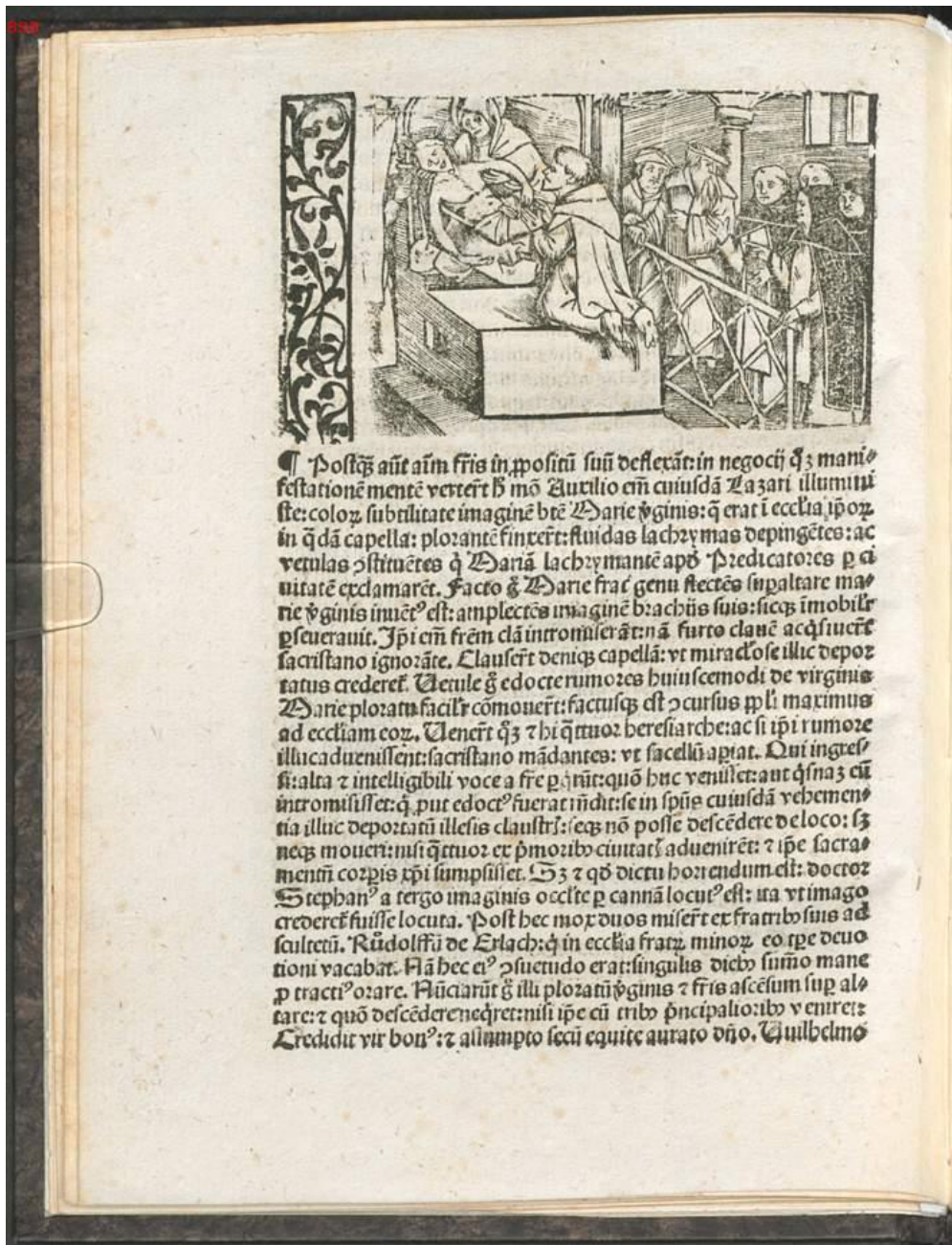


Figure 111 - Graf Urs, « *Imaginem virginis Mariae [...] plorantem finxerunt* », 'Ils ont feint une image de la Vierge Marie en larmes', xylographie dans Thomas Murner, *Historia mirabilis quattuor heresiarcharum ordinis Predicato[rum] de Obserua[n]tia apud Bernen[ses] combustorum*, [Strasbourg, Prüss], 1509, in-4, f. c1v, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 H.eccl. 388.

Annexe I.

Antonio Hurtado de Mendoza, Relación de *El premio de la hermosura*

BNE, Mss/18656/49 Mendoza (D. Antonio de)²

[f. 1r]

[f. 1v]

De don Ant.º demendoza

Relacion de la Comedia que en Lerma Representaron

La Reyna de francia y sus hermanos

[f. 2r]

Aunque de ninguna rrelacion por dilatada que ssea se puede fiar el acer la que se deue a la comedia que su mag^d oyo en lerma lunes tres de nouienbre en la qual auian tratado sus Al^s de entretenerse en aranjuez o la parte mas oca ssionada para ella viniendo el Rey nro s̄ a Lerma a diuertirse en la mucha caça que tienen sus montes y sotos le parescio que en su parque aura la como didad que la grandeca de su aparato pedia y anssi mando que en el se hiciese el teatro con el adorno y mag^d conuiniente dando licencia al principe nro s̄ a la cristianissima reina de francia y a los serenissimos ynfantes don Carlos y dona M^a para que en comp^a de las damas se entrentubiesen en ella. Yo e querido hacer esta breue discrepcion para que los que la ymagina ren sin aberla uisto sepan quan mas grandiossa a ssido uista que ymagina da. Tanto que no a menester obstentacion de palabras para rreferirse que con ssolo contar sencilla y puramente la berdad de su grandeca se bera que ni pudo ser mayor ni las cossas que en ssi tienen tanta mag^d es bien deescruiillas con cuidadosas hiperboles ques hacer dudosso el credito que sse le deue pues si nun ca se a echo en españa fiesta con tantas circunstancias de grande por tantos res petos ni a quien mas alabanças y beneraçion deuan los que la uieron en tonces y los que la oiran despues no tiene nescessidad de exornaciones po eticas ni fabulosos encarecimientos y anssi yo ssolo escriuo lo mismo que bi ssin que sse le agradezca a la pluma mas que el trauajo de trasladarlo³ [sic] de los ojos al papel =

Tiene el duque deuajo de ssu castillo y suntuosa cassa q ba acauando de hedificar un parque que ssin hacerle ning^a lissonxa es el mas florido y apa cible canpo que ay en espana que los que lo an visto bien conoceran quan poco se lissonxea en esto a su dueno hacele deleitosso y no pequena isla arlança rrio de los de mas nonbre aunque no de los mas caudalosos de castilla si vien tan a propossito para la hermosura del ssitio q ni menos agua le hiciera na uegable ni mas fuera de tanta autoridad para el canpo de su rriuera pues de la parte que bana el pie de palacio estaua hecho el teatro con tanto ar tificio splendor y adorno como si para mem^a de tan magestuossa fiesta u biera de quedar alli sienpre eterno tenia una fachada que hacia demostracion de un generosso hedificio con ssus chapiteles frissos cornejas corredores puertas y bentanas. Las apariencias estauan fabricadas en el tan

² J'ai trouvé cette *relación* lors d'un travail d'édition à quatre mains, avec Florence d'Artois, de *El premio de la hermosura* pour la *Parte XVI* des *Comedias* de Lope de Vega, qu'elle coordonnait avec Luigi Giuliani.

³ Una lettre est barrée : traslador·lo.

al biuo como la rrepresentacion las referra dos montes q no estar preuenidos todos de que eran finxidos ning^o los dejara de tener por berdaderos a la falda del vno el castillo encantado lleno de ssonbras lejos y escuros q conseguia vien el parecer lo que rrepresentaua un templo hecho de trofeos y rendidos despojos de amor dedicado al mismo donde estaua el altar y ara de los sacrificios manificam^{te} adornado y otro dirigido a la diossa Diana aunque

[f. 2v]

de mas eminente architettura y lauor derriados por sus hunbrales todos los instrum^{tos} de la caça y toda suerte de monteria ornado de tantos espejos bariados los cercos de oro que yriendo en ellos las infinitas luces de que todo el teatro estaua coronado se desconocio la benida de la noche que llego presto por enpecarsse algo tarde = pendian de lo ssuperior del tres nuues que uajauan al ssuelo no al modo de las bulgares que tantas se ben en comunes farssas sino yguales a la demas grandeça del aparato = auia en el principio del tablado un conpuesto xardin con sus fuentes arboles plantas y flores tan aparente que no parescia portatil sino natural de la mas florida parte del mundo o copiado del mismo parque ocupauan un gran espacio del quatro tiendas de canpana reales harmadas donde se uestian las que rrepresentauan y donde assistia la condessa de Lemos como camarera mayor para bestir a la rreina y para que con su prudencia estubiesse todo cuidadosamente preuenido y gouernado = estaua una naue en el rio con todas xarcias velas gauias ancoras bariedad de gallardetes flamulas y banderolas popa y proa de oro espolon y quilla de plata y bastante a poder nauegar en el mar con ella auia un desenbaracadero (sic) al pie del tablado que leuantado poco del suelo hera tan espacioso

que pudo cauer en el quanta gente se allo en Lerma = estaua en contorno cenido de achas y belas blancas y las escaleras por donde se subian a las dos montanas en cuyas grutas y cueuas se mostrauan animales feroces y saluajes que las auitauan cubierto de toldos çercado de rricos tapices para que se estubiesse con mas comodidad quando el dia desaiudasse aunque fue tan bueno y alegre que asta en esto no quiso dejar

de sser admirable estaua su mag^d en frente de el bestuario y a las espaldas de su silla hechas muchas gradas para sus criados y al un lado alonbras y almoadas para la duquessa de penaranda y las condessas de castro y Barajas y las senoras dona Joana de castro Dona eluira de guzman Dona Ant^a manrique Dona Leonor pimentel Dona Joana de mendoça Y dona Juana Portocarrero Damas que no entrauan en la comedia Y en un tablado que sse ssiguia todas las criadas de la reina y de palacio y de la otra parte junto a su mag^d el duque y luego los gentilesombres de la camara mayordomos meninos y demas Caualleros =

Hera comedia del Premio de la hermosura escripta con tanto decoro y cuyda do como pedia quien la rrepresentaua y a quien se hacia = los bellisimos bersos la ingeniossa traça mostrauan ser uien de lope de uega que elixio el sugeto del poema de su angelica Donde con tan baliente estilo pinta tantos Principes y reinas que uinieron a sseuilla a merecer el rey^o que su muerto y enamorado rey dejo al onbre o muger que más hermossos fuessen en el mundo aunque diferia desta fabula en que como alla se ponía el Premio en manos De angelica la bella en esta comedia se daua a la enperatriz aurora hija del ssoberano Jupiter Por rrepresentalla la reina de francia y sser mas decente a su perssona y a palacio el bestido de su mag^d Para la Comedia era de tauⁱ⁴ de nacar labrado de quadrillos

⁴ 'Tabi' : « Cierta género de tela que se usaba antiguamente como tafetán grueso prensado cuyas labores sobresalían haciendo aguas y ondas » (Aut.).

guarnecido de passamanos con borlillas de sseda encarnada y plata y los rremates del rruedo del baquero guireles (sic) mas pequenos y velloticas mas menudas con la [f. 3r]

misma Guarnicion y en las bocas de la m^a manga los mismos gireles y la manga justa de rraso de nacar quajada de caracolillos de plata y la basquina del mismo tauí guarnecida de passamanos de plata el tocado de flores y un apretador de diamantes y al cuello un collar con ynfinitos y la perla huerfana y diamante pelegrino cintura y braçabetes de diamantes joias todas como de tal dueno que uasta para quedar encarecidas siendo la uelleça de la aurora que rrepressen taua menos que la natural que ssu mag^d Tenia la infanta dona M^a otro bestido de la misma ynuencion solo diferente en el color del tabi q era açul y plata = el principe ssaco dos baqueros uno de tauí acul lar gueado de passamanos de plata y pestañas encarnadas i el otro encarnado con passamanos de plata y herreruelo de chamelote de aguas acul forrado en el mismo tauí y guarnescido de lo mismo quel primero baquero con alamares de plata y sseda de las mismas colores y jubon de tela rica de plata con el rriço de oro sombrero grande con toquilla de puntas de plata y un paxaro celeste sin ning^a plama (sic) buelta la copa da (sic) la falda con una rrosa de diamantes el infante don carlos un baquero e montera verde largueada de passamanos de plata y calçones e jubon de la mesma tela rrica que los del principe = las damas que tenian los papeles de onbre no traian de su traxe mas que espadas y cuellos y sombreros al Principe Leuridimo le acia la s^{ta} dona Cat^a de acuna con basquiña encarnada guarnecida de passamanos de plata y pestanas negras y baquero encarnado quaxado de la misma guarnicion y jubon blanco bordado de lantejuelas de plata el ssonbrero negro con cintillo de diamantes pressa la falda con un corchete ygual en lo rrico al cintillo Pocas Plumas muchos martinets espada y daga cenida bordada de plata y melada de oro= Al principe Licaran la s^{ta} Doña mariana de cordoua con basquina encarnada con guarniciones de plata y baquero quaxado con passamanos de plata ssobre pestañas negras y en la ssegunda entrada baquero y Basquina berde quajado tan bien de passamanos de plata y pestanas encarnadas adereço de espada de neba (sic) y bicarria ataugia de milan sin sombrero ni mas adorno en el Cauello que la ermosura del manto de belillo de plata pendiente del ombro que enpeçaua en una flor grande del mismo y en m^o una rrossa de diamantes y remataua en otra rrossa y flor = Al Principe Rolando la s^{ta} dona cat^a de la cerda con basquiña encarnada y guarnicion bordada de ojuela de plata lantejuelas y bichos y el campo del baquero encarnado quajado de ssoguillas y el blanco senbrado de lantejuelas de plata y el jubon de la misma suerte sombrero pequeno Con ssola una pluma y un çintillo de diamantes tan gallarda que mostro no estar en ella engañada la opinion del mundo = Al Principe Liriodoro Principal papel de la comedia fiado justamente [f. 3v]

A la s^{ta} Doña Yssauel de aragon Con baquero de Tela dorada Y negra sembrada de lantejuelas de plata y basquiña de Tauí dorado con las guarniciones de plata bordadas de bidros negros y jubon del mismo color bordado de lantejuelas de plata sombrero grande con toquilla bordada de lantejuelas y bidros negros y una pluma de diamantes que en su genero es la mas ylustre

joia que ay en espana = la s^{ra} Dona Joana de norona a gosforostro barbaro Rey del monte ymano con un bestido de tela de plata guarneçido con passamanos de plata y senbrado de oxas de xazmines y en la çintura dos pares de gireles a lo romano con una Corona de flores y el cauello dilatado por las espaldas y un baston berde al modo de un tronco de arbol que la mayor gala en las Comedias no es el sser grandes sino el bestir con propiedad = las figuras y anssi parescio estremadissimamente = La s^{ra} Doña estefania de mendoca a la princessa metilena con basquina encarnada Guarnescida de plata y baquero de lo mismo quajado de passamanos de plata y alamares y un manto de belillo ayrossamente derriuado de un onbro a otreo y el tocado con tanta estraneça de conpostura y asseo que no se determino de que fuese mas de que here biçarro y excelente = la s^{ra} Doña Juana de aragon a la princessa Lindavella Con basquina guarneçida de plata y baquero quajado de lo mismo y jubon Blanco bordado de lantejuelas de plata Y la manga derecha un flor negra y en m^o una rossa de diamantes Y manto de belillo de plata rematando en dos puntas de oro teniendo el primero lugar de bien uistada (sic, por ‘uistida’)= La s^{ra} dona Luissa ossorio Ala reina Tisue Con baquero y basquina de tauí acul y Plata guarneçido de passamanos de plata y alamares y jubon del mismo tauí quajado do (sic) caracoles de plato (sic) y el blanco bordado de lantejuelas Y el tocado solo un apretador de diamantes y el cauello diuertido por los hombros y passando de la çintura que la prendia otra de los amantes y la çercauan de dos en dos gireles de plata y sseda = y la s^{ra} dona Ana m^a de acuna A la infanta rosselira Con basquiña y baquero encarnado y Plata quajado de caracolillos de plata y jubon bordado de lantejuelas y mant[o]⁵ de belillo enpeçando y acauando en Dos rosas De diamantes y al principio de la comedia Para hacer al Principe Cardeloro basquiña de tauí de nacar Y basquina de lo mismo quajada de Passamanos de plata y tocado moro con bolantes blancos y Plumas encarnadas y blancas Alfánxe de oro pendiente de un tali (sic) bordadas de plata=

Las de la camara de la Reina dona m^a marañon Al sauio Ardano con baquero y basquina de berde quaxado de passamanos de plata y jubon quajado de caracolillos y con rropa de Damasco bordado y pasamanos [f. 4r]

De oro en balona y en cauello y despues con lechuguilla y tocado de flores y argenteria para acer una dama de la enperatriz aurora = doña M^a Jordan y dona Leonor de quiros que primero hicieron los Jueçes de las ermosuras Con ropas de rraso de nacar guarneçidas de oro y plata y baras de oro en las manos y luego Para hacer dos capp^{nec} [capitanes] del Rey baruaro baqueros basquinas Y Jub[ones]⁶ de rasso berde quajado de passamanos berdes = Doña eugenia de cepeda a la sauia orsea [Cirsea] con basquiña e baquero de rasso negro quajado de passamanos de plata y alamares = Dona viçenta de castro a fauio ortolano Con gaban Y montera berde quajado de passamanos de oro Y Para Hacer despues a la ninfa Doris un baquero de Tela de plata con moseguies de lo mismo Y senbrado de flores encarnadas = dona estefania de uillaquiran A celio el charo de rolando con baquero Y basquina

⁵ Une lettre barrée : mant·o.

⁶ Une lettre barrée : Jub·ones.

de rraso encarnado quajado de Passamanos de plata = dona fran^{ca}
Panamaque A la diossa Diana Con baquero y basquina y jubon de
rasso blanco quajados de passamanos de plata=
Estos fueron los Bestidos que no admiraron tanto Por la
riqueça como por el exçelente gusto dellas y marauillosa conpos-
tura con que sse trayan siendo Ynumerales las xoias de dia-
mantes que en apretadores cada una çintura braçales y arra-
cadas sacaron estauan en un corredor del Teatro los menistriles
Y auajo los biolines Y en medio los mussicos de voces que en aca-
uando ssalio el principe a rrepresentar el exordio con tanto donayre
Y desenfado ssin perder su natural Mag^d que ssin que el amor de basallos
Pussiesse nada de su parte suspendidos los animos de todos Parescio
y lo fue ssin duda la mas Peregrina cossa del mundo y con
tal rreal Principio creçio el aplausso del auditorio y luego se pro-
metio que sseria la fiesta aun mas de lo que sse esperaua ques su ultimo
encarecimiento enpeçaua La comedia La s^{ra} dona ana m^a de acuña
Representando el Principe Cardiloro que lastimosam^{te} lleno de de-
sesperacion de la muerte de Clorinarda a quien auia amado y ser-
uido en fez antes de benir a reinar a sseuilla se queria Precipitar
en el rrio donde sse le aparescio su padre mandricardo reprendiendole la
vajeça de no ssauer ressistir un dolor refiriale el aflixido moço el llorosso
fin de su dama y amores y el triste que de ssentimiento auia hecho su man-
do con el estado en que dejaua las cassas del Reyno mandandole a la
mayor hermosura del mundo Por no tener heredero forcosso, y Para
açer la postrera lissonxa a la uelleça de su muerta esposa consolauale
[f. 4v]

Su padre animandole a padeçer Con animo Y semblante ygual sus ma-
les le mandaua fuesse a buscar al sauio ardano su tio en cuiu çiençia
y parentesco allaria el rremedio de que ya dessesperaua Desapareciouse
con un artificio singular Y el mançeuo partia a la Cueva del maxico
donde quedaua encantado Proseguiasse la comedia asta la ssaçon que de
las tres nubes en las dos la primera Jornada con toda la mussica ua-
jauan en la una el principe que hacia de dios de amor armado de carcax
flechas y arco de oro cenidos los ojos de la benda y las alas barriadas
de colores tendidas Por los hombros y a los lados los infantes Don
Carlos y dona m^a que uno hera el agradecimiento y otro la correspon-
dencia sentados en tres sillas de oro y abriansse en la nube quatro
puertas de manera que de Todas Partes se beya Ygualmente
y en la otra en silla bordada de flores y estrellas deçendia la reina
que la uajaua el amor Del cielo al tiempo que en la tierra los Jueces
estauan determinando a que hermosura sse deuia dar el premio y con
sacrificios pedian Al amor se lo rreuelasse y que abriendo su templo
en cuiu altar estaua su ymagen de oro le obligauan con rruego umildades
y dones mandauales que reesçiuiessen Por su reina a la diuina aurora
Pues solo su belleça en el mundo mereçia el premio y que para esto la
bajauan Del cielo todos los pretenssores lo aprouauan y la uessa-
ban la mano y los Jueces la rresçiuiian y coronauan por senora con
general alegria del pueblo quedabasse ella en su nuebo Reino y el amor
con la armonia de diferentes mussicas se boluia a desaparecer en su
nube— Daua fin la primera jornada Y ssalio en su intermedio

el principe a dançar con la s^{ra} Doña sofia una galeria de amor allan-
do todos en este no menos que encaresçer que en oylle rrepresentar estan-
do su alteça tan atento a la Comedia que ordenaua a su tiempo quanto
se auia de açer De manera que ssin mirar al que la rregistraua la guber-
naba con notable acuerdo sin que jamas se herrasse en nada que entre
otras exçelencias no fue la menor no hauer que enmendar Danço no
mucho aunque ayrosso y gallardamente =

Enpecosse la ssegunda Jornada donde Liriodoro y Tisbe que se que-
rian y Rosselida y Licaran que sse amauan auiendose embarca-
do Para ssus tierras admirados de la belleca de aurora Y sin quexa
de su eleçion arrojados de la inclemencia del mar dauan en el monte
ymano en cuias penas se haçia pedaços su naue que uajando Por el Rio
tendidas las belas y ençendidos los faroles Pareçia en la belocidad
que benia arrojada del inpetu de las olas Dando tan lastimossas
[f. 5r]

Boces los de adentro que naturalm^{te} demostraua un peligro berdadero
y no rrepresentado y escapando difficultossamente del rrigor de aquella
fortuna dauan en otra mas cruel que era en las manos de los mostruos
de aquellas montañas en que reinaua el baruario gosfarotro que a la furia
de la tormenta y al rruido de la perdida gente acudian a los escollos vecinos
a el mar vya (sic, por 'yva') toda aquella desdichada conpania si no es Liododoro (sic)
que yma-

ginando que Tisue quedaua en la suia quiso esperar a su lado qualquiera dichoso
o infeliçe suerte y viendose sin ella ssolicitaua la crueldad de los tiranos
con tan tiernos sentimientos y amorossas quexas que allo esta rrepre-
sentacion en los oydos de todos mayor açeptacion que ning^a Prendianle
luego los mostruos Y como a tan bello mançeuo le señalauan para ssa-
crificalle a su diossa y siguiendo la subtil artifiçiosa tela de la com^a
con diuinos conçeptos ynxeniossos çenas y castissimos amores se daua
fin a la jornada segunda = Salieron la reina y las señoras Doña
estefania de mendoça Doña luissa osorio Doña ana maria de acuña
a baylar la españoleta con tanta gala que aumento la admiracion
de lo asta alli uisto Y acauado el bayle se enpeçaua la Jornada tercera
que contenia la apariençia de la naue encantada que nauegando
Por el Rio ya de noche toda poblada de luces en uallesteras en-
tenas gauias estanterol popa y proa fue una artificiossa y her-
mossisima Bista yban en ella la reina y la s^{ra} Dona cat^a de la
Çerda la s^{ra} Dona juana de aragon la s^{ra} Dona estefania de mendoca
y Dona eugenia de cepeda y Dona estefania de uillaquiran y
cantidad de marineros que la nauegauan Con Casacas de damasco ber-
de y encarnado Y esta hera una naue en que la gran sauia Çirse
Por baler a su hija mitilene aborreçida de Leuridemo que amaua a
Linda bella la auia fingido en la playa Para que obligadas aurora
y Lindavella de su hermosa fabrica y peregrina rriqueça la en-
trassen a ber Con cuya industria entregando de inprouisso las
velas al biento las robarian que Con el fauor de rolando çeloso con-
Petidor de Leuridemo que uino Tanuien en la traycion lo pu-
dieron hacer facilmente partian de la rriuera con la calema (sic, por 'zalema' en
confusion con 'zaloma')

Ruido mussica y boces que las galeras del Puerto yban dila-

tandosse Por el rrio ayudados de los remos mas que ssi ronpieran
Por tan breue corriente como ssi se engolfaran en el mar= Ya
en este tiempo Leuridemo auissado de la desgraçia de aurora y linda
vella y ossadia de la hechiçera enpeçaua desde la orilla a ynuiar
maldiçiones a la encantada fugitiua naue y amenaçar a los traydores
[f. 5v]

del Rouo y esto rrepresentandolo tan efetuossam^{te} y con tanta aten-
cion que fue una de las mas çelebradas partes de la comedia = preueniase
Para sseguillos y ellos peligrauan en el monte Ymano dond el [sic] baxel de
los otros Principes auian dado al traues saltauan en tierra ya conocida
Por los infortunios del mar y baruaros dueños allauan en ella a Lica-
ran y a rosselida que les contaun la traxedia de Liriodemo al qual
antes auian llebado al sacrificio los Ynumanos moradores apareşia el templo
que desde el principio del teatro benia asta la mitad sin que los ojos pudiessen
determiar ni la Presteça ni el artificio y alla se abria Por quatro partes
y se mostraua luçiente con tantos espejos y luces sobre el altar estaua la
diossa caçadora y al pie del Liriodoro [sic] ya muerto que en uiendolo Tisbe que auia
tenido nuebas de tan sangrienta execuçion y llorossa desdicha sin que ruegos
ni promessas del Rey barbaro que la queria por muger lo estorbassen Por
no diuidir el amor que en uida sse auian tenido le acreditaua en la muerte
matandosse y arrojandosse en los Braços de ssu difunto Amante referian
mas liçaran y rosselida que por estar escondidos se auian librado de no acon-
Pañar en la mesma fortuna a los dos en esta saçon se oian caxas de guerra
que conoçian ser de leuridemo que traya un copiosso exerçito benia delante
del en Cuerpo Con bestido açul guarneçido con passamanos anchos de plata
a lo ssoldado Con gineta Como capp^{tan} Andres de alcocer perssona muy conoçida
de su oficio y no digo mas Tenia cinco berssos que rrepresentar y herrosse tre-
ynta beçes que fue De mas gusto que ssi las açertara Temian Çirfea y mi-
tilene el enojo De Leuridemo el qual allando a la aurora y a lindavella
alentadas de su benida con la gloria de tal bentura oluido Generossam^{te}
la bengança de la ofenssa hicieronsse amigos el y Rolando Dandole
Breue rrelacion del Triste suçesso de sus infelices amigos y trataron de
seguir a los barbaros Tenprana muerte de aquellas Dos tan finas y honrra-
das vidas = ellos medrossos desanparauan las selbas y acudian a ssoco-
rrersse de la aspereça de ssus montes en esto ssalio una ninfa de los bosques
que de parte de diana les mandaua vissitir [sic] y benerar su templo enseñan-
doles el lamentable amorosso Fin de Liriodoro y Tisue que de nueuo se
boluia ha uer donde acudian todas las deidades de aquella soledad a ofre-
celles flores y Coronillos de rossa deçianles todos Diuerssos y elegan-
tes elojios Y leuridemo les cantaua una Dulce exçelente elexia
con tan diuina boz que la s^{ra} Doña cat^a de acuna Pusso en con-
Petencia su cara su rrepresentacion y su canto siendo los tres
vna sola admiracion Al mundo = Bajaua en la Tercera nube
que sse abria en el ayre el amor a pedir a la ssoberana aurora que
Juntassen las dos almas en un laço de honesto himeneo que auiendo
[f. 6r]

De elegille ninguno ssi no es el hera merecedor de tan Alto vien represen-
taun esto el prinçipe y la reina tan graue y tiernam^{te} que con auer repres^{do}
las damas de manera que auian çerrado la puerta al ygalallas las ex-
çedieron los dos con asonbro Y marauilla de todos uiendo entendimientos

Tan dessiguales de ssus anos çelebrauan sus bodas Y en la propia nube se subian Juntos Al cielo aconpañados de la mussica que en el biento y en la tierra sse les haçia efetuauansse en ella los cassamientos de Leuridemo Y Lindavella los de rrolando y mitilina que desengañados entendidamente no querian amar aborreçidos los de Licaran y rroselida dando fin a la Comedia siendo la mas vien y atinadam^{te} escripta Y mas graue Y altm^{te} representada y Pratica y ricamente bestida que sse uera Jamas si ya no es que las propias que la hiçieron Puedan exçedersse a si mismas que en todo mostraron una rara Perfeçion Y diuina ygualdad y si qualquiera hordinaria fiesta que sse haçe en palaçio es tan ventajossa a las mayores que sse ben fuera del y todas se acreditan con las perssonas reales y las damas las ben Conssideresse qual abra ssido esta Donde ellas mismas se an ocupado ynpossuilitandosse de poder ygualar otra bez no ubo yerro ning^o en rrepresentalla ni descuido en las apariençias con sser tantas y estrahordinarias que todas se hiçieron de la manera que en su ymagaçion la fabrico y dispuso el que las hicço con Tanto estudio y lucido trauajo=

Diosse Principio A la mascara que fue Doçe diuididas en tres quadrillas abriansse en el teatro dos espaçiossas puertas tan aconpanadas de Yedra rramos y flores y tan escondidas a los ojos que asta entonçes no sse hauia echado de uer que alli las hubiesse apareçia en ellas la primera quadrilla que hera de La reina y benian en ella las señoras Doña estefania De mendoça Dona ysauel de la cueba y Dona Ana m^a de acuña meninas los bestidos heran basquiñas y baqueros encarnados guarneçidos Y quajados de passamanos de Plata abaninos de argenteria y tocados de vichos de plata Y argenteria y cintas encarnadas y Plata Plumas blancas y nacar y todas de plata Pendientes mascarar negras y achas blancas salieron dançando y llegando a donde su mag^d estaua hiçieron su rreuerencia y luego auiendo enlaçado mill diferençias de crucados y mudanças se voluian abrir las mismas puertas y se beya la seg^{da} quadrilla que heran las s^{ras} Doña joana de castro Doña joana porto Carrero Doña cat^a De la cerda y dona joana de noroña con baqueros y basquiñas de rraso blanco quajados de passamanos de plata sobre pestañas negras y alamares de plata y tocados de flores y argent^a [f. 6v]

Plumas blancas y negras mascarar y achas hiçieron la misma entrada que las primeras y juntandosse con ellas fabricaron nuebos passeos y cruçados De nunca ymaginada nobedad quando ya la tercera quadrilla abriendosse las puertas salio Con la misma entrada benian en ella la s^{ra} Doña mariana de cordoua Doña luissa ossorio Doña Yssauel de aragon y Doña Cat^a De acuña con baqueros y basquinas de rasso açul celeste quajados de passamanos de plata abaninos de argent^a Y mantos de belillo encarnado y plata y tocados de flores blancas y açules y argenteria y Plumas açules y blancas Y mascarar negras y achas blancas= guiaban la mascara la Reina y la s^{ra} dona estefania de mendoça dançola su mag^d Con la misma que todas sus Açiones y con atençion a quel ayre y gallardia la siguiessen las damas que la dançaron con tan viçarrisimos tales con ayrossos Cuerpos y con tan marauilloso Concierto que ssiendo de grandissimo arte no tubo que admitir el maestro sino preçiarssse mucho de auer

logrado quanto Ymagino en ella quedo la reina aunque Cansada conten-
tissima del agrado Con que ssu padre oyo la Comedia y el que mostro en
Toda la fiesta y el prinçipe dios le g^e gustossisimo de que auiendo ssido
su Alteça el dueno como hera raçon la mas auentajada que jamas se es-
peraua ber el Rey nro s^r contento del gusto Con que ssus hijos le quisieron
festejar las damas Justam^{te} agradeçidas de ssi propias Por auer he-
cho lo que hera inpossible osarse enprender ni poder acauar sin ellas y el
duque alegre de que en lerma se hiciesse cossa en que sus Magestades y
altecas se entretubiessen Tanto Y todos quedassen pagando con
encareçimientos Con alabanças y admiraciones la mas feliz mas famossa y Bien
acabada fiesta que ha visto el mundo=

Annexe II.

Instructions pour les sacristains du monastère de l'Escorial pendant le Carême et Pâques

AGP, Patronatos de la Corona, Fondo San Lorenzo legajo 1792, « *Costumbre de este Real Monasterio de San Lorenzo hechas el año de 1567. Estas costumbres están reprobadas por esta comunidad y mandadas suspender por el señor rey don phelipe II como consta de un acto capitular que se celebró el día 18 de julio del año de 1608, que está en el libro de actos capitulares num. 2. al fol. 125 b.* »⁷.

Ce cahier inclut une liste des cérémonies célébrées dans le monastère, avec les couleurs des ornements et les instructions pour chacun des services.

Transcription :

[143]

CUADERNILLO PARA LOS SACRISTANES

[146]

De lo que pertenece a la Quaresma

Dos o tres días antes del miércoles de la ceniza quitan los sacristanes todos los frontales comunes de la iglesia y capillas, y lo ponen todo de negro y sacan casullas negras.

Miércoles de la ceniza

Este día luego de mañana el sacristán primero quema algunos ramos que ha de tener guardados del domingo de ramos para poner la ceniza y después

[147]

de bien muerta la ceniza la cierce y la pone en un plato de plata o de vidrio para la bendecir, y al tiempo que la bendicen no llevan cirios.

Item a la bendicion sale el preste con capa negra y los ministros con solas las albas que para esto están ya diputadas y al facistor donde está el libro ponen tovaja negra, y en el altar mayor está puesta la cruz de plata desde el martes en la tarde hasta este día después de comer, que descomponen la iglesia.

Item para las misas feriales de la quaresma siempre ponen casulla azul o amarilla, hasta la dominica in passione y desde la dicha dominica hasta el miércoles de la semana santa se pone negra.

⁷ Je remercie María José del Río Barredo de m'avoir généreusement guidé jusqu'à ce document.

Item el primer sábado de quaresma en acabando la misa mayor ponen los sacristanes la cortina en la iglesia, y se tiende todos los días que hacen de feria y a las misas feriales.

Domenica in passione

El sábado de la dominica in passione antes de las vísperas los sacristanes ponen velos negros en todos los crucifijos de las capillas y portapaces negras y los de la iglesia tienen aparejados en la sacristía y los sacan a la capítula y cierran las cortinas de los altares y ponen frontales negros y sacan capan negra y hazaleja negra.

Este día se pone el mejor ornamento negro que hay y el subdiácono lleva en el hombro hazaleja negra.

[148]

Item el lunes si hay procesión de finados llevan la cruz cubierta con velo negro.

De la anunciación

Si la fiesta de la anunciacion de nuestra señora se celebrare después de esta dominica, se abren los retablos de la iglesia y capillas y se ponen imagines y a la procesión llevan descubierta la cruz.

Sábado de ramos

Este día se compone la iglesia de negro, y los sacristanes aderezan los ramos para que lleven en la procesión los frailes.

Día de Ramos

El sacristán segundo no va a prima este día y pone entre tanto en la iglesia una mesa con su alhombra en que pone los ramos que se han de bendecir y mientras que se dice la tercia apareja un ornamento blanco para la bendiction y procesión y pone dos facistores con tovasjas blancas, el uno para el preste, y el otro para decir la epístola y evangelio, y cuando en el coro dicen el asperges, ponen frontales blancos en la iglesia, y abren las cortinas de los altares, y a la procesión llevan la cruz descubierta, la cual se pone luego en el altar mayor y se está hasta después de completas, y en acabando de la procesión ha de cerrar los altares y quitar

[149]

los frontales blancos, de manera que queda todo negro y recoge algunos ramos para otro año el miércoles de la ceniza.

Lunes

El lunes de la semana sancta ponen los sacristanes todos los paños en la iglesia para el monumento y aparejan el arca del sacramento.

Martes

El martes ponen la cama y aderezan un altar para el jueves en que se diga la misa como doble mayor.

Miércoles

Este día mientras se dice la pasión se componen todos los altares y acabada la misa ponen las gradas y acaban el monumento según lo tienen concertado, y tienden alhombros en toda la capilla mayor.

Item en acabado las tinieblas, se pone el altar que está compuesto donde se ha de celebrar la misa otro día.

Jueves santo

Este día en amaneciendo el sacristán principal se pone una sobrepelliz y estolla y saca el santísimo sacramento de la custodia y lo pone en el altar que se ha de celebrar la missa sobre un cáliz o un relicario

[150]

en la buxeta donde está y pone en el altar algunas imágenes y cirios alrededor.

Este día es doble mayor y sacan uno de los mejores ornamentos blancos que hay.

Item los dos sacristanes comulgan luego tras los diáconos, porque cuando acaben todos los frailes tenga cubiertas las gradas y aparejadas otras cosas necesarias para el tiempo del encerrar el santísimo sacramento como es el almayzar que ponen al sacerdote y el libro para decir hoc corpus est.

Item el sacristán avisa al diácono que saque de la buxeta al tiempo de la comunión las formas para comulgar, porque si sobraren sean de las nuevamente consagradas.

Item los dos sacristanes van delante el santísimo sacramento con sus sobrepellices a abrir el arca y para la cerrar dan la llave al preste, y luego la torna a tomar el sacristán y en bajando los ministros con el sacerdote ponen en las gradas todas las reliquias y algunas imágenes y cirios en sus candeleros.

Cuando se cogiere el ornamento ha de dejar lo del diácono para que diga el evangelio al tiempo del mandato.

Este día por la mañana saca el sacristán la tabla donde la vean los frailes para que saquen la correa los que hubieren de comulgar.

Item el subdiácono lleva toalla en el hombro para la patena, pero en este día y en los dos siguientes no se da la paz.

[151]

Este día y el que se sigue por la mañana compone todas las capillas de composturas limpias, comunes y de fiestas, y llaman a algunos de la escuela que les ayuden.

Viernes sancto

Cuando tañen a sexta los sacristanes ponen el altar donde el día pasado celebraron la misa y le cubren con un dosel azul o negro, y cuando el preste saliere con los ministro, llevan los acólitos una sábana y la tienden sobre el altar mientras están orando inclinados delante el mismo altar.

Este día sacan el ornamento negro bueno, y para la pasión ponen almáticas negras y tovasjas negras.

Item en acabando la pasión pone el sacristán sobre el altar un crucifijo cubierto con un velo, y cuando le comenzaren a descubrir ponen los sacristanes dos estrados de unas almohadas y un frontal negro para la adoración de la cruz, y el uno se pone junto a las gradas del monumento para los frailes y el otro junto a la reja para los mozos.

Item acabado de decir ecce lignum crucis, el preste pone el crucifijo en el estrado que está junto al altar y luego se entran en la sacristía a descalzar, y en adorando el sacerdote y los ministros la cruz, se vuelven a calzar, y el sacristán tiene aparejada agua y un plato para que se laven, y

[152]

una toalla, y mientras adoran la cruz los frailes, los sacristanes puestas sobrepellices quitan de las gradas las reliquias y imágenes y cúbrenlas con un lienzo.

Item acabada la adoración pone el sacristán el crucifijo descubierto en el altar y va con el preste y los acólitos con cirios al monumento y abre el arca el preste y pone las formas entre dos patenas y luego se baja, acompañándole los sacristanes y el diácono y subdiácono. Vuelven por el sacramento y los sacristanes van delante y llevan vino y echan en el cáliz sobre el cual ponen las dos patenas cubiertas como las dejó el preste, y el subdiácono y el sacristán ponen al diácono un almaizar negro debajo del cual lleva el cáliz y el sacramento y le ayudan ambos a bajar y los acólitos van con sus incensarios delante hasta llegar al altar donde está el sacerdote.

Item en acabando la misa el sacristán se pone una estolla y lleva dos acólitos con sus cirios y saca del arca la buxeta con las formas y las pone en el relicario donde suele estar y mientras dicen vísperas comienza a descomponer el monumento hasta que baje el convento que ayude.

Item después de comer limpia el sacristán la iglesia y retablos y acaba de colgar sus paños para la pascua y compone la iglesia.

[153]

Sábado sancto

Luego de mañana el sacristán principal enciende un brasero de lumbre nueva sacada con eslabón y pedernal y para la bendición del fuego tiene aparejados seis acólitos que cada uno lleva una cosa, y salen de esta manera. Primero sale la cruz con dos acólitos, y luego el que lleva el agua bendita y tras él sale el que lleva el incensario y luego el que lleva los cinco granos y el último el que lleva el brasero y luego los ministros y el preste con capa negra, y todos los acólitos se ponen alrededor del brasero y acabada la bendición echa brasas en el incensario y encienden el friego y granos y el preste se sube al altar y los ministros se entran en la sacristía y se visten almáticas blancas y salen a decir la bendición del cirio, y el sacristán siempre que se han de encender las lámparas o cirio pascual, mientras a la bendición ha de estar allí a ayudar, y en acabando la bendición se entra el sacerdote y los ministros en la sacristía y el preste sale con casulla negra, y los ministros con almáticas negras, y así tornan a salir al altar para las prophecías.

Item para la letanía se quita el sacerdote la casulla y el sacristán está allí para la tomar y llevar a la sacristía, y en diciendo el verso te rogam est, se entran todos en la sacristía y se visten de blanco

[154]

y así salen a la misa y el altar mayor está compuesto de blanco como doble menor y el subdiácono lleva azuleja en el hombro y al evangelio lleva los acólitos cirios pero muertos.

Item mientras que se acaba la letanía los sacristanes abren los retablos de la iglesia y descubren las composturas blancas. [*À la marge* : descubrir altares]

Item el sacristán principal ha de estar avisado en todas estas cosas porque si obiere algún descuido se pueda remediar luego.

Día de la resurrección

El día de la resurrección se saca el mejor ornamento blanco que hay y el segundo día se pone lo segundo y el tercero lo más bajo de brocado blanco, y en la octava están puestos frontales blancos en la iglesia.

Item todos los domingos hasta la ascensión si hacen de la dominica se componen de blanco

Annexe III.

Francisco de Luque Fajardo, *relación de l'apariencia mise en scène par Pedro de Valderrama à Saragosse, dans Razonamiento grave y devoto, que hizo el Padre M.F. Pedro de Valderrama, ... delante del Santissimo Sacramento...*

Par convention :

A: Francisco de Luque Fajardo, *Razonamiento grave y devoto, que hizo el Padre M.F. Pedro de Valderrama, Prior de el Insigne Conuento de san Augustin de Seuilla, delante del Santissimo Sacramento, estando para recibirle por viatico, muy cercano a la muerte: con mas un breue Elogio de su vida y predicacion...* (Impresso en Seuilla: en casa de Luis Estupiñán, 1612), f. 7v à 9r.

B: Melchor de San Bartolomé, « *Miscelanea sive de eorum omnium quae vel minoris notae sunt, aut alibi apte non essent, agregatione promiscua* » (s. d.): « Observación 9. Notable y singular suceso a uno de los insignes y más esclarecidos predicadores que ha tenido España. Es en materia de mover los oyentes y hacer fruto con su predicación », f. 20r [14r] à f. 22r [16r].

Édition :

[f. 7v] Y no es mucho que volando así la fama y buen nombre del padre maestro fray Pedro de Valderrama, al paso de sus obras, llegase a Zaragoza, donde por los fueros y privilegios de su hospital real, pueden sacar predicadores de cualesquiera lugares de España, aunque no con violencia, sobre lo cual como la Cuaresma antes hubiesen escrito al Padre pidiéndole por cortesía fuese a honrarlos, y él se excusase, hubo de aceptar el siguiente año, partió allá con muy grande voluntad, donde halló las de toda aquella nobilísima república, que le recibió con singulares demostraciones de aplauso. Ya el Padre sabía que se acostumbra predicar todos los días sucesivos de Cuaresma, desde la ceniza hasta la octava de Pascua. Tomolo con buen ánimo, como tan valeroso en el oficio, y dio tal satisfacción, que [f. 8r] no partieran mano de él para el año siguiente, si no diera palabra de volver, de que después le desobligó la obediencia.

Y aunque siguiendo el estilo que llevamos, no se sufría alargar este discurso, a petición de algunas personas graves que lo han pedido suplico se me permita decir un suceso que en esta ciudad tuvo en el discurso de su predicación, que por ser raro y no salir de la materia, sospecho será de gusto⁸.

⁸ Y no es mucho... de gusto A : om. B

Notorio es el talento de mover y sacar lágrimas de que nuestro Señor había dotado al Padre Valderrama, de que no traeré más ejemplos por no ser molesto⁹. Comenzó a predicar pues entre coros de la Iglesia de Zaragoza el día de la ceniza, como se acostumbra, para que se conozca el predicador y continuar en el mismo hospital toda la Cuaresma, donde, con deseo que se¹⁰ lograsen sus trabajos de caminos, estudios y predicación, encaminando y apretando sus discursos en demanda de ese fin. Y como se hallase a la mitad de la Cuaresma con crecidos auditorios de toda suerte de personas, entre las cuales ni¹¹ había habido suspiro, ni visto lágrima, hallándose ya muy cerca de la Conversión de la Madalena, que pide más de esta conmoción, crecía en su pecho una congoja grande, meditábala entre sí diciendo: “¿Qué es esto, mi Dios y Señor, a qué dureza de gente me ha traído vuestra divina Majestad? ¡Enseñadme, Cristo mío, qué debo hacer para que en día tan solemne, cuando os traemos a la memoria en la Iglesia la milagrosa conversión de una pecadora, tan de cuenta en la ciudad, surta efecto vuestra palabra, referida por mí en vuestro nombre, y se conviertan algunas almas, en especial de las mujeres perdidas, que si bien continuamente asisten en¹² mis sermones, aquel es día de nuevas ferias para los ministros evangélicos!”, añadiendo a este largos discursos. Y hecha oración sobre el negocio, no solo le inspiró Nuestro Señor cómo saliese con su intención, sino también le ofreció a las manos algunos medios que le ayudasen a la ejecución, por cierto hombre ingeniero italiano, con quien se concertó en la forma siguiente.

Pidiole en primer lugar le buscarse la mayor imagen de Cristo crucificado que se hallase en Zaragoza y dos antorchas a modo de ciriales, lo cual había de tener con todo secreto en la concavidad que bastase, entre un cancel de tablas y el púlpito, que allí son cuadrados en forma de cátedras, puestas en la misma altura y nivel, de modo que cubiertas con un paño, y el del púlpito, [f. 8v] lo pareciese sin nota de novedad. Para lo cual trazaron de cerrar las vidrieras de la iglesia con unos lienzos, que todo ayudaba al pensamiento. Y el padre maestro tuvo apercebidos cantores famosos y músicos de cornetas que a cuatro coros, en los ángulos de la iglesia, habían de asistir, para cuando se les hiciese señal como veremos.

El italiano salió a todo con ánimo y promesa de hacerlo así puntualmente, y guardando secreto hasta el mismo día de la conversión, en el cual concurrió toda la ciudad, de nobleza y vulgo, cual si hubiera llegado a su noticia la traza de lo que había de pasar, que de su misma hora se puso en obra con el recato dicho. Con este aparato, llegado ya el jueves de la Conversión y el padre en el púlpito, comenzó a predicar introduciendo y continuando sus discursos en la manera que siempre y, cuando le pareció ocasión, sin variar el intento de que hablaba, dijo así a su auditorio:

⁹ Notorio es... ser molesto *A* : 1. Muy notorio y sabido es en toda nuestra España el talento de mover y sacar lágrimas de que Nuestro Señor dotó al muy reverendo padre maestro fray Pedro de Valderrama, de la orden de San Agustín, insigne teólogo e ilustrísimo predicador de sus tiempos, de que se pudieran traer y alegar muchos ejemplos y sucesos raros que en la materia tuvo. Mas solamente referiré uno, que es bien notable, entre los muchos singulares que le sucedieron *B*

¹⁰ se *A* : se le *B*.

¹¹ ni *A* : no *B*.

¹² en *A* : a *B*

“Yo, señores, he venido de Andalucía largo camino, atropellando incomodidades y obligaciones que me tiraban allá, a predicar a esta nobilísima república y hospital real. En cuya razón, con grande gusto y consuelo mío he estudiado, revuelto los libros, velando las noches, afanando y sudando los días. Y lo que más es, he encomendado a Nuestro Señor esta su causa, suplicándole muy de corazón que su divina palabra (que es fuego y cuchillo de dos filos) hiciese labor con eficacia. Y viendo que después de tantos sermones predicados hasta el día de hoy no ha parecido en el auditorio señal ni huella de compunción, ni otra demostración de mudanza de vida, hame causado interior¹³ desconsuelo creyendo que en mí esté la falta, como tan indigno ministro del evangelio. Sobre esto he hecho nuevo examen de conciencia, instando y pidiendo a su divina Majestad no permita que por mi causa se malogren los frutos de la semilla de su palabra. Y últimamente estoy resuelto de suplicar al mismo Señor haga por su persona lo que la mía ha impedido.”

A este punto, dando una voz con fuerza extraordinaria, dijo: “Señor mío Jesucristo, parezca aquí vuestra divina majestad y vea este pueblo el estrago que con sus pecados han hecho en su santa persona, tan digna de respeto y veneración.”

Apenas había propuesto su demanda cuando (para el auditorio) de improviso sale la santa imagen de Cristo puesto en cruz y a los lados las antorchas o ciriales, con tal admiración y espanto de los circunstantes que milagrosamente no murieron muchos allí. Y fue de [f. 9r] manera el alarido de voces y lamentos, pidiendo misericordia, cual no es posible pintarse sin mucha prolijidad: unos preguntando de dónde había venido, si del cielo, si de la tierra, discurriendo en estas dudas, pavor y miedo, etc¹⁴. Empero basta saber que el predicador, no pudiendo por el ruido hablar más palabras, abrazado con los pies del santo Crucifijo, puesta su boca en el clavo, con silencio¹⁵, daba gracias al mismo Señor por el suceso.

Y para no referirlo tan por mayor es de saber que las mujeres perdidas que de ordinario asistían a los sermones, estaban en una tarima al pie del púlpito sin mantos, estas pues todas juntas como si fuera de acuerdo, echando las tocas y el cabello al aire, mesándose, y hiriéndose en el rostro con bofetadas, y¹⁶ grandes lamentos pedían misericordia, como gente de veras convertida.

El auditorio, con tal espectáculo a los ojos, derramaba copiosas lágrimas y entre las señoras y resto del pueblo hubo tantas amortecidas y desmayadas que en sus alaridos y sollozos parecía una pintura o representación del Juicio final. Después de un grande rato, comenzando a apaciguarse, alzó el padre la cabeza y hablando con el santo Cristo dijo así: “Bendito seáis para siempre, Señor y Redentor mío, que obra vuestra ha sido la de este día. Continualda, mi Dios, dando perseverancia a estas almas y a toda la ciudad¹⁷. Haced con ellas según vuestra gran misericordia”. Y entonando el salmo de

¹³ interior *A* : notorio *B*

¹⁴ etc. *A* : om. *B*

¹⁵ con silencio *A* : om. *B*

¹⁶ y *A* : con *B*

¹⁷ ciudad *A* : cristiandad *B*

Miserere, le tomaron los cantores y a cuatro coros en compañía de los cornetas le cantaron con tal armonía y devoción que fue causa de otras nuevas lágrimas de dulzura espiritual, con que se acabó el acto presente, quedando la¹⁸ memoria de él para los siglos venideros en aquellos reinos. Y por concluir, que nos habemos alargado, si bien se ha referido cortamente, solo diré que ultra del universal fruto del pueblo así de confesiones generales, mudanza de vida, que fue mucho, es notable el paso del día siguiente, cuando para consuelo de las mujeres convertidas llevaron al padre maestro al recogimiento, y saliendo ellas a verle, se postraban¹⁹ de rodillas a sus pies con tal ternura y veneración²⁰ que le fue necesario al padre decirles lo que el ángel del Apocalipsis a san Juan Evangelista: “Mirad, hermanas, lo que hacéis, que todos somos siervos de un mismo Señor. A su divina majestad habéis de adorar, llegaos a él que allí hallaréis remedio y entera satisfacción”²¹.

¹⁸ la *A* : om. *B*

¹⁹ postraban *A* : postraron *B*

²⁰ y veneración *A* : om. *B*

²¹ om. *A* : (app. ad Bib. sel. 2. p. elas. 3. fol. 303, n. 21) *B*

Annexe IV.

Les *apariencias* du corpus de Gondomar et de *Palacio*

BNE, MSS/14767

Comedia del católico español

Apariencias sanglantes

Après que l'empereur a su par magie que l'héritier de son trône aurait un nom en « Théo... », il ordonne la mort de son général Teodosio Honorio. Le fils du général, qui s'appelle aussi Teodosio, et qui n'est autre que le futur empereur Théodose I^{er} le Grand, découvre le cadavre sur le seuil du palais, et les capitaines l'empêchent d'y entrer pour lui éviter de souffrir la même mort que son père.

[*Quintillas – Octava – Redondillas – Quintillas*]

f. 6r

Sale Tito, capitán, muy triste, y deja ya degollado a Teodosio y puesto en su invención, cubierto con una cortina

TITO

Ya partió el alma dichosa
para el cielo soberano.
¡Ah!, sentencia rigurosa,
que un general, un hermano
no gozase de su esposa.
Como a mí me fue mandado
la cabeza le corté,
al fin fue descabezado
y con una viva fe
subió al imperial estado,
porque dar tan clara muestra
de humildad y devoción,
viendo el cuchillo en la diestra
del verdugo, da el perdón
con gran regocijo y muestra.

Descubren la cortina y aparece Teodosio degollado

f. 6v

Ved el triste espectáculo de afuera
pero quitad la vista de allí luego,
que no hay vivo que en ver muerto no muera
al padre de la patria y el sosiego,

Ver a Teodosio²² o avisar quisiera,
mas de la firma y cédula reniego.

CAPITÁN 2

No podemos hablar.

TITO

Veníos conmigo,
veréis la traza que prevengo y sigo.

Vanse y²³ sale Teodosio mozo que es el Católico español, muy galán

TEODOSIO

¡Qué de favores me han hecho
dos mil damas de ventana!
El alma traigo lozana,
brioso y gallardo el pecho.

Con naide he quedado mal,
el vulgo entre el regocijo
dijo a voces: «¡Viva el hijo
del gallardo general!».

Pero truje tanto espacio
siempre la gorra en la mano
por quedar por cortesano,
que se han entrado en palacio.

Ya con el emperador
debe mi padre de estar,
quiérome con él hallar
a recibir su favor.

*Descubren al padre degollado en su invención y él se espanta, y en el suelo está un plato de sal, o junto a la
cabeza, y los tres capitanes con las espadas desnudas apuntando al pecho del mozo sin hablar*

Pero cielos, ¿qué tragedia
recita el daño infinito
que con nada se remedia,
donde la media es delito
y espanto cruel la media?

¡Mi padre muerto, y por quién,
y tan presto que aún no den
espacio a imaginar tal!

Pero tiene alas el mal
si empieza a seguir el bien.

¿Y si el príncipe lo ha hecho?

²² Il est fait référence au fils, et non à Teodosio Honorio.

²³ Ces deux mots ont été ajoutés à la marge de la didascalie lors d'une relecture, comme le prouve leur écart sur la boîte d'écriture de l'ensemble de la colonne. Les capitaines ferment probablement ici, de l'intérieur, le rideau qui couvre le corps du général, puisqu'ils apparaîtront derrière ce rideau quelques vers plus loin.

Dejadme, guardas, llegar
a morir dentro del pecho
que a un muerto es capaz de dar
gloria aquel que da despecho.

Pónenle las espadas al pecho para que se tenga y todas las veces que acomete hacen lo mismo

Pero terribles estáis
hombres o piedras, ¿qué hacéis?,
si podéis, ¿a qué aguardáis?,
¿para mí os enmudecéis
y contra mí amenazáis?

Sal²⁴, y delante del caso
que vuestra presencia tiene
y en quien de dolor me abraso:
luego que salga conviene
y no dé adelante paso.

Débeos convenir callar
y queréisme así avisar.
Yo salgo no por vivir,
mas para saber morir
contra el que os mandó matar.

f. 7r

Vase y dicen los capitanes

TITO

Ha sido mi traza buena.

CAPITÁN 1

Hasle escusado de culpa
y hasle librado de pena.

CAPITÁN 2

¿Quién al pobre mozo culpa
o quién su muerte le ordena?

CAPITÁN 1

En lo que Tito ha trazado
la ley habemos guardado
de obedecer nuestro rey,
y a nuestro amigo la ley,
y ninguna quebrantado.

²⁴ Le sel, par homonymie, traduit l'injonction muette des gardes, l'impératif « sors ! ».

CAPITÁN 2

En fin ha sido avisar
a un amigo que es tan bueno.

CAPITÁN 1

No habrá nadie en el lugar
que no pase este veneno.

TITO

Cubrir el cuerpo y entrar.

Cubren el cuerpo y vanse...

Apariencia miraculeuse : la Vierge dévoilée

Au début de l'acte III, Teodosio, devenu empereur, a été obligé par l'évêque de Milan, saint Ambroise, d'assister à la messe depuis les bancs des laïcs. Ce même évêque avait puni auparavant un curé sous prétexte qu'il adressait toutes ses prières à la Vierge Marie.

[Redondillas]

f. 17r

Vanse todos y queda el clérigo que fue reprendido, hincado de rodillas

CLÉRIGO

Ara divina y crisol
donde, para el sacrificio
del eterno beneficio,
salió de esa luna el sol,
pues el que en tierra ni en cielo
no coge ni en las criaturas,
en vuestras entrañas puras
halló lugar en el suelo.
Cupo en vos, nació de vos,

f. 17v

que para vos convenía,
hermosísima María,
solo el ser madre de Dios.

¿Qué pena, excelsa María,
a mi perlado fatiga,
o qué culpa halla en que diga
de vos misa cada día?

¿Es culpable mi intención
en que inocente me empleo?
Saberlo de vos deseo,
págame esta devoción.

Suena música y aparece Nuestra Señora con un silicio de san Ambrosio en una mano y una hebra de seda colorada en la otra

MARÍA

En tu devoción prosigue
buen sacerdote mi amado
y para que tu perlado
por ello no te castigue
di a Ambrosio que el sacrificio
tuyo es aceto al Señor
y da por seña mayor
este cortado silicio²⁵
que entre su cama tenía
cortado²⁶ y, porque me agrada,
yo con seda colorada
agora se le cosía.
Toma esta hebra en señal.

CLÉRIGO

¡Qué rico, señora, iré,
qué alegre que partiré!
¿Quién vido grandeza tal?

Híncase la María de rodillas al clérigo

Pero ¿qué hacéis señora?
¡Qué peregrina estrañeza!
¿Do humilláis vuestra grandeza?

MARÍA

Entre aquí Teodosio agora
y verá estas maravillas,
con que su alma ganaré.
Está, sacerdote, en pie,
déjame estar de rodillas.

Sale el emperador alterado

TEODOSIO

Que me trate así Ambrosio
y que esto ya Milán note.
¿Soy menos que un sacerdote
o el emperador Teodosio?

²⁵ « Cilicio: Vestidura corta; tosca, tejida de cerdas, por cuya aspereza la usan inmediata al cuerpo las personas penitentes, eligiéndola más o menos ancha, según la parte que quieren mortificar. También se hace de cadenillas de hierro enrejadas, con púas. Algunos escriben 'silicio', pero no bien, respecto de venir del latino Cilicium » (Aut.).

²⁶ cortado em. : cortada MSS/14767

Culpable fue mi paciencia.
Corto anduve, estoy repiso²⁷,
mas, ¡Reina del paraíso!,
¿qué veo aquí en mi presencia?
¿Sueño? ¿A quién humilláis vos,
señora, vuestra deidad
y toda la autoridad
de madre del mismo Dios?

MARÍA

A la dignidad divina
del sacerdocio sagrado
que es un grado y un estado
de excelencia peregrina,
pues mi hijo representa
y su voz le hace bajar
desde el cielo hasta el altar
donde las almas sustenta.

f. 18r

A hombre que tiene poder
de obrar estas maravillas
se ha de hablar de rodillas.
Teodosio, no hay qué perder
al ejemplo que habéis visto,
os basta el alma lo note
y en hablando un sacerdote
haced cuenta habláis a Cristo.

Suena la música y vase y el sacerdote, pecho por tierra, hasta adentro

CLÉRIGO

¿Quién, señora, dejará
de ir de rodillas tras vos?

TEODOSIO

¡Oh Reina y madre de dios,
aguardá, Reina, aguardá!
Bastarme esta visión
para que la alteza note
del grado de un sacerdote
con respeto y devoción.
Una ley promulgaré
que el que a caballo encontrare
sacerdote, do le hallare,
se descubra y ponga en pie,

²⁷ D'après *Aut.* (1737), repiso veut dire « *pesaroso, arrepentido. Es voz antigua, que ya se usa solo en estilo bajo* ».

pues la madre del Dios rey
alumbró mi corazón
y así su revelación
satisfaré con mi ley.

Vase...

Apariencia miraculeuse : le Christ dans le Trône de Gloire

Après une révolte à Thessalonique, sept mille citoyens ont été tués par la justice impériale, alors que l'empereur avait ordonné l'exécution de deux mille révoltés. Saint Ambroise, évêque de Milan et confesseur de l'empereur, l'excommunie et prie pour son âme.

[*Soneto – Redondillas*]

f. 20r

Sale san Ambrosio llorando

SAN AMBROSIO

Llorando vengo, ¡oh trono de clemencia,
Trinidad santa!, a vuestro sacro estado
donde cual de la fe soy enseñado,
son las personas tres y una la esencia.
Vengo a pedir perdón y penitencia
al Dios hombre, saber vuestro increado,
por otro humano príncipe culpado
que irrites²⁸ la piedad que reverencia:
siete mil vidas enojado quita
esta peña, este mármol, este risco,
que así llevarse de su furia deja.
Vengo a la majestad vuestra infinita
que enseñe a este pastor como a su aprisco,
vuelva con saludable fe a esta oveja.

f. 20v

Descubrirase tocando música un trono y aparece un Cristo crucificado y Dios padre sosteniendo la cruz, en forma de Trinidad, y humíllase el santo

DIOS PADRE

Ambrosio, la escomunió
son las armas de mi esposa.
Basta lo hecho, reposa,
no pongas más confusión.
La ofensa hecha es notable
adonde hay de mi fe luz,
mas la sangre de esta cruz,

²⁸ D'après *Aut.*, irriter signifie « Annular, invalider, o immutar substancialmente las cosas, o quitar el que obliguen ».

de mérito inestimable
—que veo a mi hijo amado
clamando «perdón, piedad»,
puesto en cruz su majestad
por quien tanto le ha costado—
perdón pide. Creed vos,
Ambrosio, que me convida
a otorgallo a quien lo pida,
porque es oficio de Dios.
Sus ojos son mar de llanto
y de ellos lágrimas brota.
La cuerda con que se azota
hiere en mi oído otro tanto.

SAN AMBROSIO

No digo yo con rigor
señor, que de eso no trato,
mas donde hay tal desacato
haya castigo, señor,
o no me hagáis su pastor,
o dejad vuelva por vos.

CRISTO

Ambrosio, soy hombre y Dios.
Con mis hombres más amor.
Bien es que las culpas notes
y se castigue el culpado
con rigor que, de azotado,
sé ya perdonar azotes.
Y si esto se os hace a vos
duro Ambrosio, en este suelo,
subíos a ser Dios al cielo,
seré yo Ambrosio y vos Dios
y en teniendo este lugar
donde todo enojo calma
se os hará piezas el alma,
Ambrosio, por perdonar.
Id al oficio. Admití
en la Iglesia ya a Teodosio.

SAN AMBROSIO

Enseñad a vuestro Ambrosio
por qué mereció ese sí
por do tanto bien ganó.

CRISTO

Por católico cristiano,

porque el horror²⁹ arriano
de su imperio desterró
y porque es justo lo notes,
mereció esta penitencia
por la ley que en obediencia
hizo de mis sacerdotes.
Absuélvele y dale luz
por las razones propuestas
que sus culpas tomo a cuestras
por eso sobre esta cruz.

f. 21r

Suena la música y tapan el trono y dice el santo

SAN AMBROSIO

Visión rica, ¡oh extremo y bello
rostro del inmenso Dios!
Dichoso, Teodosio, vos.
Ea, Ambrosio, id a asolvello.

Vase...

²⁹ On conserve la graphie pour marquer une éventuelle aspiration du <h>.

Comedia de san Isidro labrador de Madrid y Vitoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso

Exhumation miraculeuse et enterrement de san Isidro

Alors que la bataille de las Navas de Tolosa fait rage, le roi don Alfonso en appelle au ciel et à san Isidro, en lui promettant, en échange de son aide, « *una tu imagen de plata* » et un tombeau riche et honorable (f. 41v). Isidro apparaît alors sans nul appareil spectaculaire, pour indiquer au roi un passage dans la montagne qui lui permettra de remporter la victoire, puis il disparaît au moyen d'une *tramoya*. Au retour de la bataille, le roi exige que le corps du saint soit exhumé pour reconnaître l'apparition qui lui a fait gagner la bataille.

[Redondillas]

f. 42r

Sale el rey y sus caballeros, todos a lo antiguo, y el mayordomo de San Andrés y azadoneros

REY

Non me he de ir a descansar
fasta ver si es el pastor
mismo que me dio el favor.
Facelde desenterrar,
piostre³⁰. Más mi locura
es grande, más al atajo
sale. Él quitará el trabajo
pues se abre la sepultura³¹.

Suena música y se abre la sepultura y alzarale una peña como está echado, con vestido de labrador

El mismo es que me guió,
¡oh buen Isidro, oh patrón!,

f. 42v

yo vos doy mi corazón,
vuestro además seré yo.
Non consiento más que estéis
en tierra. Fidalgos míos,
aquí fincad vuestros bríos
y la homra que tenéis:
en muesos hombros llevemos
a otro lugar más decente
el cuerpo, en quien tan patente
fe de que es santo tenemos,
pues habiéndose enterrado
dos años y medio ha,
sano y tan entero está

³⁰ Par métathèse, « *prioste* » ou « *preboste* », *i.e.* : prévôt.

³¹ Dans la didascalie, il est écrit « *sepultura* », raison pour laquelle je maintiens ici l'archaïsme, qui est sans aucun doute volontaire et appartient au même registre de langue, archaïsant, du roi et de sa suite – vêtus par ailleurs « *a lo antiguo* ».

cual si vivo hubiera estado.
Piostre, haced encender
luminarias.

Ha de haber una lámpara como que allí es la iglesia y por un artificio baja fuego que la enciende, que con que sea la mecha muy gorda y no haya hecho sino matarse, por el mismo humo y sin que se vea bajar el fuego

MAYORDOMO

Non hay fuego,
de este sacristán reniego.

REY

Milagro, ¿non veis arder
la lámpara del altar?
Fuego del cielo bajó
que la lámpara encendió.
Yo quiero depositar
el cuerpo en esta capilla
mientras cedo otra se face
si a todos os satisface,
para que haga Castilla
a su buen Isidro fiesta.

Suena música y tómanle en hombros y en un entierro que habrá como altar le meten y cubren con una cortina

En tanto que cual más cuadro
allá en Roma al santo padre
la su vida le es propuesta
y mientras que esto se trata,
esté aquí en su delantera
una imagen de madera
demás guarnida de plata.
Y ahora todos venid
a descansar de la guerra
y esta es la historia que encierra
el labrador de Madrid.

Finis

Comedia de santa Catalina de Sena

Apariencia miraculeuse : le Christ et la Vierge dévoilés

Lorsque commence le premier acte, deux prétendants de Catherine se disposent à l'enlever sur le chemin de la messe, avant l'aube, pour forcer son amour. Celle-ci arrive accompagnée de son frère, à qui elle tient un discours pieux. Les prétendants, en se voyant l'un l'autre, découvrent qu'ils sont rivaux et se battent hors-scène, suivis du frère de Catherine qui accourt pour les séparer.

[*Redondillas*]

f. 63r

Vanse todos riñendo y descúbrese Cristo en el trono y María, y quédase Catalina elevada hasta que sale su hermano.

HERMANO

Tan de ira el pecho lleno
de cada cual galán va,
que si no es Dios no podrá
ninguno ponelles freno.

Vamos hermana de aquí.
¿Qué es esto, en qué te detienes?
Levanta, ¿qué es lo que tienes?
Catalina, ¿no hablas?, dí...

¿A quién digo hermana amada?
No respondes, caso extraño,
para tu mal y mi daño
ha sido la madrugada.

Ella es muerta, desconcierto,
será luego no alargarme,
que si aquí aciertan a hallarme
entenderán que la he muerto.

Mas no será bien hacello,
antes creo que es mejor
ir a mi padre y señor
y dalle la cuenta de ello.

Vase el hermano y queda Catalina de rodillas y el trono abierto

CRISTO

Catalina.

CATALINA

¿A quién llamáis,
señor mío?

CRISTO

A ti te llamo,
dí, ¿ámasme como te amo?

CATALINA

¿Si os amo me preguntáis?
Vos lo sabéis, sumo Dios,
mi Jesús, vos lo sabéis,
aunque sé que me queréis
mucho más que no yo a vos.
Porque aunque soy vuestra hechura
continuo ha sido mayor
el amor del criador
que el de la flaca criatura
y así es muy cierto, mi Dios,
que el que harde³² en vuestra llama
es muy poco lo que os ama
para lo que le amáis vos.

CRISTO

Fin, con tu amor me convengo,
tú en amarme te entretienes
y el mismo amor que me tienes
aquese mismo te tengo
y cualquier alma que haber
parte de mi reino quiere,
el amor que le tuviere
aquese me ha de tener
y, si no, estar puede ajena

f. 63v

de que pisarán sus pies
el lugar que pisar ves
a Domingo y Madalena.
Y porque no desfallezca
aquese amor que hay en ti,
antes por servirme a mí
por momentos y horas crezca,
aunque tengas en el suelo
por madre a Lapar³³, por bien
que a Madalena también
tengas por madre en el cielo,
porque al punto que entendió
que era yo su salvador

³² On conserve la graphie pour marquer une éventuelle aspiration du <h>, coupant la liaison (*sinalefa*) qui rendrait le vers hipométrique.

³³ La mère de Catherine de Sienne.

tanto me amó que su amor
al sumo de amor llegó.

La cual, si tu alma consiente
ha ya camino al poder
que no apartes tu querer
del mío perpetuamente.

Dí, ¿eres contenta de ello?

CATALINA

¿Eso preguntáis, mi Dios?
Basta ser contento vos
para que yo guste de ello,
así que colijo en mí
quedarme por madre agora
quien cual yo fue pecadora,
que encierra misterio en sí
y es que queréis, si el ayuda
vuestra menester hubiere,
en algo que se ofreciere,
a ella con llanto acuda,
para que ella, no olvidada
de cómo estuvo metida
en el duro infierno en vida,
donde por vos fue librada,
no se haga de rogar
en pedirnos para mí
la gloria que para sí
vino de vos a alcanzar.

Ciérrase el trono quedándose elevada Catalina y salen el padre y la madre y el hermano de Catalina

HERMANO

Viendo de ellos la reyerta
por meter paz la dejé
y cuando volví la hallé
como ya he contado, muerta.

PADRE

¿Y adónde, di, las has dejado?

HERMANO

En este mismo lugar.

PADRE

Ya yo allí la veo estar.
¡Ah, viejo desventurado!

¿Por qué, dime, muerte impía,
me has dado golpe tan fuerte?

¿Por qué, di, diste la muerte
a quien no la merecía?

Baje pues tu golpe insano
sobre aqueste viejo ansioso
y ganará, de piadoso,
nombre tu violenta mano.

MADRE

¡No da su rostro señal
de estar muerta, no señor!

PADRE

Este rosado color
no me parece mortal,
desmayo debe de ser.
Luego a casa la llevemos
y alguna cura le haremos
para que vuelva en su ser,
porque en el cielo confío
que no tiene de ser nada.
¡Catalina, hija amada!

Vuelve en sí Catalina

Noces mystiques de sainte Catherine

Alors que Catherine a été habillée et fardée par sa mère, qui souhaite la marier, Raimundo, dominicain et précepteur de Catherine, ne la reconnaît pas et l'accuse de s'être livrée à Satan. Une fois seule, Catherine enlève ses vêtements et prie.

[*Soneto – Redondillas*]

f. 66v

Híncase de rodillas santa Catalina

CATALINA

Divina Virgen que en el siglo de oro
de las mujeres la primera fuiste,
que consagraron al que tú pariste,
de tus virgíneos pechos, el tesoro;
tu sacro auxilio gran señora imploro
y pido por el gozo que sentiste
cuando, Virgen quedando, concebiste
al rey supremo del supremo coro;
que le supliques, dado que carezco
de cualquier cosa por mi gran bajeza,

que por su cara esposa me reciba,
que mi limpieza desde hoy le ofrezco
y con protestación que habrá firmeza
en mí en conservalla mientras viva.

Ábrese el trono y aparece Cristo y su madre y Catalina se eleva y toca la música

MARÍA

¿Veis, hijo, esta hermosa dama?

CRISTO

Sí, madre, muy bien la veo
y en miralla me recreo
que como la amo me ama.

MARÍA

De ser vuestra esposa gusta,
la mano le habéis de dar.

CRISTO

No se la puedo negar
pues tanto a mi amor se ajusta,
mas es bien sepamos de ella
primero, si cumplirá
lo que prometido me ha.

MARÍA

Yo salgo, señor, por ella
y sé que el voto que ha hecho
cumplirá por vuestro amor.

CRISTO

Y yo abono el fiador.

MARÍA

Porque estéis más satisfecho.

CRISTO

Gusto en proceder tan santo,
madre y María, me dais
pues la virtud me alabáis
de la que quiero yo tanto
y es bien que nos ocupemos
en su gusto.

MARÍA

Ea, mi Dios,
bajemos luego los dos
al lugar do está.

CRISTO

Bajemos.

Suena la música y bajan juntos

f. 67r

María y Cristo y Catalina elevada mirándolos cómo bajan.

CRISTO

Catalina.

CATALINA

Gran señor.

CRISTO

El extremo de mi celo
aquí verás, pues del cielo
he bajado por tu amor.

CATALINA

Muy bien, mi Jesús, lo veo
aunque de bien tanto indigna.

CRISTO

Vos sois mi amor, Catalina,
pues me rinde tu deseo,
y levanta, que dar quiero
fin a tu gusto glorioso.

CATALINA

Ya por verme en tan dichoso
y felice día muero.

Toma la mano Cristo a Catalina

CRISTO

Cristo dador de la vida
y Catalina han por bien
de casarse. ¿Hay aquí quien

este casamiento impida?

MARÍA

Para en uno son.

CRISTO

La mano
me da acá.

CATALINA

¡Supremo gozo!

CRISTO

A mí mismo me desposo
yo, Cristo, del Soberano
Padre y hijo de María,
a quien, con ser Dios, respeto,
con Catalina y la aceto
por esposa y prenda mía.
¿Otórgaslo Catalina?

CATALINA

Señor sí.

CRISTO

Esos brazos
me da, pues de mis abrazos
para siempre serás digna.

Abrázala Cristo

CATALINA

En ellos, señor, te enlaza.

CRISTO

No seré en hacello escaso.

CATALINA

Dichosa yo pues abrazo
al que cielo y tierra abraza.

MARÍA

Liga también este cuello,
pues por hija te he elegido.

Abraza María a Catalina

CATALINA

El favor, señora, ha sido
tal que no sé encarecello
y de Domingo glorioso,
para que mejor guardada
sea la palabra dada
de mí a mi dulce esposo,
aquel hábito sagrado,
con que se adorna, quisiera,
porque mejor anduviera
mi cuerpo con él guardado.

MARÍA

De él serás el día de hoy,
cual deseas, adornada.

CRISTO

Queda en paz, esposa amada.

CATALINA

¿Vaisos, señor?

CRISTO

Ya me voy
y en el celestial abrigo
aguardando te estaré
adonde celebraré
bodas eternas contigo.

*Suena la música y vase poco a poco subiendo la peaña y quédase Catalina elevada mirando cómo suben
Cristo y su madre y ciérrase el trono o cortina, y salen su padre y madre de santa Catalina y hállanla
elevada mirando al trono.*

MADRE

Por imposible, señor,
no lo tengáis, que tan bella
está que los ojos de ella
parece que brota amor.

PADRE

Yo no lo puedo creer
pues que tanto la alabáis.

MADRE

Yo sé cuando la veáis
que diréis «¡no hay más que ver!».

PADRE

¿No es Catalina, decí,
aquella?

MADRE

Ella es.

PADRE

¡Triste hado!,
¿por qué tan cruel y airado
te has mostrado contra mí?

f. 67v

Llegan a Catalina y bállanla elevada

CATALINA

¿De qué ha sido el dolor fuerte
que me obligáis que os siga?
¿Quién os mata?

PADRE

Mi enemiga
y desventurada suerte.
Si pensábamos, amada
hija, para mayor gozo
nuestro, juntarte un esposo
con quien vivieras honrada
ya por ser nuestro hado tal
falta de seso te vemos
¿por qué llorar no tenemos
nuestra desdicha y tu mal?

CATALINA

No digáis, mi padre, agora
eso por me hacer placer,
que, tan cuerda como ayer

me vistes, estoy agora.

Pues si yo no he carecido
ni carezco de razón,
decidme por qué ocasión
me imagináis sin sentido.

PADRE

¿Pues en tu juicio estás?
¡Vístete!

CATALINA

Eso no.

PADRE

¿Por qué?

CATALINA

Porque ya me desnudé
para no me vestir más.

PADRE

No te muestres, hija, esquiva
que aqueste gusto has de darme.

CATALINA

No es bien, señor, disgustarme
si acaso queréis que viva,
y si del deseo excedo
vuestro y de mi madre amada,
es porque estoy ya casada,
casarme otra vez no puedo:
que Cristo, supremo gozo,
es mi esposo soberano.
Dile de esposa la mano
y él me la ha dado de esposo,
mi limpieza le he ofrecido
y, la lumbre que en el cielo
está, faltará en el suelo,
que falte lo prometido.

Así que es bien que se ataje
esa pena de los dos,
pues os doy un yerno a vos
honra de nuestro linaje.

Vase santa Catalina

Apariencia miraculeuse : le Christ dévoilé

Devenue dominicaine, Catherine fait preuve de charité en donnant ses habits à un pauvre, qui n'est autre que le Christ déguisé. Celui-ci la met à l'épreuve en lui demandant des vêtements pour d'autres pauvres de ses parents. Catherine se dévoue pour lui et promet de donner, le lendemain, d'autres habits. Le lendemain, après avoir converti à la religion les prétendants qui la courtoisaient au premier acte, elle cherche le mendiant qui lui demandait l'aumône.

[Redondillas]

f. 71r

Vanse todos y queda Catalina sola en el artificio de abajo

CATALINA

Una cosa mi memoria
a considerar se estiende
por cuán poco precio vende
Dios a los hombres su gloria.

Cosa es que causa espanto
que dé Dios a aquel y a mí,
por una blanca que dí,
lo que vale precio tanto.

Pero ya sé dónde viene
hacer franqueza el señor,
y es que nace del amor
grande que a los hombres tiene.

¡Quién aquí en este lugar
a aquel pobre de ayer viera,
para que agora le diera
lo que ayer no pude dar!

Que me dio pena, a fe mía,
oírle decir a él,
que la necesidad³⁴ que él,
otro, su hermano, tenía.

¿Dónde, hermano mío, estás?
Aguija, que aquí te espero,
y lo que a tu compañero
prometí, lo llevarás.

Ábrese el trono y aparece Cristo de pobre con el vestido y manto de Catalina y suena la música

CRISTO

Espérame que ya voy.

CATALINA

¿Qué es esto? ¡Oh, supremo gozo,

³⁴ necesidad *em.* : needad MSS/14767

esta es la voz de mi esposo!
Alegre de oílla estoy.

CRISTO

¿Son conocidas de ti
estas prendas?

CATALINA

Sí, señor,
mas cuando por vuestro amor
a aquel³⁵ pobre se las dí
era una escoria de vellas;
mas agora están de arte
que, apreciar la menor parte,
no puedo del valor de ellas.

CRISTO

Aquí verás cuánto precio³⁶
lo que por mi amor se da,
pues de nada lo hago acá
cosa que no tiene precio.
Y el pobre que a demandar
aquestas ropas llegó,
querida esposa, soy yo
que lo hice por probar;
las cuales yo, con mi madre,
en aquel día sangriento
de mi sanguinoso intento
ante mi querido padre,
por que en vellas no te asombres
sin mancha de diferencia,
mostraremos en presencia
de los ángeles y hombres.
Y pues que por mi amor diste
las ropas que te vestías,
aquestas dos ropas mías
también por mi amor te viste,
y hasta que subas al cielo
de otras no usarás.

Va bajando Cristo y subiendo Catalina por su artificio y dale las ropas y suena música.

Ni jamás padecerás
con ellas calor ni hielo.

³⁵ Preposición a ‘‘embebida’’

³⁶ Aphérèse de ‘aprecio’.

CATALINA

Si tan bien pagáis, señor,
a un corazón que bien ama,
¿cuál es aquel que en la llama
no arde de vuestro amor?

Mas, esposo soberano,
aquesto saber querría:

f. 71v

¿por qué a llamarme envía
vuestro fiel vicario hermano?

Y, pues digna me habéis hecho
de saber como lo sé,
a qué me llama o a qué,
me descubráis vuestro pecho.

CRISTO

Sabrás pues que a mover guerra
Carlos, rey de Francia viene
con todo el poder que tiene
contra la romana tierra.

Y aquesto con intención
de echar a Urbano de ella
y tras aquesto volvella
polvo, ceniza y carbón.

Y como de esto, medroso
mi vicario se hallase,
me suplicó que atajase
de él el intento furioso.

Y yo, vista su plegaria,
le di de hacello el sí,
mas que enviase por ti
que eras allá necesaria.

Ansí que, esposa querida,
será bien que te dispongas
y luego por obra pongas
tan venturosa partida,

que tal nombre le conviene,
pues de ella ha de resultar
tu muerte, para gozar
de vida que fin no tiene.

Sube Cristo y baja Catalina por su artificio y suena la música

CATALINA

Como esposo soberano
a Roma me mandáis ir
y que en ella he de morir

por vuestro vicario Urbano:
pues yo, mi Jesús, lo haré,
que en dar por vuestro perlado
la vida que me habéis dado,
más que dichosa seré³⁷.

Apariencia miraculeuse : le Christ justicier et la Vierge avocate du genre
humain

Après une apparition du Christ qui offre ses plaies à son épouse, dans une apparition sans appareil ni mention d'ouverture ou fermeture du « *monte* » où elle a lieu (f. 72v), les troupes du roi assiègent Rome avec l'aide du Diable, qui encourage des soldats à tuer Catherine, dernier rempart du pape Urbain. Comme les soldats sont incapables de voir Catherine par la grâce divine, Lucifer les insulte, et les retourne ainsi contre lui. Le Christ apparaît alors, prêt à châtier le peuple de Rome pour ses péchés.

[Redondillas]

f. 74v

Vanse acuchillando a Lucifer y aparece Cristo en un monte o altar con una espada en la mano y Catalina de rodillas

CRISTO

No pidas, esposa amada,
que deje de poner fin
a tan odioso motín,
que no te he de otorgar nada.

Bañen este pueblo injusto
en sangre de mi fiel
vicario y hagan en él
aquello que les dé gusto,
que, acabada esta hazaña,
yo, con iracundo intento,
ejecutaré al momento
sobre ellos mi grave saña:

la ciudad será abrasada,
no seré con hombre afable,
que en crimen tan detestable
intentaré alzar la espada.

¡Perezca, que es bien así,
ciudad tan hermosa y bella
y triunfe el demonio en ella
que más le quiere que a mí!

CATALINA

¿Cómo que no habéis, señor,
de acetar el ruego mío?

³⁷ Ici finit le premier acte.

En vuestro valor confío
que me ha de hacer favor;
que no ha de ser su malicia,

f. 75r

por esta vez, castigada:
detener habéis la espada
de vuestra justa justicia.

CRISTO

Aquellos que se previenen
de armas para matallo
sin mi potencia ordenallo,
esos de matallo tienen,
que si ellos a mí acudieran
cuando supieron que Carlos
venía para matarlos,
de su furor libres fueran.

Mas ellos, de un desvarío
movidos, quisieron más
el favor de Satanás
que no el de mi Padre y mío.

CATALINA

Si vos miráis los pecados
que contra vos cometemos,
imposible es que dejemos
de ser todos castigados.

Mirad que cuando ordenastes
dar la vida por nosotros
que las quejas de unos y otros
en vuestros hombros cargastes.

Y que es bien, pues tanto amor
nos tuvistes y tenéis,
Dios mío, que nos tratéis
con menos furia y rigor.

Fenezca aquí su discordia,
perdonaldes su malicia,
pues de vencida justicia
triunfe ya misericordia.

CRISTO

Imposible es concederte
lo que pides. ¡Muera luego
Urbano y abraze el fuego
los culpados en su muerte!

Sale Lucifer y dos demonios

¡Ea, infernales!

LUCIFER

Ya estamos,
señor, ante tu presencia,
esperando la licencia
para que hacedlo podamos.

Hace que alza la espada Cristo

CRISTO

Pues yo...

CATALINA

¡Tened, gran señor!
¡Virgen María, señora,
en tan peligrosa hora
imploro vuestro favor!
Ah, ved primero que yo
al duro infierno y sus calmas³⁸:
veréis millones de almas
que él con su sangre compró.

Suena la música y aparece Nuestra Señora

MARÍA

¿Qué es esto, mi Dios, qué hacéis,
qué tan enojado estáis
que un solo bien no otorgáis
a la que tanto queréis?
Mirad que no es justa cosa
que niegue la esposa amada
a su dulce esposo nada,
ni el desposado a la esposa.
Sed a su ruego clemente,
que no es bien dejar caer
vuestro infinito poder,
en crimen tal, a la gente.

CRISTO

Mirad que no es bien dejarlos
hacer delito tan feo.

³⁸ 'Calmas' : « se llaman las tierras que no se cultivan, ni tienen árbol o mata alrededor de ellas » (Aut.).

MARÍA

Cese, mi Dios, el deseo
que tenéis de castigarlos.

CRISTO

Castigo no les daré
por solo aqueste pecado,
sino porque no han guardado
aquello que yo guardé.

Ansí que, por esta causa,
de que mueran soy contento,
y que para más tormento
suyo añadan³⁹ causa a causa.

MARÍA

Que no hagáis, hijo, tal cosa
os suplico, pido y ruego.
Acetar tenéis el ruego
mío y de vuestra esposa.

Mírad, hijo soberano,
que vos quisistes viniese
a Roma, para que os fuese,
en este caso, a la mano:

f. 75v

aquí está y pues del gusto
vuestro jamás se ha alejado,
gusto le sea otorgado:
será conviniente y justo.

Demás que a trueco que vos
los perdonéis, gustará
de pasar y pasará
cualquier trabajo por vos.

Y pues de ella esto sabéis,
ejecutad, mi señor,
en ella vuestro rigor
y a Roma no la enojéis.

CRISTO

Soy muy contento de hacello:
pues de ello recibe gusto,
pague por el pueblo injusto,
imite a su esposo en ello.

³⁹ añadan *em.* : añidan MSS/14767

CATALINA

De buena gana, mi Dios,
sufiré y padeceré
esa muerte, porque sé
que en ello os imito a vos:
vos por el ajeno bien
sufristes muerte y pasión,
y por la misma razón
la padeceré también.
Mas decid, querido esposo,
si está llena aquesta tierra
de aquella gente que encierra
el caos negro y espantoso,
¿qué astucia, qué traza o medio
para ser de Roma echada,
se ha de tener?

CRISTO

Mi amada
madre dará ese remedio:
ella hará, en aqueste hecho,
lo que más gusto le diere
y, aquello que ella hiciere,
desde aquí lo doy por hecho.

MARÍA

Pues de ello recibís gusto,
al suelo bajo.

CRISTO

Bajad,
que de vuestra voluntad
no excederé, que no es justo.

Baja María con un rosario en las manos que se vea y suena la música

MARÍA

Para que el bando adversario
de Roma al punto se ausente,
conviene que use la gente,
Roma, de mi rosario;
que si plaga tan cruel
por la ciudad ha venido,
mi hijo lo ha permitido
por no haber usado de él;
y para que toda Roma
crea cómo manifiesto

te ha sido por mí aquesto,
aqueste rosario toma.

Esto ha de decir María abajo

que en el punto que mirada
fuere de él la hechura bella,
será no más solo en vella
a devoción inclinada.

CATALINA

Grande amor, Virgen, debéis
de tener a Catalina,
pues de tanta gloria digna
sin merecello la hacéis;
y de Roma estoy muy cierta
que os tendrá gran devoción,
pues por vuestra intercesión
resucita estando muerta.

MARÍA

Ten pues cuidado en hacello
que de tal cargo te encargo.

CATALINA

Yo, Virgen, lo tomo a cargo
porque sé que gustáis de ello.

Tórnase a subir Nuestra Señora

CRISTO

Ahora permito, malditos,
pues ella me suplicó
que la castigase yo
por los romanos delitos,
que por eso la tratéis
y castiguéis de manera

f. 76r

que de las heridas muera,
pero al alma no toquéis.

Vase Cristo y María y cierran el trono

CATALINA

De buena gana, mi Dios,
sufiré y padeceré
esta muerte, porque sé

que en ello os imito a vos.

LUCIFER

Alto, infernal compañía,
asid al momento de ella
y vengad todos en ella
el agravio de este día.

Llevan a Catalina y suena el ruido de los azotes

Apothéose de sainte Catherine

L'apothéose de Catherine a lieu après qu'elle a œuvré un miracle qui met fin à la guerre. Alors que le roi, ennemi de Rome, s'endort, Catherine apparaît en songes et le menace du châtement du Christ. Elle montre qu'elle dit la vérité en lui découvrant ce qu'elle ne pouvait savoir sans l'aide divine : le sort de Raimundo, émissaire de Rome, qu'il veut exécuter, ainsi que celui d'Enrico, conseiller du roi, emprisonné à Paris par sa fidélité au pape Urbain. Le roi, repentant, demande pardon, et Catherine le lui promet s'il lui signe un papier. Elle part, le roi se réveille, appelle Raimundo pour lui raconter son rêve, et Enrico apparaît, libéré et transporté à Rome par la grâce de la sainte, alors qu'il était en prison à Paris. Le roi est ainsi convaincu de la sainteté de Catherine.

[Redondillas]

f. 76v

Sale Enrico con un papel

ENRICO

Aquesas manos te pido
que me mandes dar, señor,
por tal merced y favor
como de ti he recibido.

REY

¿Qué es aquesto, quién fue aquel
que la libertad te dio?

ENRICO

Tu magestad me mandó
soltar por este papel.

REY

Muestra, confuso estoy.

ENRICO

¿No es esta tu misma firma?

REY

¡Gran verdad!

ENRICO

Pues ella afirma
como por ti libre soy.

REY

¿Y quién, dime Enrico, fue
el que este papel te dio,
que no ha un momento que yo
en él mi firma firmé?

ENRICO

Sabrás que una dama bella
en la prisión donde yo
estaba, señor, entró
sin entrar nadie con ella,
la cual con semblante amigo
de mi brazo asió al momento
y en menos que yo lo cuento
dio en esta tierra conmigo.
Y luego, con brevedad,
me incitó que a ti viniese
a rendirte, y te rindiese
gracias por mi libertad,

f. 77r

y si de ello se alterase
tu pecho, aqueste papel,
con esa firma que en él
viene en blanco, te mostrase.

REY

¡Cosa rara y peregrina!
¿Y supiste acaso, di,
de ella el nombre?

ENRICO

Señor, sí,
Catalina.

REY

¡Catalina!

ENRICO

¿De qué su nombre te espanta?
¿Es por acá conocida
de ti?

REY

Por su buena vida
la conozco, que es de santa,
mas esto mi sueño afirma,
pues sabrás que ella me ha hecho
a mi pesar y despecho
hacer en blanco esa firma.

*Suena la música y aparece Catalina en lo alto vestida de monja y una corona de espinas en la cabeza y un
Cristo en la mano izquierda y un corazón en la derecha*

CATALINA

¿Conócesme⁴⁰? Di, Raimundo.

RAIMUNDO

Sí te conozco, señora.

CATALINA

Pues en tan dichosa hora
salgo en paz de aqueste mundo,
el suelo apriesa dejando
ya voy por el cielo hermoso
para gozar de mi esposo
que de allá me está llamando.
En la devoción sagrada
del rosario, nuevamente,
dejo a la romana gente
a devoción inflamada,
y aunque Urbano tomó a cargo
en hacer que en grande aumento
creciese cada momento,
también a ti te lo encargo.
Y tú, rey, haz al momento
lo que conmigo ha pasado⁴¹.

⁴⁰ Cette question permet autant de légènder l'apparition de Catherine que de souligner sa sainteté à travers le rôle de Raimundo, qui a été le juge de la dévotion de la sainte en la reconnaissant, ou non, selon qu'elle était habillée en femme fardée ou en religieuse dominicaine (respectivement f. 66r et f. 68r-v).

⁴¹ D'après *Aut.*, 'pasar' peut signifier « *presentar en el Consejo o otro Tribunal el despacho, Privilegio o bula, para su corroboración* »: Catherine demande au roi de faire ce qu'ils ont tous deux accordé : se repentir et cesser la guerre.

REY

Pierde, señora, cuidado,
que de hacello soy contento.

Cubren el altar donde ha de estar un velo puesto y quedan todos admirados y suena la música

Suspenso, amigo Raimundo,
de esto estoy, y es evidente
muestra de cuán santamente
ha vivido en este mundo.

Y así, desde aquí, de mano
doy⁴² a la guerra, y protesto
de no ser jamás molesto
a su pontífice Urbano.

Fenezca aquí la contienda
que, de mi delito fiero,
irle a pedir perdón quiero
con protestación de enmienda.

ENRICO

Hacello, señor, bien puedes
que es muy conviniente y justo.

RAIMUNDO

Si la comedia dio gusto,
muéstrenlo vuestras mercedes.

Finis

⁴² D'après *Aut.*, 'dar de mano' signifie « *Despreciar a alguno o alguna cosa, no hacer caso de él, ni ocuparle en cosa alguna* ».

Comedia del glorioso san Martín

Apariencia miraculeuse : le Christ dévoilé

Martin a été obligé par son père d'aller se battre dans la guerre que mène l'empereur Constance contre le roi maure Audarramén. Après une première bataille où les romains ne remportent pas la victoire, Martin estime qu'il est responsable, par ses péchés, du sort des combats : il s'accuse d'avoir délaissé la guerre céleste, celle des prières, sur les fronts terrestres. Constance raille sa lâcheté et son hypocrisie. Martin, au contraire, propose d'aller se battre seul, le lendemain, comme le champion des forces chrétiennes. Une fois seul, Martin réalise les dangers qu'il s'appête à encourir par cette bravade.

[Redondillas]

f. 83v

Éntrase el Emperador con su gente y queda solo San Martín y dice de rodillas

SAN MARTÍN

Señor, ¿a qué me ofrecí?,
gran misterio me provoca:
o hablaste por mi boca,
o no tengo parte en mí.

Advierto, Dios soberano,
que la hoja no se lleva
del viento sin que se mueva
desde el cielo por tu mano,
y, si a morir soy venido,
déseme por testimonio

f. 84r

que no me vence el demonio:
que tu nombre me ha vencido.

Por tu nombre recibí
el bautismo y lo que tengo,
y por esta causa vengo
a sacrificarme aquí.

Aparece el Cristo con la media capa y san Martín de rodillas

CRISTO

Varón justo, santo y bueno,
mucho te debes de holgar
pues te viene a visitar
Jesucristo Nazareno.

Yo soy la divina planta
que fue, con mengua y tristura,
por la calle de amargura
con la sogá a la garganta.

Yo soy aquel que, con motes,

escupido fui de ingratos,
y el que en casa de Pilatos
llevó cinco mil azotes.

Mira, Martín, y verás
al que en su cara sagrada
recibió una bofetada
en la presencia de Anás.

Y pues tus ojos son dignos
de ver quien los ha criado,
miren, veránme el costado
que fue abierto por Longinos.

Recibe grande alegría,
pues que tienes hoy delante
quien resucitó triunfante
dentro del tercero día.

Y pues tu capa partiste
para aquel pobre afligido,
ten por cierto y entendido
que a mí mismo me la diste.

Cierta tendrás la victoria,
esclarecido varón,
que vencerás en visión
y saldrás con triunfo y gloria.

Y pues que fue cobijado
de ti el pobre con solaz,
con esto te queda en paz,
que por mí serás guardado.

Desaparécese el Cristo

SAN MARTÍN

Señor de mi corazón,
¿cómo tan presto te fuiste?
¿Adónde⁴³ te escondiste?
Vuelva yo a ver tu visión
y pues que fui visitado
de tu presencia divina,
mi gran Dios, tú me encamina
pues tu ley santa he tomado.

Virgen bien aventurada,
sacra y celestial María,
si os agrada el alma mía
mañana os verá humillada:

no quiero alcanzar de vos
la vida que el mundo quiere,
sino que si la perdiere

f. 84v

⁴³ Adónde *em.* : donde. Adonde MSS/14767.

la gane después por vos.
Aquesto, señora, os pido
que, si me vence el traidor,
para gozar del señor
será gloria el ser vencido.

Vase...

Apariencia miraculeuse : la Vierge et la conversion d'Audarramén

Quelques vers plus loin, après que, dans le vestiaire, la deuxième bataille a été jouée, le roi Audarramén se plaint de sa défaite à son capitaine Tarife.

[*Octavas – Redondillas*]

f. 84v

AUDARRAMÉN

¡Que ponga una mujer en tanto miedo
a un rey en todo el mundo respetado!
Mas espera, que con semblante ledo
tengo de verme con aquel soldado:

Aquí sale san Martín⁴⁴

que aqueste fue quien me siguió a porfia
con aquella mujer que atrás decía.

Animoso varón cual nadie ha sido,
¿qué ofensa has recibido de esta mano
que con tanta eficacia has perseguido
al rey Audarramén por sierra y llano?
¿O quién es una dama que has tenido
por escudo y amparo? Háblame, hermano,
¿que aquesta fue visión o fue el infierno,
o yo estoy condenado al llanto eterno?

SAN MARTÍN

No el infierno, Audarramén,
como dices, te ha seguido,
sino el cielo, que ha querido
tu gloria, descanso y bien.

Si mujer te persiguió
con divina fuerza y brío
¿quién puede ser, señor mío,
si no la que a Dios parió?

AUDARRAMÉN

Pues muéstramela en la tierra

⁴⁴ Quelques caractères sont barrés, et illisibles, à la fin de la didascalie.

y si no me convirtiere,
a donde quiera que fuere
me haga perpetua guerra.

Aquí aparece Nuestra Señora

¡Oh, cristiano, y cuánto puedes!
Yo no puedo hacerte guerra
pues se pone Cristo en tierra
para te hacer mil mercedes.

Y pues que su madre fue
vuestro amparo y vuestras manos
levantá, nobles romanos
que ya sigo vuestra fe.

f. 85r

Sale Constancio emperador⁴⁵

CONSTANCIO

¿Qué es esto?

AUDARRAMÉN

Constancio, ha sido
lo que no entendí qué fuera,
pero como Dios lo quiera
ha de ser obedecido.

Este me venció en visión
y, aunque digo me venció,
también he vencido yo,
pues venció mi perdición.

Yo soy cristiano en efecto.
La causa que me ha movido,
cuando fueres, rey, servido,
te lo contaré en secreto.

A lo menos te daré
tributo, mientras viviere,
que rey que a tal rey sirviere,
más será que rey, por fe.

Bautizareme en tu tierra
y pues ha hecho⁴⁶ dios por mí,
abrázame y cese aquí
nuestra contra adversa guerra.

⁴⁵ Il est fort probable que l'apparition miraculeuse ait disparue avant l'entrée de l'empereur.

⁴⁶ « *Hacer. Junto con la particula Por, y los romances de algunos verbos, vale poner cuidado y diligencia para la execución de lo que los verbos significan: como Hacer por llegar, hacer por venir. Y tambien en este sentido suele juntarse con la particula Para: como Hacer para salvarse, hacer para sí. Latín. Agere. Curam adhibere* » (Aut.).

CONSTANCIO

Pues vamos, Audarramén,
y bendito sea en la tierra
quien sacó paz de la guerra,
y todo por nuestro bien⁴⁷.

⁴⁷ Ici s'achève la deuxième scène de la pièce.

Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua

Autel, machine à apariencias

La pièce s'ouvre à Coimbra le jour de la Toussaint, dans un couvent franciscain où se trouvent des sculptures de saints hommes : « *dos santos mártires de bulto* » d'après les *dramatis personae* (f. 108r). Le jour de cette fête, qui est aussi la leur, sont dévoilés les deux saints, et c'est l'occasion de la conversion d'Antonio.

[*Redondillas – Endecasílabos sueltos - Redondillas*]

f. 109r

Primera Jornada. Salen dos frailes de la orden de los menores

FRAILE 1

La hora primera nos toca
de velar, en Todos Santos,
de aquestos mártires santos
y la ocupación no es poca.

FRAILE 2

Pues aquí estamos de guardia,
¿qué se ha de hacer? ¡Harelo!

FRAILE 1

Que se corra aquese velo
y hacer que esa cera arda.

Corren el velo y vense los santos de la misma orden

FRAILE 2

Padre, ya se corrió el velo
y no hay para encender vela.

FRAILE 1

Pues hagamos nuestra vela
de rodillas por el suelo
y empecemos ambos juntos,
según es costumbre, a orar.

FRAILE 2

Que se tiene de rezar
el oficio de difuntos.

Híncanse de rodillas⁴⁸ y sale el guardián de los menores y san Antonio

SAN ANTONIO

Aquí corta la hebra
padre, de nuestro camino,
pues de este lugar divino
hoy la fiesta se celebra.

GUARDIÁN

Hinquémonos de rodillas
y hagamos nuestra oración.

SAN ANTONIO

¡Oh, señor, cuán grandes son
vuestras grandes maravillas!

Corren el velo⁴⁹

GUARDIÁN

Padre, hay pecho que renueva
ver estos siervos de Cristo.

SAN ANTONIO

Admírame lo que he visto,
que para mí es cosa nueva,
que la vez primera es esta
que esto por mí nunca pasa;
que después que en esta casa
vivo, no he visto tal fiesta.
Sabéis, padre guardián,
dónde les dieron⁵⁰ muerte
o quién se la dio tan fuerte.

GUARDIÁN

Presto, padre, os lo dirán.
Bien sé, padre fray Hernando⁵¹
todo lo que preguntáis
y pues de oílo gustáis,
gustaré de illo contando⁵².

⁴⁸ Ils sont voilés avant l'entrée du gardien avec saint Antoine, comme le prouve la didascalie suivante. Ils ont donc intégré l'image des deux saints voilés en s'adjoignant au tableau vivant sous la figure des orants.

⁴⁹ Derrière le voile se trouvent les deux frères franciscains, absents de l'échange qui suit entre Antoine et le Gardien, et qui reviennent sur scène après que ceux-ci sont partis.

⁵⁰ les dieron *em.* : deçieron MSS/14767

⁵¹ Nom d'Antoine, qui alterne avec Fernando, avant son entrée dans l'ordre franciscain.

⁵² contando *em.* : gustando A

Estos santos que habéis visto
buscaron, siendo menores,
cómo ser de los mayores
entre los siervos de Cristo.

Luego que esto propusieron,
su intento pedricar fue
a los infieles la fe
y ansina a Marruecos fueron
y allí la fe pedricaron,
volviendo, a muchos, cristianos.
Mas los moros inhumanos
los pasos los acortaron:
sus almas fueron del mundo.

f. 109v

Los cuerpos trujo un cristiano
don Juan, el infante hermano
del rey don Sancho el segundo,
y aquí en Coimbra se les dio
de aqueste santo convento
de Santa Cruz, para asiento⁵³,
y esta fiesta instituyó
y por ser de nuestra orden,
ordenó que hoy nos juntemos
porque juntos celebremos
esta fiesta.

ANTONIO

Cierto, buen orden.
Voy, padre, considerando
lo que contáis y me elevo
en ver que, siendo tan nuevo,
sea tan firme vuestro bando;
pero un mal, a un fruto
le admira, en ver que lleva
vuestra orden, siendo nueva,
hoy en la Iglesia tal fruto.

GUARDIÁN

Padre Fernando, en verdad
que es nueva, pero su asiento
es firmeza, que es cimiento.
¿En qué estriba la maldad,
cuando no estriba en un vicio
sino en virtud, que es tan santa?
Fácilmente se levanta
un sacrosanto edeficio.

⁵³ A 'embebida'

Y cuanto más un cimient
está debajo del suelo
tanto más cobra en⁵⁴ su vuelo
una torre por el viento
porque irá más que algunas,
no ha de volar nuestra casa
do no está humildad escasa
y estos santos son columnas.

Gracias deben ofrecer
supremo Dios, cielo y tierra,
pues os servís en la guerra
de tan buenos caballeros.

Dichosos vosotros santos
que hallaros merecistes
donde por Dios padecistes
tales tormentos y tantos.

ANTONIO

Dejemos, padre, por Dios,
si gustáis, este lugar,
porque tengo que tratar
dentro en mi celda con vos.

Híncanse de⁵⁵ rodillas y levántanse y dice San Antonio

ANTONIO

Agora podemos ir.
[...]

GUARDIÁN

Pues vamos, padre, a mi celda.
[...]

Vanse y salen dos frailes de la orden de San Francisco

FRAILE 1

Oh carisimo deo gratias.

FRAILE 2

Por siempre ese nombre se alabe⁵⁶.
Esta cortina no se abre.

⁵⁴ cobra en *em.* : cobran MSS/14767

⁵⁵ de *em.* : *om.* MSS/14767

⁵⁶ Vers hypermétrique.

FRAILE 1

A Dios sean dadas las gracias.

FRAILE 2

Pues ya nosotros nos vamos,
adiós, amados varones,
y mirá que en las lecciones
todos juntos nos veamos.

Híncanse de rodillas y levántanse⁵⁷ y salen Publio y Fabio⁵⁸

f. 110r

PUBLIO

Ya llegamos, amigo Fabio, al sitio
donde en honor de aquestos santos mártires⁵⁹
esta solene fiesta se celebra.

FABIO

Ya veo, amigo Publio, el puesto
donde estos santos mártires⁶⁰ tienen,
que, de sí este, claro ha dado muestra,
la grande suavidad que de ellos sale.

PUBLIO

Son muchos⁶¹, caro Fabio, los licores
con que ungidos los tienen estos padres,
después de ser Nuestro Señor servido
de usar con ellos un tan gran milagro,
que en un ser, de contino, los conserva.
No los podemos ver si no pedimos
a estos padres que corran este velo.
Padre, de caridad se nos conceda.

FRAILE 2

Lo que pedís, señores, cierto es fácil⁶²
veislos aquí del todo descubiertos.

Descubren los santos y suena música, híncanse de rodillas, y cierran el velo en acabando la música.

⁵⁷ levántanse *em.* : levántase MSS/14767

⁵⁸ D'après les *dramatis personae*, ce sont des citoyens.

⁵⁹ Vers hypermétrique.

⁶⁰ mártires *em.* : *om.* MSS/14767

⁶¹ muchos *em.* : mucos MSS/14767

⁶² fácil *em.* : cosa fácil MSS/14767

FABIO

¡Lugar que, con ser parte acá en el suelo,
merece que sea dino de tal gloria!

PUBLIO

¡Oh suelo que, de sello, deja cierto
y comienza a ser cielo acá en la tierra!

FABIO

¡Oh, caballeros fuertes de la Iglesia,
mártires defensores de fe santa!

PUBLIO

Oh, sangre santa, ministros de estos dueños⁶³
y de los fieros bárbaros trofeo.
Bien te puedes llamar, noble convento,
dichoso, pues encierras en tu seno
el triunfo de estos cuerpos, cuyas almas
la celeste región tienen por patria,
donde el tribunal de su república
vasallos firmes son del trino y uno.

Vanse y sale el guardián y san Antonio y un fraile regular

GUARDIÁN

Ya Antonio estaréis contento,
que ese hábito al fin quisistes
y los estraños vencistes
que quiso aqueste convento;
por ruegos se os dio muy poco,
los del prior no valieron
ni los de amigos pudieron
haceros torcer un poco,
y es tanto el premio mayor
que vuestro mérito alcanza,
cuanto tiene la mudanza
más de mayor a menor.
Orden tenéis que, con ser
ornada, sois el perlado,
pero mudando de estado
se muda del proceder.

ANTONIO

Hízoos tal perlado Dios,

⁶³ Vers hypermétrique.

que lo mayor que yo tengo
es ver que a ser menor vengo
adonde el mayor sois vos.

Pero juntamente he sido
por vivir entre la gente
sin que sea de pariente
ni de nadie conocido,
y evidente testimonio
fue de quererme mudar
trocar mi nombre y quedar
el de Fernando en Antonio.

REGLAR

¿Al fin Antonio te vas,

f. 110v

al fin nos dejas sin ti?
Bien puedes creer de mí
que nadie lo siente más:
quedo triste y aflijido
que un buen amigo en ti pierdo,
y también cuando me acuerdo
que mi orden te ha perdido.

Mas Antonio que despojas
de tu santidad la mira
renuevo en grande alegría
en que tan buena la escojas,
porque tu fervor es tanto
que entiendo, humilde varón,
que según tu corazón
en ella has de ser un santo.

ANTONIO

Dios quede, padre, contigo
y mira que me encomiendes
pero engañaste si entiendes
que pierdes en mí un amigo,
y mal se olvidarán dos
que amigos han sido tanto
y si acaso fuere santo
darele gracias a Dios.

GUARDIÁN

Todo en este mundo pasa
y la fiesta de hoy pasó,
bien será pues se acabó
volvemos a nuestra casa.
Hallaréis la casa chica

padre Antonio, tosca y pobre,
mas solo con que yo os cobre
se puede tener por rica.

Híncanse de rodillas delante de los santos y dice san Antonio

ANTONIO

Santos a quien sigo en pago
rogad por mí a Jesucristo
pues fue causa haberos visto
de aqueste trueque que hago,
y porque⁶⁴ con pecho fuerte
movido de vuestro ejemplo
yo, mártires, me contemplo,
padeciendo cruda muerte.

Padre carísimo adiós,
que voy a mi casa nueva

REGLAR

Aquel que inspirado os lleva,
Antonio, vaya con vos.

Vanse todos...

Apariencia miraculeuse : saint François protège Antoine de Padoue

Après que deux frères ont montré à Antoine leur couvent, le chroniqueur, par ordre du gardien, leur attribue des charges : les frères reçoivent l'ordre de demander l'aumône, le chroniqueur est intégré à la chorale, alors qu'Antonio est nommé cuisinier. Chacun part vaquer à son ouvrage.

[Redondillas]

f. 111v

Vase [Antonio] y sale el guardián con una campanilla en la manga

GUARDIÁN

Oh, cuán grande es el fervor
con que Antonio ha comenzado
en aqueste nuevo estado
a ser siervo del señor.

Y ha llegado a ser tanto
su fervor en el servir
que me hace presumir
que ha de ser un grande santo:
porque es en la santidad
la humildad la mejor pieza.

⁶⁴ porque *em.* : porquel MSS/14767

Bien para ser santo empieza
pues empieza en humildad.

Y comenzando tan bien
será lo que en cualquier pecho:
la mitad lleva ya hecho
aquel que comienza bien.

Gran pastor eres, Francisco,
pues aquesta humilde oveja
un rico tribuno⁶⁵ deja
por gozar tu santo aprisco.

Suena música y aparece san Francisco y híncase de rodillas el guardián

SAN FRANCISCO

Siervo de Dios, de lugar
donde su presencia asisto,
por orden de Jesucristo
vengo contigo a hablar.

Haz que Antonio deje al punto
el bajo oficio que tiene
ahora, porque conviene
que tenga otro de más punto.

Mándale, padre, que luego
de la pedricación use.
Aunque con ruego se escuse,
no sea admitido su ruego,

f. 112r

que siendo pedricador,
si en el oficio que deja
se muestra en aprisco oveja,
él será, de otro, pastor.

Desaparece San Francisco y suena la música y dice el guardián

GUARDIÁN

Tu honor, señor, se alabe
y se le dé honor y gloria,
que quieres tener memoria
de aquel que seguirte sabe.

Toca la campanilla y sale el coronista

GUARDIÁN

Antonio, amigo, ¿qué hace?

⁶⁵ Le père d'Antoine est le favori du roi de Portugal.

CORONISTA

La cocina le cupo hoy

GUARDIÁN

Tráelo luego donde estoy

Vase el coronista por Antonio

Mucho Dios se satisface
cuán fácil es de probar
lo que es de Dios estimado,
pues ha tenido cuidado
de Antonio en particular.

Bienaventurado vos,
oh Antonio, pues sois dino
de tener lugar divino
entre los siervos de Dios.

Apariencia miraculeuse de la Vierge et fuite du démon

Après avoir été tenté sans succès par le Monde et la Chair, fâchés de sa trop grande dévotion, Antoine est attaqué par le Démon.

[Redondillas]

f. 114v

Vanse Mundo y Carne y queda el demonio

DEMONIO

¡Que a mi pesar traiga el suelo
este sobre sus espaldas!

¡Que me usurpe tantas almas
por su intercesión el cielo!

Durmiendo está en su jardín.

¿No reposo yo y reposas?

Aquí he de acabar con cosas,
dar quiero a mi historia fin.

Pues hay tan buena ocasión

¿que hay más de ahogalle el cuello?

Quiero en efeto ponello
no impida la dilación,

¡padece muerte, traidor,
sin que puedas resistilla!

ANTONIO

¡Virgen pura sin mancilla,
dadme aquí vuestro favor!

Aparécesele Nuestra Señora

NUESTRA SEÑORA

Fiero, deja ese lugar
que en él no tienes poder.

DEMONIO

Tú, Virgen, habías de ser
la que me habías de estorbar.

Vase el demonio

NUESTRA SEÑORA

Pues que me sirves, Antonio,
te socorrí, y persevera
que quien sigue mi bandera
seguro está del demonio.

Desaparécese Nuestra Señora

ANTONIO

Gracias, mi señora, os doy
pues tanto os debo que luego
que oísteis mi indino ruego
de él me defendistis hoy.

Ya he gastado en recreación
parte del día y es bien
irlo a dar parte también
a la sagrada elección.

Vase Antonio...

Apariencia miraculeuse : le Christ enfant

Peu après avoir été sauvé du Démon par la Vierge, Antoine prie dans son couvent, et provoque l'admiration de ses confrères.

[Redondillas]

f. 115r

[...] Sale san Antonio con unas boras en la mano, rezando

ANTONIO

Ya tengo contemplación,
ya me ocupo en leer un libro,
porque ucupado me libro
de una y otra tentación.

Ahora me falta orar
y ahora me falta hacello,
pues que me convida a ello

la quietud de este lugar.

f. 115v

Híncase de rodillas y asómase fray Rugero a una ventana

FRAY RUGERO

No haréis que no os aceche,
Antonio, iba ya tras vos
y hágame, padre de Dios,
tal que de ello me aproveche.

Metido está en oración,
con qué devoción la hace,
no en vano le satisface
tanto a Dios este varón.

Suena música y aparécese Cristo como niño a san Antonio

CRISTO

¿Qué haces, Antonio amado?

ANTONIO

Aquí estoy gastando el tiempo,
señor, en el pasatiempo
que suelo estar ocupado.

CRISTO

Yo te vengo a visitar,
caro Antonio, como suelo.

ANTONIO

Los pies, que este suelo en cielo
convierten, quiero besar.

¿Cómo me venís a ver,
siendo niño tan pequeño?

CRISTO

No sin misterio te enseño
cifrado aquí mi poder:
por ser tanta sencillez,
varón, la que en ti se encierra,
quiero estar así en la tierra
en estado de niñez.

FRAY RUGERO

¿Qué es aquesto, estoy en mí,

soy acaso el que esto veo?
Si soy yo, ¡cierto no creo
creer lo que pasa aquí!

ANTONIO

Para que os pueda entender
bien, Dios, como niño estáis
y, si mayor os mostráis,
no os podré comprender.

Niño, subíos en mis brazos,
que cosa de niño es.

FRAY RUGERO

Dichoso tú que te ves
con el mismo Dios en brazos.

ANTONIO

Veros niño me convida
a trataros como a niño
y como en mis brazos ciño
aquello que es sin medida

Mas ¿dónde os pongo, qué he hecho?,
a mucho, señor, me atrevo.

CRISTO

No es aquesto, Antonio, nuevo,
que siempre estoy en tu pecho.

Santo varón, quiérome ir,
quédate en paz y en amor
y no pierdas el fervor
con que me sueles servir.

Échale la bendición y vase

FRAY RUGERO

¡Cómo aquí más me detengo
habiendo, lo que yo he, visto!

ANTONIO

Mucha es, oh sumo Cristo,
la obligación que yo os tengo.

Dadme fuerzas, señor, vos
como serviros lo pueda,
que el hombre obligado queda
y el que obliga solo es Dios.

Pero ¿qué hago?, que es tarde
y he de ir a pedricar hoy.
A pedir licencia voy
luego, que no es bien que aguarde.

Éntrase san Antonio y sale fray Rugero

FRAY RUGERO

Venturoso, Antonio, vos
y horas bienaventuradas
las vuestras, pues son gastadas
en diálogos con Dios.

En extremo de vos gusta
pues siendo Dios, y hombre vos,
se cifra niño el que es Dios
y con un hombre⁶⁶ se ajusta.

¿Cómo no le busco pues?
Pero aquí viene ocasión.
Quiero, dichoso varón,
besar tus benditos pies.

Apariencia miraculeuse de saint Antoine

À Lisbonne, le favori du roi, Martin de Bouillon, père d'Antoine, va être exécuté, accusé d'avoir tué sans confession un chevalier de la maison royale, trouvé mort dans son jardin. La séquence transcrite ci-après conclut l'acte II de la pièce.

[Redondillas – Endecasílabos sueltos – Redondillas]

f. 116v

[...] Sale gente de guarda que traen a aborcar al padre de San Antonio. Sale verdugo, escribano, alguacil

BULLONES

¡Mundo, que sin culpa alguna
en una horca me pones!

ALGUACIL

Señor Martín de Bullones,
sucesos son de fortuna:
quiérello, señor, el rey,
y cuando no seis culpado
lo alegado y lo probado
se ha de cumplir según ley.

Y en cuanto a mí, que esta vara
lo ejecuta, que yo no.

⁶⁶ hombre *em.* : nombre MSS/14767

Mi desgracia me lo dio
para que aquí me hallara.

VERDUGO

Dios sabe lo que me pesa,
pero subid poco a poco.

BULLONES

Aquí hermano, todo es poco,
no hay espacio, todo es prisa⁶⁷.

ESCRIBANO

¡Oh, mundo, cómo en un hora
en ti el mal y bien se alcanza!
¡Quién vio aqueste en su privanza
y mira cuál está ahora!

CIUDADANO 1

En el cuerno de la luna
ayer y hoy en el abismo.

CIUDADANO 2

Quién no ha de tener lo mismo
conociéndote, fortuna.

BULLONES

Hoy, señores, muerte espero
con grandísima injusticia;
ya para mí no hay justicia
y así yo sin ella muero.

Él hace conforme a ley,
yo en él ni en mi culpa hallo,
pierde en mí él un vasallo
y yo en él un justo rey.

La muerte, Dios, que padezco,
que a los mortales es deuda
y por la antigua deuda,
pero tal no la merezco.

Y dadme tanta paciencia
para podella sufrir.
Como al punto del morir

f. 117r

⁶⁷ prisa *em.* : prisa MSS/14767

me hallo con inocencia,
recibe mi sacrificio
en perdón de mis ofensas.

ALGUACIL

¿Qué haces, que es lo que piensas?

VERDUGO

Hoy, oh, señor, haré mi oficio.
Amigo, *credo* decid.

Aparece san Antonio

ANTONIO

Yo ahora en Padua estaba,
¡bendito sea aquel que quiso
traerme a Lisboa improviso
desde Padua donde estaba!

BULLONES

¡Jesús!

VERDUGO

¡*Credo!*

ALGUACIL

¡*Credo, credo!*

ANTONIO

Deo gracias. Esperá un poco.
[...]

ALGUACIL

Está quedo.

ANTONIO

Sea Dios loado⁶⁸.

⁶⁸ Ce vers rime avec 'credo' par « consonancia simulada », cf. Rudolf BAEHR, *Manual de versificación española*, traduit par Klaus WAGNER et traduit par Francisco LOPEZ ESTRADA, Madrid, Editorial Gredos, 1973, p. 69.

ALGUACIL

Por siempre, padre, se den.

ANTONIO

¿Cómo, amigos, sin justicia
hacéis de este hombre justicia?
No se han informado bien.

ALGUACIL

Verdad es que cómo pasa
no se ha⁶⁹ aviriguado cierto,
pero hase hallado el muerto
en la güerta de su casa
habiendo, dos días antes,
reñido sobre unas cuentas
donde tuvieron afrentas,
que son indicios bastantes.

ANTONIO

Pues yo a proballo me ofrezco,
que este muere sin justicia.

BULLONES

¿Mostrar, Dios omnipotente,
cómo sin culpa padezco?

ALGUACIL

Eso estamos aguardando:
si lo sabéis declaraldo.

ANTONIO

Pues, hermano, abajaldo.

VERDUGO

No puedo.

ALGUACIL

Yo lo mando.
el castigo se prosiga
y esto quede descubierto.

⁶⁹ A 'embebida'

ANTONIO

Bastará que el propio muerto
vuelva a la luz y os lo diga.

ALGUACIL

¿El muerto?

ESCRIBANO

Que el muerto hable
eso no lo creo yo.

ANTONIO

¿En qué parte se enterró?,
que yo lo haré que hable.

ALGUACIL

Aquesta es su sepultura,
que en el campo se enterró
por estar descomulgado
en aquella coyuntura.

ANTONIO

Dios, cuyo poder es nombre
de Dios, ¡declara y permite
que este hombre resucite
y disculpe aqúeste hombre!

Levántase el muerto y dice

MUERTO

¿Qué mandas, varón santo, que por causa⁷⁰
de tu oración he vuelto a ver el suelo?

ANTONIO

En nombre del que rige tierra y cielo
pido que digas si te dio este hombre muerte⁷¹.

MUERTO

Lo que en aqúeste caso, padre, pasa
diré sin faltar punto en breve espacio,

⁷⁰ causa em. : tu causa MSS/14767

⁷¹ Vers hypermétrique

porque me dan el tiempo limitado.
 En Lisboa, dos hombres principales
 a Martín de Bullones tienen odio,
 entre otros muchos, y de juntamente
 él, por ser contador, aborrecido.
 El odio de estos dos llegó a tal punto
 que quitalle la vida propusieron
 y ya buscando el modo más decente
 para poder hacer esto a su salvo,
 viendo ocasión de que por ciertas cuentas
 del gasto de la cámara reñimos,
 yo y Martín de Bullones, cierto día,
 me⁷² aguardaron de noche en una calle
 y al salir de palacio me mataron
 y muerto me llevaron en los hombros,
 me⁷³ echaron en el güerto de Bullones,
 adonde fui hallado a esta caüsa
 de ponelle en tal trance cual le han puesto,
 sin haber intentado darme muerte.

ALGUACIL

Pues padre, «quién lo ha hecho» le pregunta,
 que no es justo que quede sin castigo.

ANTONIO

Eso, señores, no he de preguntallo,
 si no es solo lo que al preso toca⁷⁴.
 Acúselos a ellos su pecado.
 ¿Tú tienes otra cosa que dispongas?

MUERTO

Solo, padre, que al tiempo de mi muerte
 por haberle usurpado unos papeles
 [...]

Y sabed mi señor, que por tus méritos
 haya agora estado entretenido⁷⁵
 de entrar en el lugar determinado,
 hasta que él me perdone y tú me asuelvas
 y te suplico humilde que lo hagas.

⁷² me em. : y me MSS/14767

⁷³ me em. : y me MSS/14767

⁷⁴ Il faut rompre la *sinalefa* « no es » pour éviter que le vers soit hipométrique.

⁷⁵ Il faut rompre la *sinalefa* « haya agora » pour éviter que le vers soit hipométrique.

BULLONES

Yo, por ser perdonado, te perdono.

ANTONIO

Y los demás que tienen en el nombre
de Padre, Hijo y Espíritu Santo.

Levanta el difunto las manos a Dios y métese en la sepultura

ANTONIO

Contino el que en ti confía
señor, lo que ver desea,
como haces que se vea
hoy por la intercesión mía.
Mil alabanzas te doy
Dios que por mí has hecho tanto.

ALGUACIL

Fuera de mí estoy de espanto.

ESCRIBANO

De admirado en mí no estoy.

ANTONIO

Señor, ¿qué es lo que miráis,
tanto es lo que en mí veis
que tanto os enternecéis
y suspiráis y lloráis?

BULLONES

Lloro, padre, de alegría
de ver que el vivir no pierdo
y también cuando me acuerdo
de un hijo que yo tenía:
fraile, no de donde vos,
sino de orden de reglares
y mudando de lugares
le llevó, entiendo, Dios.

ANTONIO

De mí es bien conocido,
¿no es su nombre Fernando?

BULLONES

Sí.

ANTONIO

Pues esas manos me des
que aunque mudado me ves,
yo soy.

ANTONIO

Oh, hijo querido,
cómo teniéndoos delante
no os conozco?

ANTONIO

Hay dos engaños:

f. 118r

la mudanza de la gente,
y el hábito diferente
y mudanza de los años.
Porque en probeza me fundo
de todo, padre, mudé,
hasta en Antonio troqué
mi nombre, por ir del mundo.

BULLONES

Hijo, mas ¿qué nombre os dí?
Bien os competen los dos:
padre, en vivir yo por vos
y hijo en vivir vos por mí.
Al fin vos habíais de ser
el que me había de librar.
¿Cómo en esto de reglar?,
ya que os tengo en mi poder.

ANTONIO

Yo era el que en eso ganaba;
mas no es bien que más me ocupe,
que cuando yo aquesto supe
predicando en Padua estaba.
Vine y mientras aquí estoy
allí está un ángel por mí.
No puedo estar más aquí,
padre, adiós que me voy.

Desaparece San Antonio

BULLONES

No irás hasta⁷⁶ que yo quiera,
¿qué es esto, crüel fortuna?
fuera porque causa alguna
has hecho que viva y muera.

Porque quisiste ponerte
Antonio, en darme la vida
si me habías con tu ida
darme la segunda muerte.

[...]
[...]⁷⁷

ALGUACIL

No lloréis, que no está ausente
vuestro hijo en ningún tiempo.

ESCRIBANO

Grande santidad de hombre.

ALGUACIL

De esto daréis testimonio.

CIUDADANO 2

No en vano tiene tal nombre
este venturoso Antonio.

ALGUACIL

El tiempo aquí se nos pasa,
bien es volvernos al punto,
dirase punto por punto
a el rey todo lo que pasa.

L'ange de la dernière heure

Au début de l'acte III, Antonio, fatigué des travaux du monde, se retire de Padoue dans les terres du berger Tirso. Le gardien du couvent franciscain se demande où trouver le saint père.

[Redondillas]

f. 119v

Vase el pastor Tirso y entra san Antonio en la choza. Y sale el guardián

⁷⁶ irás hasta *em.* : irasta MSS/14767

⁷⁷ Ces deux vers manquants sont indiqués dans le manuscrit du signe des deux points.

GUARDIÁN

Oh, cómo el variar de estado
pone a un hombre en gran aprieto,
yo no era, fraile, sujeto
como ahora soy, perlado.

Oh, cómo es pesado un cargo,
o por mejor decir carga:
mucho hace quien se encarga
de lo que yo tengo a cargo.

Bien supo Antonio el misterio
que en tener cargo se encierra,
pues que no quiso en la tierra
cargo, aun en un monesterio.

Pues padre, tenéis el peso
y en mis hombros lo dejáis,
y pues a vivir os vais
y dejaisme Antonio preso,
a mí me dais el gobierno
porque por más suficiencia,
vos solo hacéis penitencia
por libraros de un infierno.

Quién mereciera saber
dónde fue vuestro camino
y fuera, padre, tan dino,
que al desierto os fuera a ver.

Aparécese un ángel

ÁNGEL

Si ver Antonio deseas,
varón, veraslo cumplido
porque el señor es servido
que te vea y que le veas.

Y así en su nombre te aviso
que está en cierta soledad
que llaman la heredad
del pasto del pastor Tirso.

Allí de cierto has de hallalle
porque él morirá muy presto,
cuenta desde hoy el desierto
ve con tu convento a velle,
porque siendo de otra suerte,
no podrás tener lugar
para poderos hablar
y hallaros allí a su muerte.

f. 120r

Desaparece el Ángel

GUARDIÁN

¡Que ya el padre Antonio muere!
Sea el señor alabado,
que de lo que ha trabajado
dalle su galardón quiere.

Dichoso mil veces vos,
bienaventurado Antonio,
que triunfando⁷⁸ del demonio,
subiréis donde está Dios.

Couvrir, découvrir le corps mort

La pièce s'achève sur la mort d'Antoine dans le désert et, dans une scène récurrente des *comedias de santos*, sur la dévotion que suscite son cadavre.

[Redondillas]

f. 121v

GUARDIÁN

Antes del tránsito santo
tu bendición nos da, padre.

ANTONIO

Déosla, amigos, el Padre,
Hijo y Espíritu Santo.
Ya, padres, llega la hora.
Orad por mí al rey divino.
Yo acabo con este himno.
Vuestro soy, Virgen Señora.

Vase muriendo y dicen este himno

*O gloriosa domina excelsa
supra sidera qui te creavit
probide lactasti⁷⁹ sacro ubere.*

Suena música y sube al cielo por su artificio el alma

FRAY RUGERO

Ya, padre, pisáis el cielo
contento, y nos dejáis tristes.

FRAY LUCAS

Al fin, padre Antonio, os fuistes
dejándonos sin consuelo.

⁷⁸ triunfando *em.* : trunfando MSS/14767

⁷⁹ lactasti *em.* : lastasti MSS/14767

GUARDIÁN

¿Qué lloráis? Gracias hagamos
a Dios que quiso llevalle
oh, sumo Dios, de este valle
de lágrimas que lloramos.

Si saben, padre, que es muerto,
tanta gente ha de venir
que nos lo han de impedir:
llévese el cuerpo cubierto.

Óyese ruido diciendo de adentro «Cuerpo santo, cuerpo santo»

¿Do suenan estos clamores?,
que aunque es yermo, pone espanto.

Salen cuatro ciudadanos con hachas encendidas

CIUDADANO 1

¿Donde está este cuerpo santo?

GUARDIÁN

¿Qué es lo que buscáis, señores?

CIUDADANO 1

El santo cuerpo de Antonio.

GUARDIÁN

¿Quién la nueva ha llevado?

CIUDADANO 1

Por allá se ha divulgado
y está por fe y testimonio,
y ansina entendiendo el canto
y que era en este lugar,
le venimos a llevar.

GUARDIÁN

Señores, veis aquí el santo.

f. 122r

CIUDADANO 2

Bien mostráis en la partida
quién sois, padre Antonio, al fin.
Vos hubistes tan buen fin
cual nos prometió la vida.

Pues Dios quiso por más gloria
que sepan todos que es muerto,
llevémosle descubierto⁸⁰,
y aquí se acaba la historia.

⁸⁰ La scène de monstration apparaît bien comme un dévoilement.

Lope de Vega, *Comedia de san Segundo*

Apariencia du Pilar de Zaragoza

Au début de la pièce, plusieurs chrétiens veulent écouter les prêches de l'apôtre saint Jacques (Santiago, Diego), parmi lesquels Segundo, Torcato, Teodoro, Eufrasio et Indalecio, disciples de l'apôtre, lequel « *ha de venir enseñándolos con un misal* » (f. 127v). La Vierge apparaît devant eux à Saragosse.

[*Lira – Quintillas*]

f. 128r

SEGUNDO

Altamente, gran Diego,
declaras la Escritura. Mas, ¡ay triste!,
¿qué repentino fuego,
abierto el cielo, a tu cabeza asiste?

DIEGO

Sosíégate, Segundo.
¡Oh, Reina de los cielos y del mundo!

Tócanse chirimías y baja Nuestra Señora con dos ángeles

MARÍA

Mi bendición sea contigo,
Diego amado, que en el nombre
de mi hijo te bendigo.

DIEGO

Bienaventurado el hombre
que es vuestro siervo y amigo
pues que tal favor le hacéis,
¡ay, Virgen!, que me mandéis
o en qué sirva a mi señor.

MARÍA

Él reconoce tu amor.

DIEGO

Y vos, virgen, le sabéis,
que si en este ser pudiera
ser Diego Cristo, dejara
de serlo porque lo fuera.
Mas si igualmente lo amara

mucho más lo encareciera
y si ansí decirlo puedo
en este amor igual quedo;
y luego, señora, a vos,
que os amo después de Dios
tanto que a muchos excedo.

MARÍA

Sobrino a quien tanto amo,
en este nombre imagino
que tu alabanza derramo,
porque en llamarte sobrino,
primo de Cristo te llamo.

Las razones que tenía
de amarte, decir podía
cuando tú no las supieras.

DIEGO

¡Qué muestras más verdaderas
que querer que os llame tía!

Basta, señora, que vos
me deis nombre tan divino
y le tengamos los dos
y, que me llame «sobrino»,
tía que es madre de Dios.

Y del parentesco nuestro
también dichoso me nuestro,
pues tengo en Juan un hermano,
que el mismo Dios soberano
le ha llamado hijo vuestro.

Pero si os he de loar
por pagaros, dame pena
que he de empezar y callar,
que si sois de gracia llena,
¿qué título os puedo dar?

Dame vos la vuestra a mí,
porque solo dije aquí
lo más que yo sé de vos,
y es que sois madre de Dios
y por la humildad de un sí.

MARÍA

Diego, viendo tu buen celo
y que al fin de tantos días
en aqueste español suelo
tan pequeño fruto hacías,
vine por darte consuelo
que andando el tiempo ha de ser

donde ha de prevalecer
la fe hasta el fin defendida
con la propia sangre y vida
que a Cristo se ha de ofrecer;
y, en aquesta ciudad, más,
porque de infinita gente
que a Dios ofrecer verás,
ha de dejar la corriente
del Ebro la sangre atrás.

Niños y flacas mujeres
de esta España, de quien eres
patrón, por fieros martirios

f. 128v

merecerán palma y lirios.
Porque ilustre asiento esperes,
la iglesia que te decía
en Jerusalén, mi Diego,
con la señal de este día,
aquí la comienza luego;
Dios quede en tu compañía.

Suena música y desaparece

DIEGO

Oh, eterno e increado Padre,
¿qué alabanza habrá que os cuadre?
Ya en dos favores me he visto:
aquel del glorioso Cristo
y este de su dulce madre.

Pues que no me quedé allí
donde tan contento vi
a Pedro que esto pedía,
oh, quién se hiciera María
su tabernáculo aquí,
porque al fin donde estáis vos
es muy cierto que está Dios.
¿Segundo, Torcato amigo,
habéis estado conmigo?

SEGUNDO

Y en un éxtasis los dos.
¿Qué es, Diego, lo que ha mandado
que hagas la Virgen bella?

DIEGO

Aquí ha de ser fabricado
un templo, en su nombre de ella,

y en la señal que ha quedado.
Luego pienso buscar gente.

EUFRASIO

¿Qué mejor que la presente?

TEODOSIO

Ya España este templo goza.

DIEGO

Del Pilar de Zaragoza
se llamará eternamente.
Pero en siendo edificado
he de ir a Jerusalén
a mi colegio sagrado.
¿Queréisme seguir también?

Autel, machine à apariencias (I) : Diane et le Christ

Au deuxième acte, saint Jacques est mort. Segundo, comme Torcuato, Indalecio et Eufrasio, prennent à leur charge d'évangéliser l'Espagne, qui est entre les mains du paganisme. Dans la scène qui suit, à Guadix, Luparia, prêtresse de Diane, demande à la déesse, en présence de sa servante Clorida, si elle doit suivre son culte et être chaste, ou suivre Amour, comme le lui demande Vandalino, galant.

[*Quintillas – Octavas – Endecasílabos sueltos – Octavas*]

f. 136r

Vase Vandalino

LUPARIA

Clorida.

CLORIDA

¿Señora?

LUPARIA

Dame
esa guirnalda y laurel.

CLORIDA

¿No quieres que a Erastro⁸¹ llame?

⁸¹ Prêtre de Diane.

LUPARIA

La diosa hablaré sin él,
que llama este necio infame.

CLORIDA

Ponte esa guirnalda y velo.

LUPARIA

Corre esa cortina.

CLORIDA

Harelo.

LUPARIA

¿Quién pensara que a tal diosa
llegara a hablar sospechosa
de que no vive en el cielo⁸²?

Descúbrese una estatua o idolo que habla —o sea, mujer vestida⁸³— y aparezca sobre un altar y corran una cortina⁸⁴

Diana santa, ilustre y clara hermana
del sol hermoso, puesto que me atrevo
a tu grandeza heroica y soberana,
con alguna razón la lengua muevo,
servido me ha con esperanza vana
Vandalino, clarísimo mancebo
en sangre y parentela, pues no ha sido
por méritos y pruebas admitido.

Fue la razón haberme dedicado
por la salud del alma que procuro
a tu templo en España celebrado
como a sagrario de mi bien seguro.
Hame puesto en razón y declarado
lenguaje para mí nuevo y oscuro,
pues dice que ni tú ni dios alguno
se escapa de tener vicio ninguno.

Y como errar en dios es imposible
y muestra que eres diosa y has errado,
buscar el cierto Dios me es conveniente
y por esta razón te he consultado.

⁸² Vandalio a voulu décrédibiliser la déesse et la chasteté qui caractérise son culte en tenant un discours de blâme à son idole, et à l'icônolâtrie : « ¿Qué respuesta te ha de dar / la que de un árbol hacemos? ».

⁸³ Dans les *dramatis personae*, f. 123r : « Diana, diosa ».

⁸⁴ Le rideau n'est pas mentionné dans la didascalie à son ouverture (mais il est mentionné par Luparia quelques vers plus haut). Il est dit qu'il est refermé : la didascalie couvre donc, par ses indications scéniques, toute l'étendue de l'échange avec Diane.

Si hablar, aunque eres dios, es imposible,
cobrar tu honor de un hombre disfamado,

f. 136v

y dime a quién le debe incienso el suelo
y es hacedor de cuanto cubre el cielo.

HABLA DIANA

Luparia, un dios hay solo sin principio
que por la ofensa del primer pecado
a la tierra envió su primogénito.
Este nació en Belén de María, Virgen,
llamose Cristo y fue crucificado.
Busca este Cristo y deja vanos dioses.
Si quieres más, en lo demás soy mudo⁸⁵.

LUPARIA

¡Oh, notable respuesta, en que se ha visto,
Clorida mía, mi pasado engaño
y que la vanidad, por Dios, conquisto
y el viento sigo a costa de mi daño!
¿Dónde será posible hallar a Cristo,
nombre tan nuevo y hasta agora extraño?
Y si él murió, ¿dónde hallaré su madre,
o aquel Dios sin principio que es su padre?
Toma allá ese laurel, velo y guirnalda,
malditos y engañosos instrumentos.
Seguilda a la gran diosa y veneralda,
de hoy más, locos y vanos pensamientos,
que de este monte en la poblada falda
fue un roble combatido de los vientos.
Mirad, alma, qué gloria y qué regalo
os puede dar después un dios de palo.
Oh, Cristo, y dulce y regalado nombre,
sin conocerte dulcemente sueñas.

Autel, machine à apariencias (II) : Diane et le démon

Erastro, prêtre romain, s'apprête à immoler un sacrifice, lorsqu'il est interrompu par Segundo et Torcato. Ceux-ci sont poursuivis hors-scène par les romains. Luparia, qui a été cachée parmi eux, demande à Dieu de sauver les deux chrétiens. Vandalio revient sur scène pour raconter qu'un pont s'est effondré sous le poids des romains qui poursuivaient Segundo et Torcato. Ceux-ci reviennent, avec Indalecio et Cecilio et les quelques romains

⁸⁵ Sic. Le miracle est ainsi attribué au Dieu véritable, évoqué au masculin déjà dans l'adresse de Luparia à Diane, quelques vers plus haut.

survivants, qui se convertissent. Après cette victoire, chacun des chrétiens part conquérir d'autres terres, et Torcato fait face au temple de Diane, décidé à le consacrer au Christ.

[*Quintillas*]

f. 139r

Vanse Segundo y Cecilio y Indalecio, cada uno por su parte

VANDALIO

Señor, a questo profano
templo de Diana puedes,
con esa divina mano,
hacer un templo en que quedes
por sacerdote cristiano.

Aquí, Torcato, serás
nuestro obispo y nos darás
los preceos de ese Cristo.

TORCATO

A haberle primero visto,
no entrara en él Satanás.

Descubrid esa cortina.

Descúbrenle y aparece Diana en tramoya, detrás de la cual está un demonio con fuego, y saca Torcato una cruz

Hoy en la virtud divina
de Cristo y Pedro te mando,
esta señal levantando
de tanto respeto digna,
que huyas luego de aquí.

En dando vuelta a la tramoya, salga el demonio con fuego y diga:

f. 139v

DEMONIO

¡Ay, que mi imperio perdí,
ya vino Cristo y venció!

Vase y cae el templo

VANDALIO

Toda la estatua cayó.

TORCATO

¿Es Dios Cristo, amigos?

TODOS

Sí.

TORCATO

Pues venid porque os reciba
la iglesia en su gremio santo
y en sus libros os escriba

LUPARIA

De gloria me baño en llanto.

TORCATO

Viva Cristo.

TODOS

Cristo viva.

Vanse todos. Fin de la segunda jornada.

Apariencia miraculeuse : saint Jacques contre le démon

Segundo, devenu évêque d'Ávila, donne l'aumône à un vieux et à une veuve, qui repartent satisfaits. Vient alors « *un demonio en hábito de mujer y su manto, desenvuelta y muy tocada* » (f. 143v) qui, sous prétexte de confession, essaye de tenter Segundo.

[Redondillas]

f. 144r

SEGUNDO

Oh hereje, ¿estás bautizada?
¿Cómo, de Dios olvidada,
vienes a tentarme así?
¿No sabes que Dios murió
por todo el género humano?
Dios te deja de su mano
o el demonio te engañó.

DEMONIO

Abrázame pues te ruego
y deja tanta porfía.

*Va a querelle abrazar y cáesele el manto y queda con la ropa de llamas*⁸⁶

⁸⁶ Dans *El peregrino en su patria*, Lope décrit plusieurs pièces de théâtre auxquelles assiste son *peregrino*. Dans la première, au livre I, on trouve un « *Demonio en figura de marinero, todo él vestido de*

SEGUNDO

¡Ayuda, Virgen María,
socorredme apóstol Diego!
¿No distes lienzo a Fileto
y a Hermógenes un cayado⁸⁷?
Pues ¿por qué, maestro amado,
no me libráis de este aprieto?

Suena música y aparece Santiago con un báculo de obispo en una nube y el demonio se va con ruido

DIEGO

Segundo, esfuerza y no temas,
que Dios siempre está contigo
contra ese fiero enemigo
y sus palabras blasfemas.

Si a Hermógenes y Fileto
di prendas, en cuya fe
del demonio los guardé,
a ti con mayor afecto.

Toma este báculo santo
con que de verte se ahuyente
aquella antigua serpiente
que aborrece al hombre tanto.

Vuelve a sonar la música y sube por invención san Segundo hasta que pueda tomar el báculo y dice arriba

f. 144v

SEGUNDO

Si por tales medios viene
el hombre a gozar de vos,
llame regalos de Dios
a los trabajos que tiene:
dadme Diego soberano
aquese bordón divino,
que mientras soy peregrino
es bien que lleve en la mano;
y rogad a Dios por mí,
que es muy peligroso el mundo;
y dadme esos pies.

tela de oro negro bordado de llamas », Lope de VEGA CARPIO, *Prosa. I*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, p. 463.

⁸⁷ Segundo fait référence à la conversion du magicien Hermógenes et de son acolyte Fileto par Saint-Jacques, à la fin de l'acte I (f. 130v-131r). Fileto, premier converti, est menacé par son maître, qui essaye de le tuer avec une dague. Diego lui donne un « *lienzo* » qui le protège en figeant la main du magicien. Convaincu par ce prodige, Hermógenes se rend à Diego, mais les démons le harcèlent : l'apôtre lui donne alors « *este báculo mío* » pour se défendre des esprits infernaux.

DIEGO

Segundo,
¿memoria tienes de ti?

Vase bajando san Segundo y desaparece Santiago y salen Lisandro y Lucindo

LISANDRO

No era en balde el resplandor
y música que se oía.

LUCINDO

Mas ¡qué lleno de alegría
viene y de divino olor!

LISANDRO

Paréceme que ha bajado
hoy como otro Pablo al suelo
desde aquel tercero cielo
donde estuvo arrebatado.
Señor.

SEGUNDO

Hijos míos queridos.

LISANDRO

¿Confesaste a la mujer?

SEGUNDO

Había mucho que hacer,
quedamos desavenidos.

LISANDRO

¿No le diste absolución?

SEGUNDO

No cabe en su grave culpa
porque no tiene disculpa
ni quiere esperar perdón.
Vamos, que he de visitar
hoy los enfermos y presos;
que de mis culpas y excesos
tengo después que tratar,
que si aquel se me atrevió,

sin duda a Dios ofendí.
¿Hay enfermos?

LUCINDO

Señor, sí.

SEGUNDO

¿Y en peligro?

LUCINDO

Señor, no.

Vanse...

Comedia de san Jacinto

Sur l'autel de la Vierge, une apariencia de la Vierge

Au premier acte, Jacinto, neveu de l'évêque de Cracovie, est devenu dominicain, sous le patronage de Santo Domingo lui-même. Après un voyage d'un an du saint en Espagne, où il fonde des couvents de son ordre, il revient à Rome au début du deuxième acte et envoie Jacinto en mission en Pologne. Les démons sont incapables de vaincre Jacinto, malgré leurs nombreuses victoires en Europe de l'Est ; après cet aveu d'impuissance des démons, le futur saint prononce une louange à la Vierge.

[*Redondillas – Endecasílabos sueltos – Liras - Redondillas*]

f. 162v

Vanse, habiendo parecido primero san Jacinto al pie de un altar. Y sale afuera y dice

SAN JACINTO

Oh fiesta santa y divina
en cuyo día sagrado,
la que el cielo ha deseado,
ya para el cielo camina:
la que mereció en el suelo,
con tal gloria, acá entre nos,
ser madre del mismo Dios,
para ser reina del cielo;
cual, con gozo verdadero,
si se mereciera ver
ir a la segunda Ester
a la presencia de Asuero.

Cuál parece ya triunfante
la bella Judit, cortada
ya la culpa con su espada,
cabeza tan importante.

¿Cómo será recibida
la que al mismo rey parió?,
¡que hoy gloria y reino le dio
a su madre apercebida!

f. 163r

¡Qué fiesta, qué contrapunto
qué música celestial,
qué caterva angelical
contemplo a sus plantas junto!

Del más alto tesoro de la tierra
depósito, del cielo soberano
esposa y madre del criador eterno,
capitana gloriosa de la guerra
que hizo al mundo el enemigo infierno
y vos rompistes su poder tirano.

¡Qué asiento tan lozano

en el cielo os espera,
qué rica entrada, qué recibimiento,
oh señora, quién vieras;
la luna en vuestros pies, el firmamento
de estrellas por corona,
del mismo sol ceñida la persona
y, en medio el regocijo,
al padre que os corona,
pues os tiene por madre de su hijo.

*Suena música y aparécese Nuestra Señora cercada de ángeles sobre el altar, de la manera que se pinta que
sube al cielo*

MARÍA

Hijo.

JACINTO

Madre, oh nombre alto,
de quien tal favor se cobra,
que el nombre de alto sobra
y yo de méritos falto.

MARÍA

Gózate, hijo querido:
gaude fili mi[hi] Iacinte,
que hay que sus virtudes pinte
que tu voz mi hijo ha oído.
Cualquier cosa pide de él,
porque por mi intercesión
la alcanzará tu oración.
Siervo, hijo, amante fiel,
prosigue, que es tu carrera
tal, que agrada al alto padre;
y tenme, hijo, por madre.
Mi Jacinto persevera,
que para más regocijo
queda más que padecer.

JACINTO

¡Que tal llegué a merecer
que os llame madre!

MADRE

Sí, hijo.
Alza tus ojos.

JACINTO

Temor
de luz tan alta los cierra.

MARÍA

Todo el temor de la tierra
quita el celestial amor,
olvida el temor de esclavo
con amor de hijo. Mira.

JACINTO

¿A quién tanta luz no admira?
Madre y Virgen, yo os alabo.

En alzando los ojos desaparece Nuestra Señora con música

Quién no vive por morir
para ir a aquel⁸⁸ lugar
do tal bien se ha de gozar.
Quién no muere por vivir
tras de esta temporal vida
en aquel descanso eterno.
Quedo tan devoto y tierno,
toda el alma enriquecida,
tan rico de ver la madre
de mi Dios, reina del cielo,
que ya no miro en el suelo
cosa que me alegre y cuadre.

Ay Dios, ay madre divina,
predicaré en vuestro grado
y diré el bien que he notado.
Oh hermosura peregrina
¿adonde vamos, pies? Id
porque os llama este viaje
pero con nuevo lenguaje
contrapuntada vid.

Satrabor conuider o deum et matrem dei cum amore languo⁸⁹

Vase san Jacinto...

Autel, machine à apariencias : Astaroth et Gengis Khan

Immédiatement après la scène précédemment transcrite, « suena una caja de guerra y sale acompañamiento de tártaros » (f. 163r), menés par leur roi Cigis Can (Genghis Khan) et

⁸⁸ A 'embebida'

⁸⁹ D'après Rosa Durá, « *Satiabor cum videar Deum et [si]matrem Dei [videar]cum amore langue[ar]* » ('Je serai comblé par la vision de Dieu et celle de sa Mère, je languirai d'amour'), selon une combinaison libre du Psaume 17 et du Cantique des Cantiques 2, 5. Voir Rosa DURA CELMA, *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, Universitat de València, 2016, p. 978.

son grand capitaine, Batón. Le roi, assis sur « un trono o silla puesta en alto » (f. 163v), harangue ses troupes, accompagné de musique, puis il se lève, il prend quatre drapeaux, et les pointe vers les quatre parties du monde, que ses capitaines jurent de conquérir.

[Redondillas]

f. 163v

Juran esto todos

REY

Resta agora que sepamos
lo que nuestro dios responde
en cuya boca se asconde
la verdad que deseamos.

Suena música y descubren un ídolo y híncase de rodillas. Y habrá un brasero con encienso y desángrase el rey y cae en las brasas

Astarot, dios advocado
de esta tártara nación
que a tu santa religión
mi pueblo está dedicado,
 hoy, por este encienso santo
que en estas brasas consumo
por la sangre con que el humo
hasta tus aras levanto,
 te pido, si es que te agrada,
me dígas con alegría
si por Polonia y Hungría
proseguiré esta jornada.

Dice una voz de dentro como que habla el ídolo

VOZ

Tres espíritus irán
en tu defensa, prosigue
y a tus enemigos sigue,
furioso rey Cengui Can.

f. 164r

Suena ruido de cobetes con que se cubre el ídolo

BATÓN

¡Qué rüido y hediondez
el oráculo dejó!

REY

Con eso nos enseñó
que es espantoso jüez

y que ampara esta nación.
Pues en nuestro bien porfía
yo partiré para Hungría.
Parta a Polonia Batón,
y vamos por que este bando
se publique y se aperciba.

TODOS

El rey Cengui Can hoy viva.

BATÓN

Que así lo digáis os mando.

Vanse...

La mort de Jacinto : trois apariencias de sa gloire

Après que Jacinto a sauvé des Tartares les images saintes de Marie et du Christ dans la ville de Kiev, il rejoint Cracovie, et son couvent, où chacun fête son retour. Sachant qu'il va mourir, Jacinto prononce son testament, comme l'exige le topos, et meurt face à ses frères. Un aveugle récupère la vue en s'approchant du corps de Jacinto. La nouvelle de sa mort et de sa gloire arrive à plusieurs dévots par voie d'apparitions miraculeuses.

[*Endecasílabos sueltos – Redondillas – Liras*]

f. 168v

Sale Juan Prandecta⁹⁰ obispo de Cracovia en la iglesia de San Estanislao, un capellán con él

OBISPO

Poné el sitial⁹¹ aquí do estaba⁹²
de la Ascensión y en reverencia santa
del glorioso Jacinto, a quien hacemos
las osequias⁹³, que yo por cierto tengo
que entre los santos tiene⁹⁴ silla eterna
quiero un rato aquí a⁹⁵ solas recogerme
a rezar los maitines en la iglesia

f. 169r

de san Estanislao, obispo sancto,
de esta ciudad.

⁹⁰ Jan Prandota, cf. *Ibid.*, p. 1001.

⁹¹ sitial *em.* : sitial MSS/14767

⁹² Pour éviter le vers hipométrique, il faut casser les deux *sinalefas* : « poné el », « do estaba ».

⁹³ D'après *Aut.*, « *Lo mismo que Exequias. Es voz muy usada, aunque menos conforme a su origen* ».

⁹⁴ tiene *em.* : tien MSS/14767

⁹⁵ a *em.* : om. MSS/14767

CAPELLÁN

Está el estrado⁹⁶ puesto.

OBISPO⁹⁷

Andad⁹⁸, dejadme a solas en este puesto⁹⁹.

Híncase de rodillas el obispo, pónese el capellán sobre el sitial el briviario, vase el capellán y él dice:

Domine labia mea

En diciendo «gloria patri» ábrese una nube grande llena de gloria. Parece una escalera de oro: por ella subiendo una procesión de ángeles con harpas, Nuestra Señora de la mano con san Jacinto con hábito lleno¹⁰⁰ de estrellas, una palma en la mano, y en ella dos guirnaldas. San Estanislao¹⁰¹, vestido de obispo al pie de la nube, habla con el obispo Juan Prandecta¹⁰². Habrá música. Al descubrir la nube cantan los ángeles:

ÁNGELES

Lux perpetua lucebio sanctis tuis domine

RESPONDEN DOS

Et esternitas tenpotus alehuya¹⁰³

SAN ESTANISLAO

Juan Prandecta¹⁰⁴, ya despierta
de este éstasis del suelo.

Mira la puerta del cielo
hoy de par en par abierta.

Esta grandeza que pinto
corra en tu pensamiento:
es aquel recibimiento
que se le hace de Jacinto¹⁰⁵,
varón cuya santidad¹⁰⁶,
como tan santa y tan bella,
hoy se hace fiesta de ella

⁹⁶ estrado *em.* : etrado MSS/14767

⁹⁷ Obispo *em.* : om. MSS/14767

⁹⁸ Andad *em.* : adad MSS/14767

⁹⁹ Vers hypermétrique.

¹⁰⁰ lleno *em.* : llano MSS/14767

¹⁰¹ Estanislao *em.* : estanilao MSS/14767

¹⁰² Prandecta *em.* : Prandesta MSS/14767

¹⁰³ « *Lux perpetua lucebit sanctis tuis Domine* », ‘la lumière éternelle brillera pour tes saints, Seigneur’ ; « *Et aeternitas temporum, Alleluia* », ‘et pour l’éternité des temps, alléluia’, cf. Rosa DURÁ CELMA, « El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar », *op. cit.*, p. 1001.

¹⁰⁴ Prandecta *em.* : Prandesta MSS/14767

¹⁰⁵ Jacinto *em.* : S. Jacinto *om.* [C’est comme S. Jacinto qu’il apparaît mentionné dans l’œuvre, mais il faut amender le texte tant pour des raisons métriques que par respect de la logique de l’histoire, où il n’est pas encore canonisé.]

¹⁰⁶ santidad *em.* : cantidad MSS/14767

al cielo con majestad.

Sus milagros tan sin tasa
denota la procesión,
su virtud y perfección
el estado por do pasa;
sirve de madrina quien
él tanto en la tierra amó¹⁰⁷:
La Virgen que le vestió
de lo que tus ojos ven
lleva dos palmas con flor
y fruto de tal beldad:
una de virginidad,
y otra de santo doctor.

Da nueva al mundo del caso
porque cobren devoción
que yo con la procesión
y acompañamiento paso
y porque sepas quién soy,
soy Estanislao, oh perlado,
en la gloria sublimado,
que estoy en los cielos hoy.

Cúbrese la nube con música y vuelve del éxtasis

OBISPO

¡Oh señor, vi una riqueza
la mayor que espero ver!
¡Oh, Jacinto, a merecer
llegaste tanta grandeza!
Hoy diré tus alabanzas
como es justo. En los sermones
llamaré los corazones
de las coronas que alcanzas
porque se anime mi gente
que tu rosario ha seguido
y porque seas sentido¹⁰⁸
cual sancto, decentemente,
porque si es piedra Jacinto,
más bello que no la piedra,
en la hierba como medra
el Jacinto, lo que pinto.

f. 169v

Iré al pueblo, contaré
las excelencias que vi.
¿Quién las creyera de mí
sin el favor de tu fe?

[Vase y]¹⁰⁹ sale Brabislaba monja dominica, como que está en el coro en contemplación

¹⁰⁷ amó *em.* : ame MSS/14767

¹⁰⁸ sentido *em.* : sencido MSS/14767

BRABISLABA

Ahora que es solo el coro
puedo en la contemplación
ocupar el corazón
de aquel sumo Dios que adoro.

Quiero con regalo tierno
levantar el alma mía,
toda llena de alegría
con aquel su esposo tierno.

¡Oh, mi enmenso hacedor,
oh mi soberano bien!

Suenan música y queda elevada. Ábrese una nube en el cielo llena de ángeles y Nuestra Señora lleva a san Jacinto de la mano glorioso a una procesión, delante menester será que cante este verso

NUESTRA SEÑORA

Ibo michi ad¹¹⁰ montem myrrhae¹¹¹

Prosigue el coro de ángeles y cúbrese

BRABISLABA

¿Qué es lo que mis ojos ven?
¿Viose tan alto favor?

Jacinto es que en Cracovia
ha expirado: esto es sin duda.

¿A qué alto lugar le muda
la soberana María?

Oh favor, no emaginado,
oh Brabislaba dichosa
pues en esta hora gloriosa
en contemplación ha estado.

¿Quién callará esta hazaña?
Madres, ya, madres, iré
y al convento contaré
la revelación estraña.

Vase y sale un ermitaño de Hungría en el campo, llamado Brieno, como que sale de su ermita

BRIENO

Soledad venturosa,
cuya contemplación el alma alienta
a la visión gloriosa
que esperando sustenta
la fe de que mi pecho se alienta,
en vuestras plantas veo

¹⁰⁹ *om. MSS/14767*

¹¹⁰ *ad em. : in MSS/14767*

¹¹¹ *myrrhae em. : mirre MSS/14767 [Cantique des cantiques 4, 6.*

soberanas hazañas, de quien pudo
daros tan bello arreo
y, aunque de ingenio rudo,
contemplo vuestra gracia y quedo mudo,
vuestra rica armonía,
la trabazón, la compostura bella
las flores de alegría
de vosotras y de ella,
rica hechura de quien pudo hacella.

Quieroos, señor divino,
criador y maestro soberano,
el alma abrir camino
con la elección do gano
tan gran erudición¹¹², al juicio humano,
pero mi Dios, ¿qué veo
a dónde me lleváis, éstasis, el alma?,
¡de vos mil glorias veo!

Híncase de rodillas, suenan música, descúbrese un sepulcro¹¹³ y en él aparecen tres luces, y prosigue.

Esta divina palma,
me aleva¹¹⁴ el juicio y el sentido calma:
son tus laureolas sanctas
de mi amado y riquísimo Jacinto,
que ya con nuevas plantas

f. 170r

el reino tan destinto
esté con esta gloria cual le pinto:
una de Virgen tiene,
otra de doctor sancto, otra rica,
que a su bondad conviene,
que a su virtud se aplica,
pues por ser mártir ante Dios suplica.

Desaparécese todo y vuelve del éstasis y prosigue

Soberana alegría
[...]
[...]
de irlo a decir ordeno,
no esté el mundo de tanto bien ajeno.
¡Oh, dichoso Jacinto!
Plantas, regocijad tan alta fiesta
como en mi nueva os pinto;
ya el alma va dispuesta
a publicar el bien que el cielo apresta.

Vase...

¹¹² erudición *em.* : rrudicion MSS/14767

¹¹³ sepulcro *em.* : selpulcro MSS/14767

¹¹⁴ 'eleva'

Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara

L'apariencia du Christ à sainte Barbe

Dans une pièce où l'image est un sujet de réflexion, l'iconolâtrie un enjeu, les allégories un recours habituel, et où l'on assiste à des rêves et des déguisements, les apparitions miraculeuses sont marquées par les verbes « *sale* » et « *vase* » qui ne renvoient pas à l'*apariencia stricto sensu*. Le verbe « *aparece* », s'il est employé dans la deuxième journée, lorsque « *aparece un demonio en figura de Cristo* » (f. 179r), est surtout convoqué au troisième acte, lors du dénouement de la pièce. Marciano, empereur, a décidé que Barbara mourrait si elle ne renonçait pas à sa foi chrétienne. Comme elle résiste, avec l'aide divine, aux outrages qui lui sont infligés, elle est condamnée à être décapitée par son propre père.

[*Redondillas*]

f. 186r

Aparece santa Bárbara en el monte con su padre

PADRE

Ya estás adonde deseas.
¿Quieres morir?

BÁRBARA

Morir quiero
por solo un Dios verdadero.

PADRE

Yo haré que tu engaño veas
apercibe la garganta.

BÁRBARA

Ya la apercibo, no tardes,
no te espantes ni acobardes,
que a mí el temor no me espanta.

Híncase de rodillas

Dios sagrado, Dios inmenso,
Dios de bondad infinita,
el temor aparta y quita
que tiene el pecho suspenso
y dame ánimo fuerte

f. 186v

para que por ti padezca
y en tu servicio me ofrezca
al tránsito de la muerte.
Y ruego a tu majestad

que al que mi nombre invocare
defiendas, si me llamare¹¹⁵,
de cualquiera adversidad.

Defiéndele tú, señor,
de los peligros más llenos
de relámpagos y truenos
y del rayo y su furor.

Esto te suplico y pido,
señor, en esta oración.

Aparece Cristo en alto

CRISTO

Bárbara, tu petición
hasta mi pecho ha subido.

Yo te aceto lo que pides,
que serán libres por ti,
pues tú, por amor de mí,
de la vida te despides.

El que llamare tu nombre
de esos peligros saldrá,
pues el rayo no tendrá
poder para que asombre.

Ven, que te aguarda la palma
que merece tu persona
ya te aguarda la corona
que ha de coronar tu alma.

Ven, amiga, que ya estoy
aguardándote en mis brazos.

BÁRBARA

Señor, tus dulces abrazos
me llevan tras ti, ya voy,
ya voy, Señor, ya me parto,
ya camino y ya me alejo,
ya el cuerpo en la tierra dejo,
y el alma del cuerpo aparto.

Aguárdame, señor mío,
y no me apartes de ti,
que si te apartas de mí
pierdo el camino y el brío.

Buen Jesús, mostradme fuerte,
que temo morir, mi Dios,
que también temistes vos,
con la humanidad, la muerte.

Ya voy a coger la palma.
Padre, acaba de cortar.

¹¹⁵ llamare *em.* : llamares MSS/14767 [Le -s est barré sur le manuscrit.

PADRE

Ya es por demás aguardar.

BÁRBARA

Señor, recíbeme el alma.

Aquí la degüella el padre y si quisieren pueden subir el alma coronada de flores

PADRE

Ya se acabó, ya está hecho,
ya ha pagado su pecado
y en haberme yo vengado
quedo al doble satisfecho.

Bajemos a la ciudad
para publicar el caso.

Cuando baja el padre suena un trueno y como que le da un rayo cae¹¹⁶

¡Ay, que me quemo y abraso,
dioses de inmensa bondad,
socorredme, gente amiga,
que me abraso vivo aquí!
¿No hay quien se duela de mí,
a nadie mi amor obliga?

Ya el alma su cuerpo deja,
dioses ingratos, yo muero.

¹¹⁶ La descente du père semble indiquer qu'il sort de la niche de l'*apariencia* sous laquelle a eu lieu la deuxième *apariencia*, celle du Christ.

Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora

Scène céleste mise en scène par dévoilement.

Après que Marie et Joseph ont été mariés, l'opportunité ou non de réaliser l'incarnation du Christ est débattue dans une scène céleste, présentée comme *apariencia* dans sa mise en scène, malgré sa longueur exceptionnelle.

[*Quintillas*]

f. 205v

Descúbrese en lo alto las tres personas trinas y la Justicia y el Amor divino a los lados, y san Grabiél

AMOR

Señor eterno, ya es tiempo
que el remedio prometido
al que está sujeto al tiempo
se le dé y sea admitido
al eterno pasatiempo.

Para el reino soberano
al hombre mísero, humano,
a vuestra imagen hicistes;
pues dárselo prometistes,
no sea promesa en vano.

Mi hermana Misericordia
pide que os acordéis de ella
en esta humana discordia.
*Domine, cum iratus fueris miseri
cordis recordaueris*¹¹⁷.

JUSTICIA

Es en contra mi querella.

AMOR

Yo pido paz y concordia.

JUSTICIA

Amor divino, pedí
cosas justas.

AMOR

Advertí,
Justicia, que pido a Dios

¹¹⁷ Habaquq 3, 2, « *Domine audivi auditionem tuam et timui Domine opus tuum in medio annorum vivifica illud in medio annorum notum facies cum iratus fueris misericordiae recordaberis* », cf. Rosa DURÁ CELMA, « El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar », *op. cit.*, p. 1105.

que nos componga a los dos.

JUSTICIA

No puede ser.

AMOR

¿Cómo así?

JUSTICIA

*Non bene conueniunt, nec in una se
demorantur magestas et amor*¹¹⁸:

la majestad y el amor
no hacen buena convenencia,
que para su ser mayor
el amor pide clemencia
y la majestad rigor.

Pues si es majestad Justicia
y, aquesta, rigor cudicia,
mal con ella Amor se mide,
si piedad en culpas pide
y perdón donde hay malicia.

Bueno es querer apocar
el poder de Dios agora,
no hay perdón a un mal obrar:
sepa el alma pecadora
que su culpa ha de pagar.

Ándese Dios perdonando
maldades y culpas cuando
es justo que se castiguen,
y en vez de que se mitiguen
se irá al doble aumentando.

Por eso el señor se precia
de justiciero león,
porque el alma loca y necia
conozca su perdición.
Si mis preceptos desprecia
el Amor y la Privanza,
no han de hacer en Dios mudanza;
mire bien el que a Dios falta
que tiene la espada alta
con que ha de tomar venganza.
*Sumam viatictam us que ad ter
ciam et quartam generacionem.*

¹¹⁸ Ovide, *Métamorphoses*, II, v. 846-847, cf. *Ibid.*

AMOR

Por diferente camino
guía el señor soberano,
que amor que no le convino
se ha de entender del humano
y no del Amor divino.

Que el que a mí, suyo se ha hecho,
bien puede tener su pecho
junto a mi amorosa cuerda
sin que su justicia pierda
un punto de su derecho,
y en el justo suspender
la justicia de su diestra,
con quien le sabe ofender
no se apoca: mas se muestra
más su divino poder,
que si aquel que al mal se aplica
y al bien de su alma implica,
Dios perdona, y es su amigo
pudiéndole dar castigo,
mayor potencia publica.

Y, aunque león justiciero
hasta agora se ha mostrado
por el pecado primero,

f. 206r

en contra de este pecado
se hará manso cordero;
y si venganza tomó
del hombre que le ofendió,
ya confortándolo dijo
que nunca pagará el hijo
por lo que el padre pecó.
*Filius non portauit iniquitatem
patris.*

JUSTICIA

No es bien que sus cielos abra
para aquel que le ha ofendido.

AMOR

Mi amor lo contrario labra.

JUSTICIA

Es en vano.

AMOR

Solo pido
que Dios cumpla su palabra.

JUSTICIA

¿Cuál?

AMOR

La que en tiempos ausentes
dio, de que los decendientes
de Jacob su bien verían,
diciendo que en él serían
benditas todas las gentes
y esto le quiso mostrar
la escala que en el camino
vio cielo y tierra abrazar,
dando a entender que el divino,
humano se ha de tornar,
y aquel sueño que durmió
Adán cuando le sacó
Dios de su costado a Eva,
fue una muy cierta prueba
de esta palabra que dio.

Los ángeles que anunciaron
a Sara¹¹⁹ el parto dichoso,
cuando a su casa llegaron,
este misterio glorioso
también nos significaron;
y a su caudillo, Moisés,
en el camino también
cuando en su fin le habló
Dios, esperanzas le dio
de aqueste inefable bien:
Posteriora mea videbis.

David, el profeta santo
supo de aqueste misterio
en revelaciones, tanto
que en su divino salterio
lo decía en dulce canto,
*Virgam virtutis tus emittet dominus
ex sion dominare in medio inimico
rum tuorum,*
y en los cantares continos
que con acentos divinos
la esposa sabia cantaba.
Esto nos significaba

¹¹⁹ Sara *em.* : Sarra *om.*

en sus amorosos himnos:
*Descendat dilectus meus in hortum
suum.*

Abacú tuvo esperanza
de ver este bien cumplido
por soberana mudanza,
cuando robado se vido
de su rústica labranza,
*ego autem in domino gaudebo et ex
ultabo in deo Iesu meo.*

Mas tu pecho conociendo
para qué estoy repitiendo
lo que tú tan bien conoces.
Oye del Limbo¹²⁰ las voces
que todos están diciendo,
Rorare celi de super et nubes pluant iustum.

JUSTICIA

Amor, entendámonos,
¿por qué le habéis de pedir
aquesa palabra vos?

AMOR

O la tiene de cumplir
o ha de dejar de ser Dios.

JUSTICIA

¿Quién obligará al señor?

AMOR

Yo, que soy divino Amor,
dentro de su pecho engendrado¹²¹,
que si fue grave el pecado
es su clemencia mayor.

JUSTICIA

¿Quién lo ha de poder vencer?

AMOR

Mi fuerza de amor, que es mucha,
tanto como su poder.

¹²⁰ del limbo *em.* : del imbo MSS/14767

¹²¹ Vers hypermétrique.

JUSTICIA

¿Y habéis de hacer con Dios lucha?

AMOR

Agora lo podéis ver.

f. 206v

que pues en razón me fundo,
hecho otro Jacob segundo,
con su hijo lucharé
y de él no me apartaré
hasta que lo baje al mundo.

Abrázase con Cristo y dice

Cumplid, hacedor del cielo,
el bien que habéis prometido
a los tristes sin consuelo,
que está pobre, sin partido,
en las miserias del suelo.
*Domine opus tuum in medio amio
rum tuorum viuifica illud.*

CRISTO

Basta, Amor santo, el exceso
del fuego en que me habéis preso,
que, aunque omnipotente Dios
soy, compitiendo con vos
por vencido me confieso.

Yo bajaré al mundo a dar
remedio a los pecadores,
quiero su carne tomar,
que vuestros santos amores
a todo me han de obligar.

Medecina prevenida
tiene la humana caída,
que una Virgen para madre
me tiene mi eterno padre
desde *ab eterno* escogida.

Ved su inefable grandeza.
¿Quién vaya con el mensaje?

PADRE

Para tan divina alteza
Gabriel sirva de paje,
que es divina fortaleza.

En la feliz Nazarén,
digna de este eterno bien,

hallará la esposa mía
cuyo alto nombre es María,
a quien mis nuevas se den.

El recado peregrino
que Gabriel le dará
del verbo sacro y divino,
a solas decretará
nuestro concilio uno y trino.

ESPÍRITU

Yo a tan santa Encarnación
asisitiré.

GABRIEL

Nuevas son
que Gabriel llevar cudicia.

PADRE

Celebra Amor y Justicia
esta soberana unión.

Abrázanse los dos y ciérrase el trono...

Apariencias en série : l'annonce faite aux bergers et la Nativité

Marie et Joseph viennent d'être logés à la tombée de la nuit dans la crèche à Bethléem. Entretemps, des bergers font des rondes pour éviter les attaques des loups : ils se retrouvent, se plaignent du froid, mangent une soupe au lait accompagnée de vin, s'amuse en jouant de la guitare (« *tañendo* ») et s'apprêtent à chanter et danser lorsqu'ils sont interrompus par l'annonce de Gabriel, invisible aux yeux des bergers mais vu par le public. Après un vide scénique, la Nativité est dévoilée pour représenter l'adoration des bergers.

[*Redondillas – Octava – Redondillas*]

f. 212r

Sale Floro pastor

FLORO

¡Oh qué compañía tan buena
es toda la que aquí veo!

TIRSEO

Buena sea vuestra venida.

ARCADIO

Alfeo, empezá a tocar
que, pardios, se ha de danzar

una pavana garrida.

FLORO

Ved qué de rosas y flores
ha esta noche producido
la tierra de aqueste ejido,
donde están nuestros pastores.

Suena por el aire blando
mil géneros de armonías
y son voces de alegrías
las que vienen publicando.

TIRSEO

Flores hay, ¡oh pesia mí!

ARCADIO

Los de las voces, cantad.

FLORO

¿No las oís? Escuchad.

DAMÓN

No sé qué rechina allí.

Parece Grabiél con música y dice

SAN GABRIEL

Gozo os anuncio y celestial consuelo,
pastores venturosos de esta sierra,
sea el inmenso Dios gloria en el cielo
y paz a los mortales en la tierra.

f. 212v

Si ver queréis en vuestro humano velo
al tesoro mayor que el cielo encierra
al frío está, en Belén, pobre y desnudo,
que vuestro amor hacerle mortal pudo.

Desaparécese

SILVERIO

¿Qué ha sido aquesto, Tirseo?

TIRSEO

No sé qué os diga, zagales,

voces eran celestiales.

FLORO

¿Oíste qué dijo, Alfeo?

ALFEO

Un tesoro soberano
dicen que en Belén está.

DAMÓN

Amigos, vamos allá.

FLORO

Yo ganaré por la mano.
La noche ha vuelto serena.

ARCADIO

Todo el campo está florido:
este señor causa ha sido
de nuestra ventura buena.

Vanse y descúbrense el Nacimiento

MARÍA

Por lo que de mí tenéis,
hijo Dios, estáis al hielo
y cubriendo el ser del cielo
entre animales nacéis.

Estremo ha sido de amor
de que el hombre es bien se asombre
pues por hacer Dios al hombre
parecéis vos pecador.

Belén, nuevo cielo encierra,
aunque en diferente modo
porque quien del cielo es todo
no busca bien de la tierra
y así en mi pobre regazo,
rico con tan buen tesoro,
como a mi Dios os adoro
y como a hijo os abrazo.

JOSÉ

Mirándoos estoy, chiquito,
que, siendo Dios inmortal,
cubris con ese sayal

vuestro poder infinito.

Naturalezas veo dos
debajo un supuesto y nombre:
y a Dios, de Dios hecho hombre,
por hacer al hombre Dios.

Dichoso aquel, pues que ver
merece al que es rey del cielo
humanado, pobre, al hielo
y sujeto a padecer.

Quiero pedir las albricias
de vuestra venida al mundo,
y como padre segundo
haceros santas caricias.

Salen gritando y relinchando los pastores

ARCADIO

¡En hora buena nazcáis
chiquitico en nuestra tierra!

TIRSEO

¡Pardios, el llano y la sierra
con vuestra vista alegráis!

FLORO

¡Vengáis con bien y contento!

ALFEO

¡Eh, Dios que me dais placer
y que estaba por tañer
un cacho en este instrumento!

SILVERIO

Esperad. Le ofreceré
estas poquitas de flores
y por señor de señores
postrado le adoraré.

FLORO

Con aqueste mi cendal,
la mitad le he de cubrir.

JOSÉ

Bien es la mitad decir,
porque esotra es celestial.

DAMÓN

Ya os traigo con que os holguéis
este chico cabritillo.
No os pese de recibillo,
pues mi voluntad sabéis.

FLORO

Frescos son los requesones
y no os harán mal, señor.
Recibidlos y el amor
que es mayor que grandes dones.

ALFEO

Yo quiero daros, Dios mío,
para que no os cueste blanca,
aquesta zamarra blanca
con que os defendáis del frío.

TIRSEO

Dadle todos con gasajo,
que al que es bondad infinita

f. 213r

yo le do¹²² esta cucharita
para cuando coma un ajo.

FLORO

La voluntad recibí
que, mia¹²³ fe que es bien cumprida¹²⁴.

MARÍA

Esa tiene él recibida
desde que entrastes aquí.

Ciérrese el portal y vanse todos...

¹²² Apocope pour des raisons métriques, de 'doy'.

¹²³ La synérèse est nécessaire pour éviter le vers hipométrique.

¹²⁴ Les oscillations vocaliques et consonantiques, dont certaines sont répétées dans le discours des bergers ('*veluntad*') sont des marques d'un langage paysan, et donc conservées à dessein dans la transcription.

Apariencia de l'adoration des Rois mages et d'un Dieu théologien

Quelques vers plus loin, après que l'enfant Jésus a été circoncis (hors-scène), la Nativité est présentée de nouveau comme une *apariencia*, dont on ne mentionne pas l'ouverture – si ce n'est par la deixis du discours des Rois mages – mais la fermeture : « *Ciérrase el portal* ». Suite à l'adoration des Rois, un vide scénique permet de déplacer la scène à Jérusalem, où Dieu le père intervient dans un débat théologique, en manifestant sa présence par une *apariencia*.
[Redondillas – Endecasílabos sueltos – Quintillas]

f. 213r

Salen los tres reyes

BALTASAR

Aquí la estrella ha parado,
en señal que aquí está Dios.

MELCHOR

Juntos están reyes dos,
por ver a Dios humanado.

f. 213v

GASPAR

Esta es sin duda la estancia
donde mi señor habita.

BALTASAR

Mirad la esencia infinita
en aquella tierna infancia.

MELCHOR

Los tres mano a mano entremos
y con soberano amor
por nuestro Dios y señor
al tierno infante adoremos.

GASPAR

Sea así.

BALTASAR

Señor inmenso,
hijo de Dios soberano,
Baltasar —pobre gusano—
os da mirra, oro, encienso.
No hallé dones mejores

por el oro y su real peso.
Rey de reyes os confieso
y señor de los señores.

GASPAR

Yo os hago presentación
de aquesos propios tres dones
y aunque son tres intenciones
las cifro en una intención:
doy el encienso en señal
que aunque hay carne humana en vos,
os reconozco por Dios
y señor universal.

MELCHOR

Yo, mi señor, os presento
lo que los dos os presentan
y, la gran fe que en sí aumentan,
dentro de mi alma aumento.
En la mirra ocultamente
denoto, inmenso señor,
que sois Dios y redentor
de toda la humana gente.

MARÍA

Vuestros presentes recibe
mi hijo, príncipes claros,
y para galardonaros
el reino eterno apercibe.
Fiad del que os le dará
porque es muy agradecido.

BALTASAR

Quien es, quien será y ha sido,
lo sabemos Virgen ya.

JOSÉ

Por lo hecho conocemos
que conocéis su potencia.

MELCHOR

Dadnos, gran señor, licencia
que al oriente vuelta demos
y vos alcanzad, señora,
de él lo que le suplicamos.

MARÍA

Él os la da.

GASPAR

Vamos.

BALTASAR

Vamos.

JOSÉ

Id en paz.

MELCHOR

Quedá en buen hora.

Vanse los reyes

JOSÉ

Esposa, ya será bien,
según del tiempo colijo,
que llevemos nuestro hijo
al templo a Jerusalén.

MARÍA

Ya es tiempo, señor y esposo,
que la partida aprestemos.

JOSÉ

Justo don ofreceremos
a su padre poderoso.

Ciérrase el portal y salen Manases y Eliud, judíos, con sus libros

ELIUD

Es falso.

MANASES

Es evidente que aquí habla
el profeta Isaías a la letra
de Ezequías, el único heredero
del rey Achaz. Si no, el rabí lo diga.

Sale Simeón con un libro

ELIUD

Rabí, aqueste lugar cómo se entiende:
«Dado nos es un niño valeroso
y un hijo principal nos es nacido,
cuyo imperio trairá sobre sus hombros,
ángel se llamará de gran consejo,
príncipe de la paz, fuerte, admirable,
y no tendrá jamás fin en su imperio».
Manases dice que este lugar habla
de Ezequías. Yo hablo lo contrario.

SIMEÓN

Este lugar se entiende, hijos míos,
de Cristo el salvador.

MANASES

¿Pues fue nacido
en tiempo de Esaías?

SIMEÓN

No, mas toma
por el tiempo futuro este presente
para autorizar más la profecía,
et tu Betleen terra iuda nequa

*quam minima es in principibus iuda
exte enim exit dux qui regit po
pulum meum Israel.*

Que el imperio trairá sobre sus hombros,
de su Pasión se entiende claramente:
*super dorsum meum fabricauerant
peccatores.*

Príncipe de la paz, denota y muestra
que, cuando venga el príncipe del mundo,
tendrá paz y amistad toda la tierra:
non vibrauit gladium gens contra gentem.
Será, dice David, su imperio eterno:
*omnes peribunt tu autem in eternum
permanes.*

Según lo que Isaías profetiza:
*ecce virgo concipiet et pariet filium
et vocabitur nome eius a manuel;*
allí, Virgen se tomó por una muchacha,
que una virgen parir fuera imposible
y así, cuando os pregunten este paso,
advertí que digáis que allí *ecce virgo*
quiere tanto decir como una moza,

f. 214r

que eso quiere decir *haal* en hebreo:
doncella o moza. Y este lugar dice:
moza de poca edad mas no doncella,
que eso sería error grande afirmallo.

Aparece en lo alto Dios padre

DIOS PADRE

Ese lugar prevaricas,
Simeón, y errado estás,
que el sentido que le aplicas
falto de fe se lo das.
Pues tan desnudo lo explicas,
di, ¿tan incrédulo eres,
y tan poco a Dios prefieres,
que cuando venga a nacer,
mujer su madre ha de ser
como las demás mujeres?
¿No es bien que haya diferencia
de un hombre al que es hombre y Dios?
Falsa es la humana ciencia,
que naturalezas dos
son, y divina excelencia
ponen en su madre. Aprende
que este sentido aprehende:
concebirá una doncella
y parirá un hijo y ella,
que queda virgen se entiende.
Esto significa el arca
que es de incorrupta madera,
figurando a esta monarca
que es el arca verdadera
que el maná de vida abarca.
Y si en breve quieres ver
al que hombre y Dios quiso ser,
bien presto verlo podrás,
que en el templo lo hallarás
donde lo van a ofrecer.

Ciérrese el trono

SIMEÓN

Señor, de mi grave culpa
pido clemencia y perdón,
que si mi lengua me culpa,
mi inocente corazón
delante ti me disculpa.
Yo creo que esta doncella,
sin que pueda corrompella

la corrupción¹²⁵ de la gente,
parirá al omnipotente
quedando incorrupta ella.

Y pues que me certificas
que en el templo he de hallar
mis esperanzas tan ricas,
yo voy a verlo y gozar
del bien que me comunicas.
Seguidme los dos.

ELIUD

Ya vamos.
Dichosos los que alcanzamos
ver este tiempo dichoso.

MANASES

Oh, siglo más que glorioso
pues tanta gloria gozamos.

Vanse...

Le baptême du Christ

Dans la deuxième journée, lorsque la sainte famille est revenue à Nazareth et avant que Joseph ne meure, le Christ est baptisé par saint Jean Baptiste.
[*Tercetos – Redondillas*]

f. 219v

Vanse y sale en el monte un caminante corriendo tras un judío llamado Elí

CAMINANTE

Tente amigo, no corras, ¿de qué huyes?

ELÍ¹²⁶

No me detengas, noble caminante
que de mi alma la alegría destruyes.

CAMINANTE

Antes que de aquí pases adelante
me di a qué efecto diste aquellas voces
volviendo siempre el rostro hacia levante.

¹²⁵ corrupción *em.* : corruption MSS/14767

¹²⁶ Eli *em.* : Elea MSS/14767 [Corrigé sur le manuscrit avec une encre différente.]

ELÍ

Antes que te lo diga, di, ¿conoces
al profeta que pasa aquí su vida,
entre animales fuertes y feroces?

CAMINANTE

Sí.

ELÍ

Pues la causa es él de mi venid[a]
para juntar de gentes mil compañías
que oigan de él su doctrina esclarecida.

Entre aquestas horribles alimañas
predica nueva ley de penitencia,
diciendo de su ley cosas extrañas,
estando ya el concurso y la frecuencia
de la gente que acude, que ocupado
el campo está esperando su presencia.

Otro predicador se ha levantado
que este le reconoce vasallaje:
Cristo de todas gentes es llamado.

Estando esta mañana en el paraje
que aquí hace el Jordán, vi a los dos solos
dando el Bautista a Cristo el homenaje.

¡Holgarse parecían los dos polos!
Yo que quise llegar, bajó una nube
y a los dos santos cuerpos encubriolos.

Tanta alegría de lo visto hube,
que a llamar gente voy que a gozar venga
de aquesta gloria que en el monte tuve.

CAMINANTE

Gusto me has dado con tu santa arenga
mas, ¿a qué parte haberlos visto dices,
Porque mi senda hacia allá prevenga?

ELÍ

Por esta donde van estos matices
de pobres. Mas ¡ay Dios!, alzá la vista,
que esta visión es justo solenices.

Aparece Cristo de rodillas en el río Jordán y san Juan como que le bautiza

Mira en el río a Cristo y al Bautista
que le está con agua bautizando,
del Jordán hecho santo coronista.

CAMINANTE

Esto es razón que vamos publicando,
porque toda la gente esté advertida

f. 220r

del bien que en el Jordán le está esperando.

ELÍ

Venga al desierto quien quisiere vida.

Vanse el caminante y el judío

SAN JUAN

Ya que, en favor soberano,
de vos ordenado estoy,
pues me dais la mano, id hoy
bautizado por mi mano.

Ley nueva hacéis, señor,
para ilustrar mi ventura
que a mí, humilde criatura,
se sujete mi criador.

Pedisme con eficacia
que os bautice en el desierto:
yo el agua sobre vos vierto,
vos sobre mí vuestra gracia
y de este bautismo siento
que cuando el agua vertí
tocó a vos y quedó en mí
la virtud del sacramento,
y en vuestras criaturas veo
soberano regocijo.

VOZ

Este es mi querido hijo
en quien me huelgo y recreo.

Toca la música y bajan del monte dos ángeles y visten al Cristo la tunicela morada.

SAN JUAN

Voy de mí propio envidiado
por el bien de este bautismo,
pues de él parte el que es Dios mismo
por mi mano bautizado.

CRISTO

Justo es, oh Juan, el que es rey

a la ley sujeto sea,
porque el súbdito lo vea
y así obedezca la ley.

Yo voy de este rico acto
obligado y satisfecho
de la virtud de ese pecho
de culpa mortal intacto.

Mi evangelio predicad
y, por mi entrañable amor,
a recibir el rigor
de Herodes os preparad,
que porque Josef mi padre
llega ya al fin de su vida,
quiero ver a mi afligida
y desconsolada madre.

Haced como fuerte vos
que en despidiéndome de ella
iré a quitar la querella
que el hombre tiene con Dios.

Será en tan breve, y tan fuerte,
la luz que haré que luzga,
que al que sin vida se juzga
daré vida con mi muerte.

Ved lo que me encomendáis
que detenerme no puedo.

SAN JUAN

Que obediente a cumplir quedo,
señor, cuanto me mandáis.

CRISTO

Valdráos eterna corona.
Abracémonos los dos.

SAN JUAN

Ved el cordero de Dios
que los pecados perdona,
qué soberana alegría
hay que en mi pecho no haya.

CRISTO

Yo me parto, con vos vaya
la paz de mi padre y mía.

Vanse cada uno por su parte...

Apariencia de l'Assomption de la Vierge

Annoncée par Gabriel, et conformément à ce que la Vierge demande, la mort de Marie a lieu parmi les apôtres, qui sortent sur scène en jouant la surprise de se trouver réunis autour du lit de mort de la mère de Jésus. Après leur avoir adressé quelques mots, elle meurt dans un déploiement spectaculaire qui mime une procession, une apparition céleste et une ascension ou apothéose qui n'est autre que son Assomption.

[Redondillas]

f. 223v

Aquí muere Nuestra Señora

SAN JUAN

Ya es difunta, ¡ay triste Juan!

SAN PEDRO

¡Triste Pedro!

SAN SIMÓN

¡Simón triste!

SANTO TOMÁS

¡Que al fin dejarnos pudiste
en este valle de afán!

MAGDALENA

Señora, ¡que me dejaste
sola triste y angustiada!

SAN BARTOLOMÉ

Tu casa desamparada
dejas, triste coro.

SAN PEDRO

Baste,
hijos, el cuerpo saquemos
de esta triste soledad;
al valle de Josafad
como mandó la llevemos.

SANTO TOMÁS

Llevarla es bien que se ordene.

SAN PEDRO

Vos, Juan, la palma llevad.

SAN JUAN

A ti por la autoridad
de tu oficio te conviene.

SAN PEDRO

Si se dio a virginal pecho
esta palma celestial,
a otro pecho virginal
le viene, Juan, de derecho.

SAN JUAN

Vuestra es.

SAN PEDRO

Llevalda vos,
pena de santa obediencia.

SAN JUAN

Sin embargo es la sentencia
vuestro gusto y el de Dios
se haga.

SAN PEDRO

Yo atrás iré
con Madalena mi hija.

MAGDALENA

¡Qué mal hay que no me aflija!

SAN JUAN

Yo en todos parte tendré.

Llévanla y dan una vuelta al tablado y van diciendo lo siguiente

SAN PEDRO

En la partida de Egito¹²⁷
el pueblo que en Dios se emplea
fe santa hizo Judea

¹²⁷ Egito *em.* : exipto MSS/14767

y su poder infinito.

SANTO TOMÁS

Violo el mar y fue huyendo
los montes y los collados
fueron de gozo colmados
a nuestro Dios conociendo.

DIEGO

De aquesta inmortal vitoria
y soberano favor
danos a nosotros, señor,

f. 224r

si no a tu nombre, la gloria.

SAN MATEO

Échanos su bendición,
Dios de su pueblo acordado;
Israel santificado
está y la casa de Arón.

SAN BARTOLOMÉ

No te loan los varones
que ya en el infierno vemos
mas nosotros te daremos
eternales bendiciones.

Paran con el cuerpo

SAN PEDRO

Hijos, pues nuestro tormento
ha llegado ya a su punto,
el cuerpo santo difunto
se ponga en el monumento.

SAN MATÍAS

Póngase.

MAGDALENA

Agora renuevas,
Virgen, mi tristeza y llanto
viendo que ese albergue santo
y no mi compañía apruebas.

SAN JUAN

Ya, de aqueste paso fuerte
con que mi alma traspaso,
me queda no más de un paso
para llegar a la muerte;
y ojalá viniese agora,
que vivir no es bien acuerde
el desdichado que pierde
tan buena madre y señora.

Enviad ya, eterno padre,
de mi muerte la sentencia
para que vea la presencia
de mi justa y santa madre;
y si mi infinita culpa
me hace indigno de vella,
los méritos que hay en ella
basten para mi disculpa.

SAN PEDRO

Todos podemos pedir,
Juan, aqueso bien al cielo.

SAN JUAN

Yo como hijo pequeñuelo
el primero he de acudir.

SAN MATEO

Todos huérfanos quedamos
en este valle de males.

SANTO TOMÁS

¡Qué fragancias celestiales!
Ved el bien que deseamos.

Aparece Cristo arriba y Nuestra Señora va subiendo por artificio

CRISTO

Esposa amada y querida
en quien yo bajé a encarnar,
sube a mi reino a gozar
de eterna y alegre vida
que, pues tu vientre escogí
por mi terreno aposento,
prevengo inmortal asiento
en mi gloria para ti.

SAN PEDRO

¡Qué es esto!

SAN MATEO

La Virgen sola¹²⁸.

SANTO TOMÁS

Es la que a los cielos va.

MAGDALENA

¡Solo en el sepulcro está
aquesta mortaja sola!

SAN PEDRO

Ya gozas eterna palma,
pues con santo regocijo
vas a gozar de tu hijo,
Virgen, en cuerpo y en alma.

A Jerusalén llevemos
aquesta reliquia santa
y ricos de gloria tanta
nuevos bienes esperemos.

SANTO TOMÁS

Vamos, que santa alegría
es bien de esto se presuma.

SAN JUAN

Aquesta es la historia en suma
de la gloriosa María.

Finis

¹²⁸ sola em. : dola MSS/14767

Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego

Apothéose de fray Diego

Le dénouement de la *Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego* suit la topique habituelle : après la belle mort du saint, qui offre un dernier sermon à ses frères, vient l'apothéose de son âme. Elle n'est pas présentée comme *apariencia stricto sensu*, mais elle est l'occasion d'une vision miraculeuse, dont la fin n'est pas marquée.

[Redondillas]

f. 248r

Espira y al punto tocarán la música y tañense las campanas y comenzará a subir el ánima del santo y a los lados san Francisco y san Antonio, y ellos con sus insignias fijadas hacia donde están los frailes, que estarán elevados

GUARDIÁN

¡Jesús, y qué suave olor
y qué dulcísimo estruendo!

PORTERO

¡La campana se ha tañido;
milagro, milagro grande!

SACRISTÁN

Padre, vuesaencia mande
que este cuerpo sea escondido.

COMPAÑERO

Ya acudirá tanta gente
que valer no nos podemos.

GUARDIÁN

Muy bien dicen padres, vamos,
y escóndase prestamente.

Vanse con el cuerpo los tres

PORTERO

Grande gente es la que acude
al clamor de la campana.
Al guardián salió vana
su pretensión, no lo dudo
porque no le han de dejar
esconder el cuerpo santo

y el golpe de gente es tanto
que la puerta han de quebrar.

L'apariencia post-mortem : un miracle de fray Diego

Après une scène où quatre hommes et deux femmes se disputent, en guise de reliques par contact, des morceaux des habits de fray Diego, pour représenter l'adoration de son corps par les foules déchaînées, une famille d'hidalgos mendiants arrive devant l'église, à l'endroit où Diego leur donnait l'aumône.

[Redondillas]

f. 248r

Vanse todos de tropel y sale el hidalgo pobre y su mujer y su hijo

MUJER

La hora nos ha traído,
señor, al usado puesto
que dará la una presto
y entiendo que habrán comido.

HIDALGO

Antes entiendo que no,
porque hoy andarán a salto
con la pena y sobresalto
de esta muerte.

MUJER

¿Al fin murió?

HIDALGO

¿Vistes como salió cierto
lo que oímos de su muerte?
Sin duda mi mala suerte,
padre fray Diego, os ha muerto.

MUJER

¿Ansí padre mío fray Diego?
Y cómo os he de echar menos.

HIDALGO

Siempre los que son tan buenos
se los lleva el señor luego.

MUJER

¿No llamáis?

HIDALGO

Antes no quiero
llegar a la portería,

que viéndonos cada día
vendrá a enfadarse el portero.

f. 248v

MUJER

Apartaos, no llaméis vos,
que yo lo sabré hacer.

Toca la campanilla

HIDALGO

Ah, ¿que es el más no poder?,
mil gracias le doy a Dios:
son venturas. ¿Quién me vio
próspero un tiempo y contento?,
fueron torres sobre el viento
y el viento se las llevó.

PORTERO

Deo gracias, ¿quién llama aquí?

HIDALGO

Padre, un pobre vergonzante¹²⁹,
que de próspero y pujante
ha venido a verse así.
Vuesaencia por caridad
nos dé algo que comamos
yo y mi mujer, que pasamos
muy grande necesidad.

PORTERO

Cierto señor que, por hoy,
no hay en casa que les dé.

HIDALGO

Cualquier cosita.

¹²⁹ vergonzante *em.* : vergoçante MSS/14767

PORTERO

No hay qué,
cierto, pues no se lo doy,
que en todo ha habido desorden
con la muerte de este padre.

HIJO

Deme pan, señora madre.

MUJER

Hijo, ya por hoy no hay orden.

HIDALGO

¡Ah, fray Diego, padre amado,
a fe que, si tú vivieras,
que nunca me despidieras
tan triste y desconsolado!

HIJO

Padre, lléveme él a mí
donde está el padre fray Diego,
que él me dará a mí pan luego,
porque él me lo ha dicho a mí.

HIDALGO

Básteos, hijo, por hartura,
solo aquesta buena fe.

HIJO

Padre, de aquí no me iré
sin vello en la sepultura.

HIDALGO

Padre, por amor de Dios,
pues que no tiene qué darnos,
sea servido de enseñarnos
siquiera el cuerpo a los dos,
que su vista solamente
nos servirá de sustento.

PORTERO

Por cierto soy muy contento,
que a todos está patente.

Ves aquí el sepulcro santo
que su santo cuerpo encierra.

Descubre el sepulcro con mucho ornato

HIDALGO

Humillémonos por tierra,
haced, vos hijo, otro tanto.
Padre fray Diego, ¿qué es esto,
pues así me habéis dejado,
tan triste y desconsolado
y en tantas miserias puesto?
¿A quién tengo de llegar,
no estando vos en el suelo,
para que, en mi desconsuelo,
consuelo me quiera dar?
¿Quién me dará como vos,
mi padre, el pan cotidiano
que por vuestra santa mano
me dio tantas veces Dios?
¡Tornad, padre mío, tornad,
a remediar tantos tristes,
que luego que vos muristes,
se murió la caridad!
Ya yo hijo al santo os traigo,
pedilde que os dé pan luego.

HIJO

Deme pan, padre fray Diego,
porque de hambre me caigo.

Levanta el santo en el sepulcro el brazo con una rosca en la mano

HIDALGO

Brazo y rosca sacó junto:
¡milagro, milagro grande;
padre, vuesaencia mande
se publique esto al punto!

PORTERO

¡Padres, milagro, milagro!

Salen todos los frailes y el guardián

GUARDIÁN

Padre, ¿qué es lo que ha acaecido¹³⁰?

¹³⁰ A 'embebida'.

FRAILE

Padre portero, ¿qué ha habido?

PORTERO

Padres, un grande milagro
aquestos dos pobres, padre,
a la portería vinieron
y limosna me pidieron

f. 249r

para hijo, padre y madre,
y faltome de ventura
la limosna que pedían.
Dijeron que ver querían
al santo en su sepultura,
y hízose y dijo este niño:
«deme pan padre fray Diego»,
y sacó esta rosca luego
que ven blanca¹³¹ cual armiño.

Híncase de rodillas el padre guardián

GUARDIÁN

Bienaventurado vos,
padre, pues aun muerto estáis
y viva en vos conserváis
la caridad que os dio Dios.

Hoy goza el muerto león
que en su boca hubo el enjambre
de miel que mató la hambre
de su matador Sansón.

Dadme, padre, a mí esa rosca
que yo la sabré guardar.

No se la da y buye la mano

No me la quiere a mi dar,
quizá porque me conozca:
conózcome por indigno.
Lleguen, padres, uno a uno,
quizá, entre todos, alguno
de tomalla será digno.

Van probando uno a uno

COMPAÑERO

No es para mí aquesta impresa.

¹³¹ blanca em. : blanco MSS/14767

SACRISTÁN

Ni tampoco para mí.

PORTERO

No hay que porfiar aquí,
no, pues mi pretensión cesa.

GUARDIÁN

Ahora bien, padre fray Diego,
mando a vuestra reverencia,
so pena de inobediencia,
me suelte la rosca luego.

Suelta la rosca

¡Soltola! Ejemplo evidente
de la humildad que ha tenido,
pues aun muerto ha querido
no mostrarse inobediente.

HIDALGO

Déseme la rosca a mí,
padres, pues por mí se ha dado.

GUARDIÁN

Deo gracias, hidalgo honrado,
la rosca no ha de ir de aquí,
bien es que se reconozca
que sois vos el istrumento
por que fue el señor contento
que el santo diese esta rosca,
pero ella he de quedar
por reliquia aquí guardada,
y una ración situada
para vos en su lugar.

Acudí a la portería
ya de hoy más, que este convento
os dará de su sustento
cuatro panes cada día.

HIDALGO

Digo, padres, que sea así.

MUJER

Entrambos de ello gustamos.

GUARDIÁN

Padres míos, ¿qué aguardamos?,
vámonos luego de aquí
y guárdese esta en memoria
y gloria de aqueste santo,
por quien hace el Señor tanto
y hace fin nuestra historia.

Finis

Comedia de la vida y muerte de san Agustín

L'apariencia du Christ et la conversion d'Augustin

Augustin, manichéen et rhéteur de renom, se convertit au christianisme après avoir assisté au sermon de saint Ambroise, évêque de Milan, et après que l'ensemble de l'Église a prié pour sa conversion. Une allégorie représente ce moment : l'Hérésie traîne Augustin, les yeux bandés d'un tissu noir, vers une bouche d'Enfer, avant que sa mère et la Vérité ne le sauvent. Elles partent ensuite de scène.

[*Redondillas – Quintillas - Redondillas*]

f. 268v

Vase Mónica y la Verdad

AGUSTÍN

Al fin solo me dejáis,
pero no, que aquí quedáis
atesorado en mi pecho.

Quiero entrarme en este huerto
y a Pedro quiero imitar,
adonde podré llorar
el tiempo que estuve muerto:
aqueste remedio fue
de que su mal reparó,
y aquesse tomaré yo.

Oye una voz y cae un libro de lo alto

VOZ

Agustino, toma y lee.

AGUSTÍN

¿Qué es lo que estoy escuchando
que me hace suspender?
Muchachos deben de ser
que andan por aquí jugando.
Pero dícame la fe
que mire, tome y que lea.
No sé si al sentido crea.

VOZ

Agustino, toma y lee.

AGUSTÍN

Desde el punto que aquí entre

dos voces de estas oí.
¿Qué libro es el que está allí?

VOZ

Agustino, toma y lee.

AGUSTÍN

Tercera vez oigo atento.
Ah, divino desengaño,
remedio para mi daño
y el de la gloria que siento.

Abre el libro y lee en él estas palabras

*Induimini dominum nostrum
Jesum Cristum*¹³²

Procúrate de vestir
de tu señor Jesucristo.
Para ver lo que en ti he¹³³ visto,
dicha fue saberte abrir.

f. 269r

Solo en ti, cordero, pudo
cabrer el bien que veo aquí,
quién se vestirá de ti,
estando sin ti desnudo
el que vive en tu desgracia
y en su ceguedad se está.
¿Cómo, di, se vestirá
si no le viste tu gracia?
Mi Dios, que de ofensas más
estás tan mal ofendido,
por mi pecho endurecido
y aunque el bien claro me envías
que soy más desconocido,
mira que te estoy llamando
y con afición mostrando
que te deseo hallar;
y si me has de castigar,
dime, señor, ¿hasta cuándo?
Mira tus bienes eternos,
mira tu bondad inmensa
y no mires a mi ofensa
de mil millones de infiernos;
merecen su recompensa:
mírome y estoy temblando
porque voy considerando

¹³² Ep. Pauli ad Romanos 13, 14 : « *sed induite Dominum Iesum Christum* ».

¹³³ he em. : ha MSS/14767

que de tu clemencia huyo
y el ser enemigo tuyo,
dime, señor, ¿hasta cuándo?

Tócase música y parece una figura de Cristo en forma de la humildad

CRISTO

Agustino, siento tanto
el veros sin mí perdido
que aunque me habéis ofendido
me entenece vuestro llanto
y a alzaros¹³⁴ de esta caída
bajo, con aquel amor
que llevar suele el pastor
tras de la oveja perdida.

Volved los ojos a mí
y considerad quién soy,
pues por vos, como aquí estoy,
al pie de la cruz me vi.

Érades viles esclavos,
vuestro propio ser tomé,
y como veis rescaté,
con lanza, azotes y clavos,
y, en pago de daros luz
del soberano camino,
¿queréis vos verme, Agustino,
puesto otra vez en la cruz?

Pues torced, torced el paso
y dejad ya de ser loco,
que no me costáis tan poco
que os deje perder acaso.

Vuestra locura fue tanta
que escribistes hasta aquí
muchos libros contra mí
y en contra de la fe santa;
pues porque mejor se entienda
que ya a mi Iglesia os tornastes,
con la pluma con que errastes
quiero que hagáis la enmienda.

Escribid de aquí adelante
contra el herético error.
Sed coluna y defensor
de mi Iglesia militante,
ved que lo pido yo mismo
y vos mi perdón pedid,
y para aquesto acudid
a Ambrosio que os dé el bautismo.
Este es el cierto camino

¹³⁴ A 'embebida'.

del cielo que ya buscáis
y porque no le perdáis
haced aquesto, Agustino.

Vuelve a tocar la música y desaparece el Cristo

AGUSTÍN

Dios mío, bien y regalo
de este tirano enemigo,

f. 269v

¿cómo ofrecéis vuestro abrigo
al que es para vos tan malo?

De mi grave desatino
qué disculpa puedo dar,
si no es que vengo a alegar¹³⁵
que sois Dios y yo Agustino,
vos Dios misericordioso
que a un tierno llanto se mueve,
yo Agustino que se atreve
como tirano alevoso;

vos Dios de bondad inmensa,
cambio de divino amor,
yo Agustino pecador
que en solo ofenderos piensa;
vos Dios que me estáis llamando
agraviado y ofendido,
yo Agustino tan perdido
que me estoy a mí negando.

Mas si el alma, esto es así,
que cuando a querer se anima
quiere más que adonde anima,
en vos está más que en mí.

Solo le faltaba una cosa
para que su mal se acabe,
que en vuestra sangre se lave
pues ha de ser vuestra esposa.

Pero qué dije, cautiva,
pues que vos lo pretendéis,
y entonces es bien notéis
que Agustino solo escriba
para que mejor declare
vuestra verdad, nuestro engaño,
y se repare este daño
y mi alma se repare.

Desde que vi esos despojos
que mi alma enriquecieron
de gloria, al punto cayeron

¹³⁵ A 'embebida'.

las tinieblas de mis ojos:
ya veo mi grave culpa
y mi ceguera confieso,
aunque de tan grave exceso
el ser gentil me disculpa.

Ya voy, divino consuelo,
amoroso y dulce Cristo
que llevo en haberos visto
todo el amparo del cielo.

Vase...

Le Christ enfant et la définition du mystère

Au début de l'acte III, après qu'Augustin, arrivé en Afrique, a été nommé évêque d'Hippone, deux laboureurs marchent vers la ville pour que le fils de l'un d'eux y soit ordonné. Au bord de la mer, entouré de ses disciples Navigio et Faustino, Augustin met l'enfant à l'épreuve et donne son accord pour qu'il devienne prêtre. Puis, l'évêque demande à rester seul.

[*Redondillas – Soneto – Redondillas – Quintillas - Redondilla*]

f. 277v

Vanse todos y queda Agustino solo, pensativo, como que estudia

AGUSTÍN

Misterio grave y profundo
de caudal divino inmenso,
pues cuanto más en ti pienso
más me atajo y me confundo.

No sé de esto qué me diga
que, aunque es divina ocasión,
oblígame la razón
a que lo imposible siga.

Pero que vaya, argumento
mayor, menor consecuencia,
si de la divina esencia
el punto crudo no siento.

Suspenseo estoy y confuso,
aunque me anima verdad
que esto, lo que es trinidad,
en su saber lo dispuso.

Engendró sin perjuicio el padre eterno
al Verbo, igual así de su sustancia,
sin que en su eterna esencia haya distancia
inmenso como él hizo, eterno;
de padre e hijo, con amor tan tierno,
con poder tan igual y de importancia,
el espíritu santo en una instancia
procede, y hacen un divino terno.

Todo aquesto es verdad pues que penetras
de este misterio tú, dime, qué alcanza,
Agustino, tu ingenio en ciencia y arte.
Vuelve, revuelve, muestra aquí tus letras
y cual Juan a lo eterno te abalanzas
y en vuelo altivo al sacro pecho parte.

*Estará hecha una forma de mar y agora parece un niño nazareno sentado a la orilla echando agua con la
una en una concha que tiene en la otra.*

Un niño veo a la orilla
de aqueste mar asentado.
Confuso estoy y turbado
y el alma se maravilla.

Quiérome llegar a ver
lo que está haciendo allí,
que el ofrecérseme a mí
misterio debe tener.

Niño de cara risueña,
¿eso que haces es jugar?

NIÑO

Quiero meter este mar
en esta concha pequeña,
padre, ¿de qué os admiráis?

AGUSTÍN

¿No ves que eso es imposible?

NIÑO

Aquesto es muy más posible
que lo que vos procuráis.

AGUSTÍN

Suspenseo estoy y turbado,
¡oh hacedor del sacro imperio!

NIÑO

Agustino ese misterio
solo a Dios es reservado.

Poned al discurso pausa
que quiero que me digáis
lo que en aquesto alcanzáis
y qué es la razon y causa.

f. 278r

Cuando un herrero toca

el duro hierro y lo lima,
¿cómo el que oye se lastima
en ojos, dientes y boca?,
pues como claro se ve
no es tocado ni ofendido,
decid, ¿daisos por vencido?

AGUSTÍN

Confieso que no lo sé.

NIÑO

Pues si una cosa del suelo
vuestro ingenio no la vence,
cómo, decid, no os convence
lo que es más que tierra y cielo.

No os metáis en confusión
que es mucha curiosidad,
que alcanzar de trinidad
consiste en más que razón.

Contentaos ahora vos
con este misterio trino,
en saber como Agustino
y no saber como Dios.

Desaparece el niño

AGUSTÍN

Niño que con presto vuelo
de mi presencia te alejas
y aun sospecho para el cielo,
porque confuso me dejas
entre sospecha y recelo,
atribulado me siento.

Mas yo conozco tu intento,
que como el cielo te rige
tu desengaño corrige
mi sobrado atrevimiento.

Mi Dios, pues sabes de mí
lo que en aquesto pretendo
y que me pierdo sin ti,
si en mi intento no te ofendo,
inspira tu ciencia en mí.

De Agustino no te alejes
ni en esta ocasión le dejes,
que si consigo esta gloria
es por alcanzar vitoria
de tu verdad contra herejes.

Y vos, Virgen soberana,

universal protectora
de nuestra miseria humana,
a quien siempre el alma adora
y por vuestro medio sana,
 pues por vos el bien nos vino
de aqueste misterio trino,
para conseguir mi intento
alumbrad mi entendimiento
y socorred a Agustino.

Salen Navigio y Faustino y dicen

AMBOS

Benedicite pater.

AGUSTÍN

¿A do vais?

NAVIGIO

A socorrer una pobre.

AGUSTÍN

Dios de su clemencia obre
sobre el poder que lleváis.

Vase Agustino

La méditation d'Augustin entre le Christ et la Vierge

Quelques vers plus loin, deux étudiants discutent dans le couvent d'Augustin.
[Redondillas – Octavas - Redondillas]

f. 278v

ESTUDIANTE 1

Digo al fin que es lo que sabe
muy poquito.

ESTUDIANTE 2

No lo inoro,
pero tiene para el coro
el metal de voz muy grave,
 y yo soy de parecer
que se reciba.

ESTUDIANTE 1

Yo no.

ESTUDIANTE 2

¿No sé de música yo?

ESTUDIANTE 1

Yo no lo debo saber.
Dígame de qué importancia
es voz a mi habilidad.
¿Es verdad esto?

ESTUDIANTE 2

Verdad.

ESTUDIANTE 1

Pues si es verdad qué ganancia
viene al convento tener
quien no¹³⁶ sepa el canto llano

ESTUDIANTE 2

El saber está en la mano.

ESTUDIANTE 1

En la mano está el saber:
¿por qué razón si este es rudo?
¿Quién lo puede hacer diestro?

ESTUDIANTE 2

¿Quién? La flema del maestro
y fuerza de ingenio agudo.
Ahí por momentos pasa
con músicos infinitos.

ESTUDIANTE 1

¡No pasa tal!

ESTUDIANTE 2

No dé gritos,
que se alborota la casa.

¹³⁶ no *em.* : nos *MSS/14767*

A nuestro padre Agustino
vamos, y él su voto dé
y eso se haga.

ESTUDIANTE 1

Hagasé.
¡Oiga qué ruido divino!
Levantar siento el cabello.
En su celda debe ser.

ESTUDIANTE 2

Ah, poder sin ojos ver:
diera los ojos por vello.

Toca la música y en el lugar que estará hecho para ello parece Agustino hincado de rodillas y a un lado un Cristo que le echa sangre del costado en los labios y al otro lado la madre de Dios que le echa del pecho leche

AGUSTÍN

Aquí la llaga del costado abierto
ceba mi gusto y pruebo su dulzura,
aquí el virginal pecho descubierto
mis labios gozan de su leche pura,
aquí contemplo el bien por mi mal muerto,
aquí el crisol por donde el bien se apura,
y aquí y allí se muestra tal riqueza,
que no sé donde vuelva la cabeza.

Mi Dios, el corazón con que traspasastes
de vuestra caridad y amor herido;
Virgen, el corazón que enamorastes
con dulces prendas de un amor crecido;
si libertad y dueño cautivastes,
sujeto está ya vuestro amor rendido
a hijo y madre, a questo humilde ofrezco
si por mi fe regalo tal merezco.

Vuelve a tocar la música y desaparece esta visión

ESTUDIANTE 2

Diga, ¿oyó segunda vez
los dulces acentos?

ESTUDIANTE 1

Sí,
segunda vez los oí
y oír los espero diez,
que la santidad es tanta
de nuestro padre Agustino

que en instrumento divino
loores a Dios levanta.

ESTUDIANTE 2

¿Qué hemos de hacer?

ESTUDIANTE 1

Llamar

f. 279r

ahí a su celda y saber
de él lo que hemos de hacer,
que ansi no temo yo errar.

ESTUDIANTE 2

No erraremos, a Dios gracias,
sí su parecer seguimos.

ESTUDIANTE 1

Ese es el que preferimos.
¡Ah, padre nuestro!

Asómase a una puerta o ventana Agustino

AGUSTIN

*Deo gracias*¹³⁷.

Apariencias en série : l'ange de la dernière heure et la vision d'Augustin dans son tabernacle

Hippone est attaquée : son gouverneur, Innocent, ne sait s'il doit se battre en infériorité de conditions ou livrer la ville aux troupes venues d'Espagne, commandées par le roi Gracerico et son second, Isidoro. Alors qu'Augustin se meurt, le gouverneur décide de suivre son avis, qui est de se rendre pour éviter que des innocents soient tués.

[*Redondillas – Octavas – Redondillas*]

f. 281r

Vase [Inocencio]

AGUSTINO

Es trance crudo de muerte
que a ninguno no perdona,
en mis trabajos y males

¹³⁷ Les étudiants demandent immédiatement à Augustin que faire pour résoudre leur désaccord.

con algún consuelo muero.
Solo que me traigáis quiero
los salmos penitenciales,
tal remedio en tal dolencia
es justo valerme de él.
Ay, desdichado de aquel
que muere sin penitencia,
esta adquiere eterno gozo,
gloria eterna, eterna palma.
¡Oh, como siento en el alma
que muera sin ella un mozo!

f. 281v

Dadme aquesa medecina
en quien estriba mi fe,
pero ya me la provee
la providencia divina.

Toca la música y parecen dos ángeles con un cartón y en él esta letra escrita que lee Agustino.

*Domine ne in furore ruo arguasme
neque in iracundia corpias me*¹³⁸

En tu furor severo no me arguyas,
señor, ni me confundas en tu ira.
Duélete de estas almas y no huyas
de aquesta tuya que por ti suspira.
Muestra con ella las grandezas tuyas
que como a tal, a tu favor aspira,
que si tu sangre no lava su culpa
no bastará lavarla mi disculpa.

A ti, señor, pequé, a ti he ofendido¹³⁹,
sin respetar tu amor y tu presencia
contra tu ley divina he cometido
ofensas mil, por mi materna herencia¹⁴⁰
y, aunque estoy de mis culpas convencido,
de tu justicia apelo a tu clemencia¹⁴¹
adonde espero, por quien eres, palma
y en tus manos señor ofrezco el alma.

*Muere Agustino y toca la música y tómanle en hombros los dos estudiantes canónigos y Navigio y Faustino
y [vanse y] antes que la música cese salen el rey Gracerico y Isidoro y toda su gente, y Inocencio*

INOCENCIO

Ya que en posesión y asiento
de Hipona estás, como es justo,
y dada por nuestro gusto

¹³⁸ *Psaumes 6, 2* : « *Domine ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corpias me* ».

¹³⁹ Citation du *Miserere*, « *Tibi soli peccavi* ».

¹⁴⁰ Le péché originel, renvoyé à l'héritage d'Ève.

¹⁴¹ *clemencia em.* : *clemencia MSS/14767*

y por tu merecimiento,
es bien que cosa ninguna
no se te quede por ver,
porque acabes de creer
lo que hoy te dio la fortuna.

Ya viste al entrar las vallas,
el foso, y levadas puentes,
torreones y batientes,
barbacanas y murallas;

ya viste el alcazar fuerte
y su fortaleza inmensa
que podría ser defensa,
a haberla, para la muerte;

ya viste la heroica traza
de casas, lonjas y baños,
y los cristalinos caños
que la fuente da en la plaza;

ya viste el santo edeficio
que al de Salomón podría
igualar, do cada día
se hace a Dios sacrificio;

pues agora es bien que veas
la casa y sitio divino
do vivió y murió Agustino,
que es aquesta que paseas.

Su convento y reclusión
fue aqueste, míralo todo,
fabricado por tal modo
que provoca a devoción.

Sus canónigos y hermanos
aquí su hermandad¹⁴² tienen,
que son aquestos que vienen
a besar, señor, tus manos.

Salen Navigio y Fasutino y los dos estudiantes canónigos y arrodíllanse al rey

ESTUDIANTE 1

Danos esos pies reales.

REY

Alzaos, amigos, del suelo,
que sois hombres de buen celo
y heos de tratar como tales.

¿Podréisme mostrar, decí,
aquese cuerpo difunto
de Agustino?

¹⁴² hermandad *em.* : hermana MSS/14767

NAVIGIO

Al mismo punto

f. 282r

vuelve, señor, veslo aquí.

*Toca la música y descubren a Agustino en un tabernáculo, abrazado al pie de un Cristo y a la Herejía¹⁴³
echada a sus pies*

REY

Oh, Agustino, estoy mirando
aquece tu ser divino
y en él conozco, Agustino,
que de Dios estás gozando.
¿Qué es lo que tiene a los pies?

ISIDORO

No lo sé, por vida mía.

NAVIGIO

Figura de la Herejía,
que siguió un tiempo, es.

REY

Si hombre que tan docto fue
la hereje seta siguió
y al fin después la dejó
por la católica fe,
por clara ciencia se advierte
que esta fe es la verdadera,
que a no ser no la escogiera
aqueste para su muerte.

Pues si aquesta es la mejor
cual ya la confieso y digo,
¿cómo a¹⁴⁴ Agustino no sigo
y salgo yo de mi error?

Yo haré lo que tú mismo,
y mi gente lo hará,
que cual yo recibirá
agua de santo bautismo.

Ya besar tu pie me incita
la luz que en ti resplandece,
que ser besado merece
pie que tanto supedita.

¹⁴³ Herejía *em.* : erejida MSS/14767

¹⁴⁴ A 'embebida'.

Haced lo que yo hiciere
todos sin quedar ninguno,
id besando de uno en uno
como yo besando fuere.

Tocan la música y llega a besarle el pie el rey y por su orden todos y cierran el tabernáculo

¿Mandose él así poner
abrazado con el Cristo?

FAUSTINO

Sí señor.

ESTUDIANTE 2

¿Quies ver más?

REY

Visto
aquesto, ¿qué hay más que ver?
No sé yo qué. Vámonos
y la historia tenga fin
aquí, de santo Agustín,
a honra y gloria de Dios.

Finis

Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo

Apariencia de la Vierge et la femme ressuscitée

La pièce raconte comment Envie, Lucifer et Satan ont convaincu Rafael de tuer sa femme Estefanía. Tous deux étaient très chrétiens et dévots de la Vierge de Lapa, mais les démons ont fait croire à Prefirio, leur voisin, qu'Estefanía feint d'être dévote pour tromper Rafael avec un curé. Le crime est commis et les deux hommes arrêtés, tandis qu'Estefanía est enterrée dans la chapelle du Rosaire. Entretemps, l'alguacil emmène le corregidor faire sa *visita* pour interroger les détenus.

[*Redondillas – Octavas – Quintillas – Redondillas*]

f. 293r

Vanse y aparece la Virgen Nuestra Señora con dos ángeles y abre la sepultura

NUESTRA SEÑORA

Ángeles que del altura
habéis conmigo bajado,
de ese sepulcro cerrado
alza esa piedra dura.

Levántese mi querida
que pues tan bien me ha servido
y tan sin culpa murió,
muy bien es que cobre vida.

Y no tan solo ha de ser
que ella viva se levante,
sino también el infante
cobre vida y tenga ser,
que aunque dentro de la tierra
le parió su madre amada,
quiero vida le sea dada
pues la gracia en mí se encierra.

Levantán la piedra de la sepultura y parece Estefanía con el niño

ESTEFANÍA

María cuyo nombre en tierra y cielo
reverbera, respeta, sirve, adora,
sacratísima reina de consuelo,
donde la gracia eterna de Dios mora,
encumbrando, señora, en vos tal velo,
¿cómo os podré loar? Divina aurora,
alaben os los ángeles, María,
con cánticos divinos de alegría,
que aqueste villancico de la tierra
que como tan altivo no es bastante
loar la mayor parte do se encierra.
En gracia tan perfecta y elegante

en vuestro vientre santo do se encierra

f. 293v

el tesoro divino y relumbrante
que Dios satisfaciendo aquella culpa
viniese a padecer él, tan sin culpa.

¿Cuándo, Virgen, merecí
tanto bien como me dais,
pues de muerta me tornáis
a lo que de antes me vi
y la vida me otorgáis?

Y no solo habéis querido
darme, Virgen, nuevo aliento,
mas resurgirme parida
y a mi hijo tan querido,
muriendo de una herida¹⁴⁵.

NUESTRA SEÑORA

Tu oración santa y pura
ha sido aceta ante mí,
y ansina yo bajé aquí
desde la suprema altura
para darte vida a ti,
que pues me amas tan de veras
y en la oración perseveras
de mi bendito rosario,
es muy justo y necesario
que vivas y que no mueras;
y así muy claro sabrás
que el delito cometido
de Prefirio y tu marido,
que lo ordenó Satanás
de pura envidia movido;
por tanto sean perdonados
y de prisión levantados,
que si te dieron la muerte
por engaño bravo y fuerte,
fueron de envidia engañados.

Publíquese esta vitoria
dina de eterna memoria,
pues fuiste de ella capaz,
y con esto queda en paz,
que vuelvo a la eterna gloria.

Desaparece Nuestra Señora y los ángeles

ESTEFANÍA

Pues os vais, suma alegría,

¹⁴⁵ Ce vers se rapporte à la blessure mortelle dont la Vierge a sauvée Estefanía et son fils : le gérondif est ainsi renvoyé au passé.

a la alta jerarquía,
con sublime regucijo,
a vuestro bendito hijo
rogalde por mí, María.

Muevense las campanas y entra un fraile y dice

FRAILE

¿Qué novedad es aquesta
que se mueven las campanas?
¿Qué maravillas estrañas,
qué regucijo, qué fiesta?
Oh milagro señalado,
¡qué luz, qué grande alegría,
la Virgen a Estefanía
de muerta ha resucitado!
Señora, ¿cómo salístis,
quién la sepultura abrió?

ESTEFANÍA

La Virgen me resurgió
¿que es posible, no la vistis?

FRAILE

No la vi, pluguiera al cielo
que de ver tal alcanzara
y mirándola gozara
de eterna gloria y consuelo.

Entra el prior y dice:

PRIOR

*Deo gracias, padre, ¿qué es esto,
con quién estáis platicando?*

FRAILE

Estoy, padre, contemplando
milagro tan manifiesto,
que la que ayer vi difunta
dentro de esta sepultura,
ha parido una criatura
y ella está resucitada.

PRIOR

¡Oh caso de admiración,

caso jamás no oído!
Ayer muerta y hoy nacido
el infante sin lisi3n.

Dese noticia al instante,
vayan luego a la ciudad,
vengan con gran brevedad
a ver caso semejante.

Vase el fraile a dar noticia

Comedia de la escala de Jacob

Apariencia de Dieu le père : une prophétie pour Jacob

Jacob a trompé son père, aveugle, pour obtenir le droit d'aînesse. Ésaü, son frère, décide de se venger et Rébecca doit alors aider Jacob à fuir. Il passe trois jours avec leurs nuits à fuir la vengeance de son frère.

[Redondillas]

f. 299r

Sale Jacob

JACOB

Al divino cielo invoco
que según le vi esta vez,
el suelo y su redondez
para mí pareció poco.

Estuve por irme a él,
mas diome acá un aldabada,
que al fin una fiera airada
había de ser cruel.

Ah, hermano, no estés así
que estoy puesto en un sujeto,
que algún día te prometo
holgarás de hallarlo en mí.

Tres noches he caminado
y tres días sin dormir,
y fuérame aquí el venir
a reposar, de cansado,
en este lugar que es santo
me parece, y que es de paz.
Dar a mi vida solaz
y al cuerpo de su quebranto

f. 299v

reposar quiero un momento,
cuanto el cuerpo dé sosiego,
porque caminaré luego.
Apartado este tormento
todo me viene de cera.
Tres piedras me vengo a hallar¹⁴⁶:
justa cosa es las echar
todas tres por cabecera.

Buen puesto tengo y seguro.
Cuerpo, sosegar podéis,
porque la carga llevéis
que al sueño no hay suelo duro.

¹⁴⁶ A 'embebida'.

Rogar al señor os vele
esta noche venidera
de la muerte, porque es fiera
su fuerte hora y dañar suele¹⁴⁷.

Échase a dormir y descúbrese en lo alto Dios padre y abajan cuatro ángeles de dos en dos, unos suben y otros bajan, con unos escudos en las manos y unas lancillas. Los rétulos de los escudos son: domine regnavit, dominq. fortitudo, dominq. dominantium dominus viuencium

DIOS PADRE

Yo soy el dios de Abrahán,
Dios de Isaac y de Jacob,
de quien el nombre tomo
entre los hijos de Adán.

Yo soy el fuerte, robusto,
el santo, justo y el bueno,
el que al malo le condeno
y el que galardono al justo.

Los que la escala sagrada
ocupan tan celestial,
guardan la entrada real
que del cielo está cerrada,

la cual no se podrá abrir
hasta que yo baje a abrilla¹⁴⁸
porque otro no ha de subilla
hasta volver yo a subir.

Y será esta voluntad
cuando tomando otro nombre
padezca yo por el hombre
y haga con él amistad.

Y tú que, sin falta alguna,
a mis pies durmiendo estás,
por mí y en mí gozarás
de toda aquesta fortuna.

Mira cuán aceto eres
que, de los que nacerán,
todos se te humillarán
por las tierras donde fueres,
y serás tan gran señor
y a mí tanto semejante,
que de poniente a levante,
tú serás su superior.

Cierran el trono y despierta Jacob

JACOB

¡Válame Dios, qué engreído

¹⁴⁷ Vers hypermétrique.

¹⁴⁸ A 'embebida'.

estoy y qué consolado!
¿Es posible que he velado?
No, ni creo que dormido.

f. 300r

Pues si dormía o velaba,
pues que tan rebelde fui,
¿por qué no me quedé allí
pues tal sueño me ocupaba?

No fue materia fingida
mi sueño, fue principal,
pues la escala da señal
de la verdad conocida,
que si bajar vi por ella
ángeles, es cosa cierta
que ángeles hay a la puerta,
que guardan la entrada bella.

Pues el señor en quien creo,
que tan cerca de mí estaba,
por el lugar que me hablaba,
se entiende de esto que veo.

Eterno bien sin segundo
a mi nombre prometía,
diciendo que abajaría,
por mi bien, él propio al mundo,
y entiendo será en mis días.
Ello va por su concierto
que ha de levantar el muerto
con todas sus profecías.

Mas otro bien me he hallado,
que las piedras que junté
y a mi cabeza eché,
tres en una se han tornado.

¡Misterio de eternidad!,
que este número de tres
misterio y figura es
de la santa trinidad,

donde por este compás
se entiende, sin elegancia,
tres personas y en sustancia
un poder solo, no más.

Quiero otras piedras juntar
par de aquesta piedra tozca
porque por todas conozca
de Dios el santo lugar,
adonde de mi ganado
prometo dar al señor
el diezmo, con todo amor,
y hecho holocausto sagrado¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Fin de la première journée.

Comedia de san Estacio

Apariencia christique sous la figure du cerf : la conversion d'Estacio

La pièce commence avec la plainte d'Eugenio, ermite chrétien, qui prie pour que les Romains cessent de martyriser ses coreligionnaires. Couard, il se cache lorsqu'il entend le bruit de cavaliers romains qui approchent, occupés à chasser l'ours. Ils trouvent Eugenio malgré sa fuite, mais le capitaine romain, Estacio (autrement appelé, avant sa conversion, Placido), voyant qu'il refuse d'abandonner la foi chrétienne, le libère. Quand Eugenio est parti, un messenger arrive annonçant que les chasseurs ont traqué deux sangliers : les cavaliers accourent, Estacio reste seul.

[*Soneto – Redondillas*]

f. 315r

Vanse todos y queda san Estacio solo

ESTACIO

Diosa que por las selvas deleitosas,
con arco de oro sigues la manada
de los ligeros gamos, rodeada
de tus ninfas castísimas y hermosas,
a quien se humillan las silvestres rosas
y entendiendo que vas algo cansada,
con todas te levantas a la usanza usada
donde te ofrecen variedad de rosas.

f. 315v

En depararme no me seas avara
un gamo o un corzo, diosa esclarecida,
por la humildad con que tu ser contemplo,
y si lo haces, en tu sacra ara¹⁵⁰,
la víctima te ofreceré, su vida;
con su piel adornaré tu templo¹⁵¹.

Bullicio y desasosiego
hacia esa parte he sentido
de ramas, mas ¿si haya oído
la gran Diana mi ruego?

Esto es mucho menearse:
¿ciervo es o son antojos?
Ya le he visto por los ojos,
imposible es escaparse.

Venablo, hazlo tú bien
que, si aqueste tiro aciertas,
encima las sacras puertas
he de ponerte también.

Y no me han de hacer volver

¹⁵⁰ ara em. : bara MSS/14767

¹⁵¹ Vers hipométrique.

esas ligerezas tuyas,
huye bien que aunque más huyas
también yo sabré correr;
y por lo alto subís ya,
subí, no se me da nada,
que esto es lo que me agrada,
pues subiré por allá,
que este risquillo alto
se subió ligeramente,
por esta parte de frente
le tengo de dar el salto.

Al tiempo que va a subir aparécese en un risco que estará un ciervo y un Cristo entre los cuernos

CRISTO

¿Qué me persigues?, Placido¹⁵²,
pues soy aquel que has honrado
con la limosna que has dado,
sin haberme conocido
y la diste de tal arte
que a mi presencia subieron
y acá bajar me hicieron,
en este ciervo, a cazarte.

ESTACIO

Muéstrame, señor, quién eres
porque pueda en ti creer
y, en sabiéndolo hacer,
lo que más por bien tuvieres.

CRISTO

Soy el señor que crié
luz, tinieblas, tierra y cielo,
y por el hombre en el suelo
humana carne tomé,
morí con tormento fuerte
de voluntad propia mía,
resucité al tercer día,
venciendo la misma muerte
y, si salvarte deseas,
conviene que des de manos¹⁵³
al error de dioses vanos
y en mi ley divina creas.

¹⁵² Accent paroxyton déterminé par la métrique et la rime.

¹⁵³ D'après *Aut.*, 'dar de mano' signifie « *Despreciar a alguno o alguna cosa, no hacer caso de él, ni ocuparle en cosa alguna* ».

ESTACIO

Creo, señor, desde hoy,
que eres el Dios verdadero,
y desde aquí salir quiero
de aqueste error en que estoy.

CRISTO

Pues si crees, ve mañana
a mi obispo que está en Roma
y de él el bautismo toma.

ESTACIO

Harelo de buena gana
mas, señor, si eres servido
que aquesto haga saber
a mis hijos y mujer.
[...]

CRISTO

Díselo que así conviene
porque el demonio malo
ha de poner intervalo
al grande bien que te viene.
Ten paciencia que te digo
que con su envidia cruel
has de ser tentado de él
como fue Job, mi amigo.

f. 316r

Mas si sales con vitoria
de este riguroso gremio,
no has de tener menos premio
que una¹⁵⁴ corona de gloria.

ESTACIO

Ya, señor, estoy de suerte
que moriré por tu amor,
pero ruégote, señor,
que me des paciencia fuerte.

CRISTO

Aunque veas maltratarte
de la contraria porfía,
Placido mío, confía

¹⁵⁴ una *em.* : a una *MSS/14767*

que no he de desampararte,
pon por delante el solaz
de premio tan excelente
y vencerás fácilmente.
Con esto quédate en paz.

Desaparece el Cristo

ESTACIO

¡Oh, favor jamás oído,
oh divino desengaño,
del claro y notorio engaño
en que hasta aquí he vivido!
¡Oh santísima visión,
oh luz, oh norte divino,
que me has quitado el camino
de mi eterna perdición¹⁵⁵!
¡Oh mi Cristo y mi tesoro,
ya te precio mucho más
que clavado como estás
que a Júpiter hecho de oro!
Pero qué gente hay tan bruta
que adore, oh caso enojoso,
a Júpiter lujurioso
y otra Venus desolada.
¿Hay ceguedad más terrible?
Bendito sea Dios por ello,
que me da luz para vello
que sin ella era imposible.
¡Cómo me siento trocado
de quien era no ha un momento!
Venga el trabajo y tormento
que aquí estoy aparejado.
Ya siento venir mi gente
alegre y regocijada.
No pienso decirles nada
de mi suceso excelente.

¹⁵⁵ perdición *em.* : salvación MSS/14767

Comedia de la vida y muerte de san Jerónimo

Apariencia du Christ de Justice

Moqué au premier acte à cause d'une fausse rumeur sur sa moralité, le cardinal Jérôme se retire au désert dans l'acte deux, où il rencontre l'allégorie de la Pénitence et souffre les tentations de la Chair, du Monde et de Lucifer. Celui-ci lui représente le style prosaïque des écrits saints et loue Cicéron à leur place¹⁵⁶. Jérôme admet l'argument. La Chair, le Monde et Lucifer se félicitent de leur victoire.

[*Tervetos*]

f. 341r

Vanse los tres y parece en un trono Cristo con dos ángeles

CRISTO

Ángeles, al yermo sin tardanza
do a Jerónimo enfermo hallaréis,
que ya de su salud no hay esperanza.

Delante mi presencia le trairéis
en visión solamente, porque quiero
un castigo hacer que os espantéis.

ÁNGEL

Soberano señor, Dios verdadero,
estamos como siempre a tu mandado,
aparejado yo y mi compañero.

Vanse los ángeles y dice Cristo

CRISTO

Háceseme Jerónimo ocupado
en liciones gentílicas y vanas
y quiérole quitar de este cuidado,
quiérole desviar de las profanas
para que pueda con mayor fervor
darse a pensar las cosas soberanas.

Téngole de hacer un gran doctor
de la Iglesia, mi esposa muy querida,
y de mi fe terrible defensor;

darle a beber el agua de la vida
porque pueda después de algunos días
ser de toda la tierra pobre y vida.

¹⁵⁶ « Mas dime, ¿no te enfada / cualquier lección de profeta / que es en sí tan disgustada? / ¿No te da en rostro y enfada / su habla tan indiscreta, / aquel estilo tan llano / es latín tan enjambroso / el modo tan aldeano / y para hombre cortésano / es todo aquesto penoso. / Mirad cuanta diferencia / va de aquesto a Cicerón... », f. 340v.

ÁNGEL

Príncipe de las altas jerarquías,
tu mandamiento fue por nos cumplido
y traemos el alma que pedías¹⁵⁷.

CRISTO

Norabuena seas, Jerónimo, venido,
di de qué condición o de qué estado
eres, hombre que al juicio te ha traído.
¿No respondes, tan presto estás turbado?

JERÓNIMO

Señor, por tu bondad, yo soy cristiano

f. 341v

nacido entre cristianos y criado.

CRISTO

Mientes, que Cicerón ya no es cristiano.
¿Cómo que así me quieres engañar,
como que fuera yo no más que humano?
¿En esa ocupación me has de emplear
los dones y las gracias naturales
que yo por mi piedad te quise dar?
Mis bienes tu maldad convierte en males.
Cicerón con David: ¡qué conciencia¹⁵⁸!,
y tiene Dios y el demonio iguales.
Y ¿qué tiene que ver la vana ciencia
de aquesos trovadores y poetas,
con toda su poética elocuencia,
con la santa lición de mis profetas
do el alto misterio está encerrado?
Déjalas¹⁵⁹ para necias indiscretas
pues yo haré un castigo tan nombrado
que quede castigada tu malicia
y hoy por consiguiente bien vengado.
Soldados de la angélica milicia,
entregad a ese mísero ahí afuera
a un crudo secutre¹⁶⁰ de mi justicia
y con un duro azote me le hiera,

¹⁵⁷ pedías *em.* : perdias MSS/14767

¹⁵⁸ « Conocencia. *s. f.* Lo mismo que conocimiento. » (*Aut.*).

¹⁵⁹ déjalas *em.* : dejaslas MSS/14767

¹⁶⁰ « Secutre », *i.e.*: « Secutor. *s. m.* Lo mismo que ejecutor. » (*Aut.*).

conforme su pecado lo merece,
hasta que yo otra cosa mande y quiera.

ÁNGEL 1

Pues no hay apelación, ¡sus, obedece!,
pero mira que siempre en el castigo
su gran misericordia resplandece.

ÁNGEL 2

Ruégale que la quiera usar contigo
y, tus culpas y yerros perdonando,
te quiera recibir por fiel amigo.

Sácanle los ángeles y dice Cristo

CRISTO

¿Hasta cuándo, mortales, hasta cuándo
la gran clemencia no conoceréis,
que con vosotros siempre estoy pensando?

Alzad aquí los ojos y veréis
los ardides, las trazas e invenciones
que con vosotros siempre estoy¹⁶¹ usando.

Suenan los azotes adentro y dice san Jerónimo

JERÓNIMO

¡Ay, ay, oye mis trazas y oraciones
y no me quieras castigar con ira,
mas ruégote, señor, que me perdones!

¡Piedad, piedad!, a tu clemencia mira,
no me quieras tratar de aquesta suerte
mas tu furor, señor, de mí retira.

Libreme de este mal terrible y fuerte,
que en el infierno no¹⁶² hay quien te confiese,
ni quien se acuerde de ti en la muerte.

Sacan los ángeles a san Jerónimo

ÁNGEL 1

Amansa tu furor, cese ya, cese,
clementísimo Dios, pues humillado,
su alma y corazón a ti te ofrece
que de tu gran clemencia le ha librado.

[...]

¹⁶¹ estoy em : estos MSS/14767

¹⁶² no em. : om. MSS/14767

ÁNGEL 2

Bien tiene conocido su pecado.
Conozco pues también, señor, y entiendo,
le quieras y no quiere otro intento.
[...]

CRISTO

Con condición que prometas enmienda,
[...]
[...]
[...]
[...]
vuestra obligación y ruego aceto.
[...]
De mi justicia, el hombre que se humilla
—pero no hay que espantar, ¡son mis hermanos!—,
lástima tengo de él, y sin mancilla
dejalde que en su palabra fío
que ha de tener cuidado de cumplilla.

JERÓNIMO

Obedezco, señor, ese preceto
no tomaré en mis manos libros vanos
ni los verán mis ojos, te prometo.

CRISTO

Vuelva a edificar el cuerpo frío
el ánima, y daréis en brevemente
entera sanidad, fuerzas y brío.
Pero porque acontece comúnmente
que desmaya la gran tribulación,
si no hay consolación que la sustente,

f. 342r

yo haré que se dé su corazón
tanto a pensar las cosas divinas
que merezca gozar de mi visión.
Darele gracias y favores tales
cual que no concedí a gentes humanas,
que merezca entre cosas celestiales
gozarme entre cosas soberanas¹⁶³.

¹⁶³ Fin de la deuxième journée.

Comedia de la famosa Teodora Alejandrina y penitencia, vida y muerte suya

Le dernier dévoilement de Teodora Alejandrina

Encouragée par sa voisine Olivia, Teodora a commis un adultère. En conséquence, et alors que son mari, qui ignore ce qu'a fait sa femme, est parti garder les chemins pour les protéger d'un serpent maléfique, elle se travestit et prend les ordres, sous le nom de Teodoro, dans un monastère reculé, où elle donne des preuves de sa sainteté par sa très grande pénitence. D'abord elle réussit par miracle à vaincre le serpent : son mari l'a vue alors mais n'arrive pas à la reconnaître immédiatement, la croyant chez elle. Ensuite elle a assumé, injustement, d'élever un enfant qu'Olivia a eu avec un « *rufián* ». La débauchée s'est excusée auprès de son père Arjeo en accusant le moine Teodoro de l'avoir enfantée, lui (elle) qui passait une nuit dans leur auberge et a bel et bien résisté la tentation d'Olivia. Chassée de son monastère, Teodora passe sept ans parmi des bergers qui s'occupent d'elle, et qui ont des preuves de sa quasi sainteté : les prés fleurissent mieux pendant qu'elle s'y trouve, et elle a des rapt visionnaires (f. 20v, « *Elévase un poco en el aire y suena la música y salen los pastores luego* »). Par leurs témoignages, et en promettant des dons, les bergers réussissent à faire réintégrer Teodoro dans son monastère, où il est accepté sous réserve d'assumer une vie encore plus dure que celle du reste des moines : « *y sea vuestra celda / cercada solamente de unos lienços* » (f. 22v). Il (elle) accepte, se confesse et communie dans sa dernière apparition sur scène avant l'*apariencia* finale. Entretemps, le *rufián* est devenu un homme honnête qui demande à épouser Olivia, excusant ainsi Teodoro. Arjeo, accompagné du *rufián* et de Laurente, le mari de Teodora, décide d'aller au monastère laver l'injustice qui a pesé sur le moine. C'est alors qu'il (elle) meurt, en odeur de sainteté.

[Redondillas]

f. 23v

Sale el abad muy alterado con sus monjes

ABAD

Gran tesoro hemos tenido,
hermanos, grande misterio
dentro en nuestro monesterio
y no lo hemos conocido.

MONJE PRIMERO

¿Qué es aquesto, padre abad?

ABAD

Desde la primera vez
la he tenido por lo que es:
grande fue su santidad.
Sabed que me acosté

encima de mi lecho de cansado,
después que hubimos rezado
aquesta mañana prima.

Venciome un sueño sabroso,
en el cual me parecía
que bajar a Cristo vía,
resplandeciente y glorioso
y a Teodoro se llegaba
y que le decía: «Ya es hora,
dulce y amada Teodora,
ya tu trabajo se acaba,
ya está, de lo que has sufrido,
mi voluntad satisfecha.
Justo es que subas derecha
por el premio merecido».

Y que en esto el alma santa
desamparó el cuerpo santo,
y al son de un divino canto,
por los aires se levanta.

MONJE PRIMERO

Luego padre, según eso,
¿es mujer?

ABAD

Ansí decía
el Señor: «Teodora mía».

MONJE SEGUNDO

¿Hay más estraño suceso?

MONJE PRIMERO

Vamos a su celda a ver
si aquesta visión es cierta,
que si la hallaremos muerta
es cierto que ella es mujer.

Salen Laurente y Arjeo y el Rufián

LAURENTE

Padre, ¿cómo se consiente
que en un destierro tan largo,
sin admitir el descargo,
sentenciéis a un inocente?

Porque, ¿cómo puede ser?,
ni aun en razón consiste

que tenga una mujer triste
hijos en otra mujer.

ABAD

Ruégoos que cuenta me deis
de lo que decís ahora.

LAURENTE

Decidme de mi Teodora,
que eso después lo sabréis.

ABAD

Ya el destierro se le ha alzado
y a casa la hemos traído,
mas tengo por entendido
que con el mundo ha acabado.

LAURENTE

¿Que mi dulce esposa es muerta?
Mas ¿qué lo dudo?, cuitado,
que en habella ya hallado
lo tengo por cosa cierta.
¡Oh, cuento tan en mi daño!

ARJEO

Ansí nos lo dijo agora,
y mi hija la traidora
la de la traición y engaño.

Aquí entran los cuatro pastores con cestillas enramadas

ALFESÍBEO

A traer un pobre don
quisimos, padre, venir,
para empezar a salir
de tan grande obligación.
¿Y Teodoro?

ABAD

Ahora venimos,
muerta está y buena muerte
fue la que murió, de suerte
que fue buena.

ALFESÍBEO

A vella venimos.

f. 24r

*Corren el lienzo y parece muerta Teodora puestas las manos y una diadema en la cabeza y el niño
durmiendo junto a ella*

ABAD

¡Bien se ve, cuerpo sagrado,
después que sola quedastes
del alma que en ti¹⁶⁴ encerrastes
por cuán gloriosa has quedado!

LAURENTE

Teodora, ¿que os habéis ido
sin hablar a vuestro esposo?
¿Este fin tan doloroso
mis trabajos han tenido?
¿Tan malo fui yo, Teodora,
que de esa boca no oyera
una palabra siquiera
por despedida, señora?

ALFESÍBEO

Padre, dadnos a entender
lo que es bien que nos asombre:
¿cómo si Teodoro es hombre,
le hablan como mujer?

ABAD

Mujer es, aunque debajo
de aquel varonil vestido.
Lo que Dios ha permitido
que pasase su trabajo.

[NIS]E¹⁶⁵

¡Que mujer era de veras!
Mas aquesto no me espanta
que hiciste vida tan santa
que entendimos que ángel eras.

¹⁶⁴ ti em : si MSS/16112

¹⁶⁵ Bergère, femme d'Alfesíbeo.

[VÁ]NDALO¹⁶⁶

Oh santa, cómo pasaste
tan malas noches y días,
y aquello que no debías
tan a tu costa pagaste.

ABAD

Hermanos, de qué lloramos,
que es necedad muy notoria,
que dirán que de su gloria
pesantes todos estamos.

¿De la que de esta bajeza
subió al coro soberano
con su Cristo mano a mano,
hemos de tener tristeza?
Echad ese lienzo luego,
mientras que el entierro aliño,
pero no despierte el niño
a tanto desasosiego,

que el triste la ama de modo
que si a despertar acierta,
y topa con ella muerta,
no es mucho muera él y todo.

De allí se la quitaremos
si es posible con tal cuenta
que el pobre niño lo sienta,
y después que la enterremos
como la ocasión lo pide,
con un conviniente engaño,
le entretendremos medio año
o hasta que él ya se olvide.

ARJEO

Yo me lo habré de llevar
que por él viene su padre.

ABAD

Perdonen él y su madre
que aquí lo hemos de criar:
a Teodora le costó
su trabajo de criallo,
pues fue monje, aquí lo hallo
que él convento lo heredó.

¹⁶⁶ Vándalo est un autre berger.

RUFÍAN

Eso será, pues conviene
que no es razón lo llevar
de adonde se ha de salvar
para donde se condene.

LAURENTE

Y yo suplico una cosa:
que el hábito mandéis darme
porque pueda consolarme
aquí con mi cara esposa.

f. 24v

ABAD

Dárseos ha muy en buen hora
porque imitéis su austinencia,
y acaba la penitencia
de la famosa Teodora.

Finis

Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia

Apariencia contre déguisement dans la grotte des mânes

Belianira, forcée de se travestir par son père Saucino, se déguise dans la grotte sacrée des mânes pour apparaître face à lui et apprendre de sa bouche la raison de son travestissement (« *Sale a la boca de la cueva Belianira, amortajada, cubierto el rostro* », f. 4r). Après avoir fait son sacrifice avec l'aide du jeune Fausto (« *Aquí toma el pájaro y le mata apretándole* » ; « *vase Fausto y echa los ramos de ciprés sobre el brasero, y dice Saucino* », f. 4r), son père lui raconte qu'elle a hérité des biens d'Arsenio, riche berger d'Arcadie, grâce à ce travestissement : son père s'est donc enrichi en affirmant qu'il a eu un fils, et non une fille, en Belianira.

[*Octavas – Redondillas – Octava – Redondilla*]

f. 4v

BELIANIRA

Vuelve, Saucino, vuelve a la majada
que tu hija Belianira, a darte gusto
y encubrirse será por mí forzada,
no obstante que en engaño es caso injusto.
De lo que ha de venir no digo nada,
podrían ser sucesos sin disgusto,
mas porque cumpliré lo prometido

f. 5r

en su forma fantástica he salido
y para más señal que te asegure
de que tu Belianira, de su parte,
aunque del mundo todo se procure,
ella se encubrirá por contentarte...

Aquí se desatapa el rostro y se le torna a tapar

...contempla en mí su proprio rostro y dure
en sosiego tu pecho sin turbarte,
que bien sucederá. Y adiós, que me entro,
Saucino, a mi quieto y hondo centro.

Éntrase Belianira y echan fuego.

SAUCINO

Belianira, ¿es otro engaño?
¿Fuiste Belianira o sombra?
¿Sombra fuiste? Pues me asombra
tan incierto desengaño.

Seguir tengo sus pisadas
para ver si me ha burlado,
mas no, que el lugar sagrado

lo impide con llamaradas.

Entra Fausto

FAUSTO

Saucino.

SAUCINO

Los pies son buenos
pues de suerte me hallarás,
que cuando preguntes más
te pueda responder menos.

FAUSTO

Fuego, aceite, miel y leche
vuelvo, bien puedes andar.

Vanse y sale Belianira de la cueva

BELIANIRA

Si me pensáis alcanzar
haré que no os aproveche,
que mis pies son tan ligeros
que os ganarán el atajo
y, antes que lleguéis abajo,
estos serán los primeros.

Asómase una verdadera sombra de Arsenio en la cueva y dice

SOMBRA

Espera, ¿dónde corres, burladora?
¿Dabas la fiesta así por acabada?
Pues probarás, a tu pesar agora,
nuevo rigor, sin vida libertada
que la suerte, a sus muertos vengadora,
de religión tan poca hoy afrentada,
tu mucha libertad y el osar tanto
trocará en sujeción de amor y espanto.

Éntrase la sombra

BELIANIRA

Borraré arrepentimiento
tu áspera profecía
y pues no falta osadía,
sobren las alas al viento¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Fin de la première journée.

La famosa comedia montañesa

L'autel d'Apollon

Pendant la guerre en Hispanie, Lelio et Andrenio, consuls romains, sont tous les deux amoureux de Claudia, la captive de Furio, qui est un soldat de leur armée. Alors que Lelio est allé à León pour ordonner la guerre, Andronio réussit à obtenir, par une série de dons et contredons, que Furio lui livre sa captive. À son retour, Lelio est jaloux de son rival Andrenio et il ordonne au prêtre d'Apollon, Mario, de faire mourir Claudia comme une nouvelle Iphigénie, afin qu'elle n'amène pas la guerre entre les deux consuls. Andrenio se voit forcé de livrer Claudia au sacrifice, et s'appuie sur son second Domicio pour supporter sa peine. Entretemps, le chef des espagnols, Curieno, tente de sauver Claudia.

[*Redondillas – Endecasílabos sueltos*]

[p. 1510¹⁶⁸]

MARIO

Ya, cónsules, me parece
que se descubra el altar.

DOMICIO

Andronio, ah, señor, esfuerza;
que hagas aqueso no es justo
porque jamás te dio gusto
ni rogada ni por fuerza.

Mira que el tiempo es aqueste
en que muestres ser romano.

LELIO

Mario, apercibe la mano
y el fuego y ara se apreste,

Descúbrese un altar con Apolo

que ya corren la cortina.

MARIO

¿Oh, rubio y délfico Apolo,
inventor único y solo
de música y medecina!

Aquí la esclava que mandas,
por tu oráculo famoso,
que sosiegue el sedicioso
pueblo dividido en bandas,

¹⁶⁸ On cite dans cette transcription l'édition de VEGA CARPIO Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lleida, Editorial Milenio, 1997.

humilde te presentamos
y esta sangre te ofrecemos.

DOMICIO¹⁶⁹

Si has de hacer esos extremos
del sacrificio nos vamos.

MARIO

Humíllate, Claudia, al suelo
que ya apercibo el cuchillo.

CLAUDIA

Ya, Mario, al suelo me humillo
para levantarme al cielo.

Furio, esta sangre vertida,
más por ti que por Apolo,
yo la consagro a ti solo
como a dueño de mi vida
y pues ya tu engaño sé
y quién eres me declaras,
más que su altar y sus aras
manche tu alma y tu fe.

No tengo por qué quejarme
de que tu esclava me hiciste;
de que después me vendiste
puedo, ingrato, lastimarme,
pues me dijiste algún hora
—que yo más contenta estaba—:
«Ya, Claudia, no eres esclava,
sino mi propia señora».

Pero, ¿qué estoy alargando
mi vida? ¡Oh, Mario, haz tu oficio!

MARIO

Ya el cuchillo al sacrificio
voy, cónsules, aplicando;
vendarle quiero los ojos.

ANDRONIO

Ya se cubre el sol del cielo,
y mi alma, y todo el suelo,
de noche eterna de enojos.

¹⁶⁹ À Andronio.

Oh, sol, que te pones ya,
haz que yo te pueda ver
donde vas a amanecer;
o lleva mi alma allá.

MARIO

Ya los ojos le cubrí;
reciba Apolo el servicio
si hubiere en el sacrificio
falta en vosotros o en mí.

Al alzar del cubillo digan de dentro y él pare la mano

DENTRO

¡Arma, arma, guerra, guerra!, ¿qué descuido¹⁷⁰
es éste vuestro, míseros romanos?
Que el montañés saquea, roba y mata,
destruye, atala y rompe vuestro ejército.
¡Arma, arma, guerra, guerra, arma, arma¹⁷¹!

ANDRONIO

Romanos, gran descuido hemos tenido:
perdido es nuestro ejército, romanos.
Suspende, Mario, el sacrificio en tanto
que vamos a poner algún remedio.

LELIO

Para matar la víctima ¿qué importa?,
que mejor venceremos si ella muere.

DENTRO

¡Arma, arma, guerra, guerra!

ANDRONIO

El que es romano¹⁷²
siga esta espada que defiende a Roma,
y el que se queda, llámese cobarde.

Vase

¹⁷⁰ Il faut prononcer une *sinalefa* à « *arma, arma* » afin que le vers ne soit pas hypermétrique.

¹⁷¹ Il faut prononcer une *sinaleda* à une des occurrences de « *arma, arma* » afin que le vers ne soit pas hypermétrique.

¹⁷² Encore une fois, la *sinalefa* à « *arma, arma* » est nécessaire.

MARIO

Ve, Lelio, a remediar lo que se ofrece,
que aquí te aguardo.

[p. 1513]

LELIO

Pues aquí me aguarda,
que dándonos Apolo esta victoria
mejor le ofreceremos esta víctima.

Vase Lelio y los demás y quedan Mario y Claudia

MARIO

Ya puedes, Claudia, alzarte de la tierra,
que aún no es llegado de tu muerte el día.

Comedia de la cueva de los salvajes

Un faux oracle dans l'autel de Venus

Lisardo, duc d'Athènes, est amoureux d'Emilia, l'infante de Chypre. Sachant que celle-ci va prier Vénus pour trouver un remède à sa mélancolie amoureuse, puisqu'elle veut trouver un époux, Lisardo se fait passer pour l'oracle de Vénus afin de plaider sa cause, en défendant un prétendant inattendu, dont il adoptera ensuite, par un déguisement, l'identité.

[*Quintillas – Redondillas – Tercetos - Redondillas*]

f. 190r

Sale Lisardo ya en el templo

LISARDO

Ventura tengo sin falta,
sin falta tengo ventura,
pues para impresa tan alta
en tan buena coyuntura
ninguna cosa me falta.

Ninguno me ha visto entrar.
Yo quiero desde el altar,
do los dioses consagrados
son de contino adorados,
a mi señora adorar.

Aquí me quiero esconder
para esecutar mi intento
y engañar esta mujer,
que basta ser casamiento
para dárselo a entender.

Tú, bella diosa, perdona
si en mengua de tu persona
profiere¹⁷³ tal voz mi lengua
que, por reparar tu mengua,
te prometo una corona.

Métese Lisardo debajo del altar y sale una sacerdotisa

SACERDOTISA

Pues la gente de este suelo
ser tan devota procura,
quiero desplegar el velo
y descubrir la hermosura
que está en el octavo cielo.

Corre la cortina

Oh santa, oh bendita diosa,

¹⁷³ profiere *em.* : profiere II-463

esa imagen milagrosa
con grande humildad contemplo
y para dar de esto ejemplo,
beso la tierra preciosa.

Sale un monacillo

MONACILLO

Muchos por su devoción
con presentallas¹⁷⁴ y ofrendas
quieren hacer oración.
¿Entrarán?

SACERDOTISA

No les defiendas
la entrada, que no es razón,

f. 190v

porque es común el lugar.

MONACILLO

¿De qué suerte han de llegar:
cada cual por sí o juntos?

SACERDOTISA

Poco importan esos puntos,
por orden pueden entrar.

Sale un hombre con unos grillos

HOMBRE

Pues tuve en mi juventud
dolencia tan peligrosa,
yo quiero dar a la diosa
primicias de mi salud.

SACERDOTISA

Gentilhombre, poco a poco,
llegad con más miramiento.

HOMBRE

Estoy loco de contento

¹⁷⁴ D'après *Aut.*, « La ofrenda que hacen los fieles a los santos, en señal y por recuerdo de algún beneficio recibido por su intercesión: como muletas, mortajas o figuras de cera. Latín. Donaria ex voto ».

por ver que ya no estoy loco,
que has de saber que yo he sido
un perfeto enamorado,
a los principios amado
y a la postre aborrecido,
y como es de tanto peso
perder el primer favor,
enfurecióseme amor
y vine a perder el seso.

Ninguno pudo acertar
a curar este accidente
y, con agua de la fuente
de Venus, vine a curar.

Mira si tengo razón
de colgar esto a su templo.

SACERDOTISA

Tú das verdadero ejemplo
de cordura y discreción.

Sale un viejo con un lazo en la mano

Buen viejo, pasá adelante,
¿habéis por ventura sido
amante o aborrecido?

VIEJO

Ni aborrecido ni amante.

Sepa que por no tener
mucho calor en estío
ni en invierno mucho frío,
truje acá una mujer.

Pareció cuerda y fue loca,
tanto que, si me halagaba,
en la frente me besaba
por no besarme en la boca.

Paso este daño adelante,
que dentro de un mes entero
la festejó un caballero
y la alcanzó en un instante.

Yo desesperado un día
púseme este lazo al cuello,
para ver si con aquello
su condición mudaría.

No dijo «¿por qué se ahoga?»,
mas la soga arrebató
y por casa me arrastró
hasta que rompió la soga.

Y así, libre del dolor,
quiero que en el templo esté

la tabla con que escapé
de la fortuna de amor.

SACERDOTISA

Mucho es haberse librado
de tan reñida batalla.

Sale un pastor con un cayado en la mano

Tú, pastor, ¿qué presentalla
ofreces?

PASTOR

Este cayado,
el cual será buen testigo
de que la enemiga mía,
cuando yo se lo ofrecía,
se quiso enojar conmigo
y dijo «¿un palo me has dado?»;
yo dije: «no te está mal,
porque eres como el nogal
que da el fruto apaleado».

Y así le ofrezco a la diosa
porque le quite el enojo.

SACERDOTISA

Eso y más puede el antojo
de una mujer caprichosa.

Sale un galán con un ramo de flores en la mano

Tú, galán, ¿qué ofrecerás?

GALÁN

Solo este ramo de flores,
en señal que mis amores
no dieron fruto jamás.

MONACILLO

Señora, su alteza viene.

SACERDOTISA

Pues ea, váyanse luego.
Tú, Lelio, apareja el fuego
y lo demás que conviene.

Sale Emilia, infanta, en medio de dos sacerdotes

EMILIA

¿Es posible que la diosa
de mi pena no se duele?

SACERDOTE 1

Vuestra alteza se consuele,
que hoy se mostrará piadosa,

f. 191r

y más con el sacrificio
que obliga a los dioses tanto.

SACERDOTE 2

Sí, que el sacrificio santo
es muy acepto y propicio.

SACERDOTISA

Deme la mano tu alteza.

EMILIA

Oh, sacerdotisa amada.

SACERDOTISA

Hoy quedará remediada
la pesadumbre y tristeza.

EMILIA

Para hacer esta plegaria
vamos delante el altar.

SACERDOTE 1

Ya se puede comenzar
la cerimonia ordinaria.

Esté incensando el sacerdote segundo y dice

SACERDOTE 2

Oh, tú que ilustras de la esfera otava
los sagrados asientos, gran señora,
del de tu hijo amor y de su aljaba,
divina gentileza que enamora
al mayor de los orbes celestiales,
morada eterna pues de Fabio y Flora

a quien de sus hazañas inmortales
las glorias, los efectos atribuye
al confuso tropel de los mortales
cuya fuerza y rigor doma y destruye
del más soberbio pecho la pujanza
y al flaco los alientos restituye;
tú que das la firmeza y la mudanza
según la calidad del pensamiento,
con más favor y menos esperanza
a quien rinde mar, coste el brazo intento
robe los rayos crudos y Neptuno
el tridente feroz que enfrena el viento.

SACERDOTE 1

La sangrienta Belona el no importuno
peso, aunque es grande, del luciente arreo
y sus antiguas competencias y uno
de cuya voluntad cuelga el empleo
que dejan más eterno y enlazado
los conyugales nudos de himeneo,
recibe este holocausto delicado
a tu glorioso nombre y a tus aras
con oraciones justas consagrado,
pues con igual deidad oyes y amparas
los cuidados de aquel que te encomienda
sus elevados centros y tiaras:
oye de esta común amada prenda
de tu reino de Chipre el justo ruego,
recibe su devota humilde ofrenda.

SACERDOTE 2

Así de aquel que por tus manos ciego
acierta menos golpes cuando tira,
de invisible rigor, visible fuego
que puedas, reina, refrenar la ira
en tus divinos pechos¹⁷⁵ enconada
que suspira algún dios, si dios suspira,
y así la cautelosa red fraguada
la corte cuantas veces te enlazare
del dios guerrero la guerrera espada,
que des a Emilia esposo que la ampare,
dichoso en aumentar su cetro y mando
y en las demás acciones que intentare
y que en el tiempo venturoso cuando
se ocupe en alegrar su común mesa,
del viejo agüelo el nietecillo blando
cuelgue pendones de su honrada impresa

¹⁷⁵ pechos *em.* : pecho II-463

el vitorioso padre en tus capillas
por fin de sus hazañas y promesa,
que de envidias ajenas y rencillas
sus hijos caros rijan y posean
diversos reinos en conformes sillas,
porque los hombres en su historia lean,
colgados de regalos y mercedes,
los que en servirte su valor emplean
y los dioses estimen lo que puedes.

EMILIA

Pues vuestro oficio habéis hecho,
quiero agora hacer el mío
y no porque yo confío
de la bondad de mi pecho,
sino por devoción mía.

SACERDOTE 2

Quede pues sola tu alteza.

Vanse y queda Emilia

EMILIA

No podré, que mi tristeza
se queda en mi compañía.
¿Por qué no quieres, señora,
condescender a mi ruego?
Respóndeme ahora luego
y márame luego ahora,
sepa yo mi buena suerte
o las desventuras mías.

LISARDO

Pues tanto Emilia porfías,
oye, atiende, escucha, advierte,
ya que me invocas y llamas
has de saber que yo elijo,
para tu marido, el hijo
de Turindo el guardadamas.
Por este has de aborrecer
duques, príncipes y reyes.

f. 191v

EMILIA

Si en el cielo hay estas leyes,
¿qué puede en la tierra haber?

¿Con hijo de tan vil hombre
puede ser he de casarme,
y que tengo de olvidarme
de mi alteza y mi renombre?

Pero a los dioses y diosas
placer, sin duda, les debe
y el cielo cuando se mueve
mueve el orden de las cosas.

Salen los sacerdotes y los demás

SACERDOTE 2

Señora, su majestad
está esperando aquí fuera.

EMILIA

Vamos, que también me espera
mi grande infelicidad.

Vanse y queda la sacerdotisa y el monacillo

SACERDOTISA

Ya que no falta otra cosa,
toma esa mesilla y vete,
que yo quiero en mi retrete
sacrificar a la diosa,
y con himnos y oraciones
cantaré con gran fervor,
de la madre del amor
las gracias y perfecciones.

MONACILLO

¿No será bueno cerrar
el templo?

SACERDOTISA

No será bueno
porque está de gente lleno,
basta que cierres l'altar.

Vanse todos...

Le suspense du dévoilement sans objet

Emilia, l'aimée du duc d'Athènes, a été enlevée par des sauvages. Il s'agit de féroces cannibales qui s'appêtent à manger le roi de Chypre, le père d'Emilia, à la fin de l'acte II. Cet acte s'achève sur une démonstration de la sauvagerie anthropophage, lorsque le chef des sauvages félicite son enfant de vouloir un bout du roi pour le goûter. Dès l'ouverture de l'acte III, Lisardo s'appête à reprendre sa bienaimée aux sauvages, avec l'aide de plusieurs bergers : ceux-ci fanfaronnent jusqu'au moment où ils imaginent leurs ennemis, et ils demandent alors de refermer la porte sur cette vision.

[*Tercetos*]

f. 198r

Jornada 3. Sale Lisardo y Taeno, pastor, con alabarda

LISARDO

Hice tocar el pífano y la caja
por todas las aldeas de este llano
y poca gente a mi socorro baja.
¿Cuál será la ocasión, Taeno hermano,
cáusales por ventura horror y miedo
este enemigo del linaje humano?

TAENO

Aquí viene Pascual y Antón Cepedo,
Cosme Laruega y Julián Pariado.

LISARDO

Con ellos solos emprendello puedo.

Sale Pascual y Antón y Cosme y Julián, pastores, con bondas

PASCUAL

¡Que todo es burla, sino ser soldado!

ANTÓN

Por dejar el ganado estoy perdido.

COSME

Mas, ¡que abraze mal fuego mi ganado!

JULIÁN

¿No soy hijo de Pablo el atrevido

f. 198v

que al toro que corrían en la plaza
un dardo le tiró desde el ejido?

Pues yo quiero vestirme una coraza,
y en lugar de la espada de dos manos
con estos puños regiré una maza.

PASCUAL

¡Mueran estos traidores inhumanos,
mueran los que engullen más pastores
que la menuda arena tiene grano!

COSME

¡Mueran estos salvajes!

LISARDO

Ah, señores,
basta, no les matéis con las palabras.

JULIÁN

No, que las obras han de ser mejores,
que como tú, señor, las puertas abras
a la guerra cruel, los del aldea
todos irán saltando como cabras.

LISARDO

Pongámonos en orden de pelea.
Imaginad ahora al enemigo.

JULIÁN

¡Válame Dios!

ANTÓN

¡Oh qué visión tan fea!

PASCUAL

¡Cierra la puerta!

COSME

¡Ábreme el postigo!

LISARDO¹⁷⁶

Huyen volando, que parecen monas.

¹⁷⁶ Lisardo *em.* : Julian II-463

Comedia de la decendencia de los Vélez de Medrano

Une apariencia en registre mineur : l'apparition de l'Ave Maria

Dans une pièce qui raconte la conversion du capitaine maure Alí qui est à l'origine du nom et du blason des Vélez de Medrano, le dénouement est marqué par une *apariencia* digne des *comedias de santos*. Celle-ci est pourtant préparée par deux séquences où l'on retrouve le mécanisme de l'*apariencia* – cadre emphatique avec musique, caractère éphémère de l'intervention miraculeuse – sans mention de rideau. La première de ces séquences se trouve à la fin du premier acte, à la suite d'une bataille avec les chrétiens de Navarre. Alí cherchait à capturer des chrétiens, après avoir confié à son secrétaire Cairo sa découverte de la salutation angélique à Marie, qu'un captif chrétien lui avait notée mais qu'il avait perdue. Son échec, plutôt que la défaite des maures, rend Alí mélancolique, et Cairo s'efforce de le distraire, avant que l'oraison ne lui soit restituée par miracle. Après ce miracle, une assemblée de démons conclut l'acte, avec des menaces directes contre cet Alí dévôt de Marie. Le fragment commence sur la mélancolie d'Alí.

[Redondillas]

f. 207r

ALI

Ah, Cairo, hazme placer
de dejar esas razones
y entra por el instrumento
que dentro en mi tienda queda,
y cántame algo que pueda
darme agora algún contento;

Vase Cairo

que creo que de otra suerte
no habré de ser remediado,
ni se ha de poder dar vado
a aqueste¹⁷⁷ dolor tan fuerte.

Mas ¿qué digo? ¿Qué alegría
me puede música dar,
si no he podido hallar
quien me dé el Ave María?
¡Oh, qué dolor tan cruel,
cruel sin comparación

f. 207v

que me dé tanta pasión
el verme sin un papel!

Sin duda que no merezco
traer conmigo tal cosa,
pues que pasión tan rabiosa
por verme sin él padezco.

¹⁷⁷ A 'embebida'.

Sale Cairo con la guitarra

CAIRO

Ya traigo, no tengas pena.

ALÍ

Arrímame acá esa silla
y cántame una letrilla
que te parezca que es buena.

Siéntase Alí como dormido y canta Cairo «Penas tiene mi corazón y tiene razón» y en cantando dice:

CAIRO

Quedado se me ha dormido.
Quiérome salir acá,
quizá se le olvidará
esta pasión que ha tenido.

Va a salir y el ángel dice de adentro «Alí» tres veces y levántase Alí alborotado y dice:

ALÍ

Santo Alá, ¿quién llama aquí?
Ah, Cairo, ¿qué ha sucedido?

CAIRO

Señor, una voz he oído
que tres veces dijo: «Alí».

Suena la música y aparece un azor con un Ave María en el pico y pónesele en la mano y dice el ángel de adentro:

ÁNGEL

Recibe el Ave María,
Alí, bajada del cielo,
que, por tu ferviente celo,
la Virgen sacra te envía.

Vuelve a sonar la música y sube el azor y Alí quedó con el Ave María

ALÍ

Oh, Alá santo y divino,
poderoso y soberano,
vuelve a este moro cristiano
pues de tal merced es dino.
Oh, oración santa y sagrada
de aquella Virgen María,

de mí serás cada día
con más devoción rezada.

Quiero en mi pecho ponerte
aunque parezca atrevido,
porque ninguno ha nacido
que ansí merezca traerte.

CAIRO

Santo Alá, ¿qué es¹⁷⁸ lo que veo?
¡Oh, qué celeste visión!

ALÍ

Alégrate, corazón,
que tienes lo que deseo.
¿Qué te parece de aquesto?

CAIRO

¿Quién habrá que no se asombre?
Yo digo que ningún hombre
en tal no se ha visto puesto.

ALÍ

En eso verás aquí
si era vana mi oración.

CAIRO

Yo pido, señor, perdón
de cuanto reprehendí.

ALÍ

Si tú a rezarla te obligas
yo te la trasladaré.

CAIRO

Yo, señor, me holgaré.

ALÍ

Pues a ninguno lo digas.

Vanse...

¹⁷⁸ es em. : os II-463

L'apariencia angélique contre les spectacles démoniaques

Au début de la troisième journée intervient une longue séquence préparatoire de l'*apariencia* finale de la pièce. Dans cette séquence, les plans des démons sont directement contrés par deux interventions angéliques et par le pouvoir de la foi d'Alí : d'abord, parce que son amour pour l'infante de Castille, qui devait provoquer sa chute dans la tentation, est détourné dans la foi – et le portrait que les diables lui ont remis remplacé par l'oraison angélique –, ensuite, parce que le diable qui se démène pour récupérer son emprise sur Alí est vaincu à trois reprises. La défaite démoniaque est suivie d'une *apariencia* qui annonce une dernière apparition : celle de la Vierge à la fin de la pièce.

[*Redondillas*]

f. 214v

ALÍ

Cual piloto sin estrella
me partiera yo sin ti,
Clara mía y cielo mío,
que a tu celeste albedrío
llevas las almas tras ti.

Saca el retrato

¿Qué loco habrá de dejar
ausentes tus ojos bellos,
que en tus dorados cabellos
pudiera un punto olvidar?
¿Quién está un momento ausente
de aquesa cara hermosa,
quién a boca tan graciosa
no está contino presente,
quién tus cristalinos pechos
no deshace a puros besos,
quién de sus brazos y de esos¹⁷⁹
no hace lazos estrechos?
Responde, mi diosa, habla
porque verte hablar deseo,
mira que viva te veo
aunque pintada en la tabla.

Suena música y dice el ángel de dentro

ÁNGEL

¿Qué es lo que haces, Alí,
en qué estás embelesado?,
que a Dios tienes enojado
del descuido que hay en ti.
No es tiempo de estar agora
pensando en cosas del suelo,

¹⁷⁹ de esos *em.* : desos II-463

vuelve el pensamiento al cielo
que es donde la gracia mora.

ALÍ

Santo Dios, ¿qué voz terrible
es aquesta que sonó?
Ay de mí, que me espantó
con su retumbo invisible.

Oh qué descuidado he sido
en cumplir mi devoción,
pues que en lugar de oración
ando en amores metido.

Vaya fuera lo mundano
y no pare más conmigo.
Vete, retrato enemigo,
no pares más en mi mano.

Saca la oración

f. 215r

Ven acá, tú verdadero
de la que virgen quedó
después que virgen parió
a aquel virginal cordero:
tú eres el que sacando
me estás contino de yerro.

Híncase de rodillas y sale Bercebú¹⁸⁰

BERCEBÚ

Cual al bramar del becerro
viene la vaca bramando,
así vengo yo a saber
por las voces que este da
en qué pensamiento está
o lo que quiere hacer:
¡ya lo he visto! Triste lance
se me ordena en este día,
que está en el Ave María
y no habrá quien le dé alcance.
¡Oh, cómo de envidia rabio!
Ayuda, viejo Acherón
con figura de dragón,
pues eres mago tan sabio,
que quizá se espantará
y no la rezará más.

Sale un dragón

¹⁸⁰ Déguisé en page chrétien du nom de Berdilón (cf. f. 208r et 210r-v).

¡Oh, qué espantable que vas!

ALÍ

¿Qué es aquesto, santo Alá?
¡Ay de mí, que muerto soy!
¡Oh, madre de Dios, señora,
dadme vos esfuerzo agora!
En el peligro en que estoy
quiero armarme con la cruz,
porque dicen que es señal
que libra de todo mal,
en el nombre de Jesús.

Hace la cruz y desaparece [el dragón]

BERCEBÚ

Ah, enemigo, ¿quién te enseña
esa defensa tan fuerte?
¿Quién te enseña a darme muerte
con tan vitoriosa seña?
¡Ah, diablos, que me consumo
de pura rabia y coraje,
estoy por dejar el traje
y desvanecerme en humo!
Socorre, Plutón sapiente,
dende tu carro de fuego
y aparécete aquí luego
en figura de serpiente,
que tú me lo has de espantar
de arte que quede medroso

Sale una sierpe

ALÍ

¡Oh, prodigio monstruoso
ay que me quiere tragar,
oh, Virgen, madre de Dios,
que al ojo veo mi muerte;
en coyuntura tan fuerte,
señora, ayudadme vos!
En virtud de esta gloriosa
cruz que en mi frente y mi pecho
hago, de este trance estrecho,
me libra Dios de tal cosa.

Hace la cruz y desaparece [la sierpe]

BERCEBÚ

¡Oh, que al temor más le esfuerza
y pone más devoción
y no he de hallar visión
que en tal camino le tuerza!

Ya ninguna cosa siento
con que poder asombralle
ni aquesta tarde quitalle
de aqueste tan santo intento.

Oh, Astorol, sal de tu cueva
y socorre mi apretura
con una enorme figura
horrible, espantable y nueva,

f. 215v

que podría ser que en verte
dejase ya¹⁸¹ de rezar.
¡Oh, qué bien lo has de espantar!

Sale un diablo feo

ALÍ

Agora veo mi muerte,
¡oh Jesús crucificado,
hijo de Santa María,
socórreme en este día
contra este falso dañado!

Y vos, Virgen que con él
sois del mundo intercesora,
libradme en aquesta hora
de esta visión tan cruel.

En virtud de la cruz santa
que hago en mi pecho y frente,
hazme, Dios onipotente,
libre de esto que me espanta.

Hace la cruz y desaparece [el diablo]

BERCEBÚ

Harto estoy ya de asombrarte
con enredos y visiones,
y de aquesas oraciones
nunca he podido apartarte.

¿Pero qué he de hacer agora
sin poderte resistir?
Quiérome de aquí partir
donde el llanto eterno mora.

¹⁸¹ ya em. : yo II-463

Vase y desaparece Bercebú, y suena la música y aparece el ángel con la cruz en la mano

ÁNGEL

Esfuerza, fuerte varón,
ángel soy de Dios enviado¹⁸²,
a decirte que pagado
está Dios de tu oración,
y así te digo, de parte
de aquella Virgen María,
que recibas alegría,
porque hoy quiere mostrarte
aquel rostro angelical
para que la fe recibas
y como cristiano vivas
en virtud de esta señal.

También con ella vendrá
Andrés el apóstol mismo
y, este, dándote el bautismo
nombre santo te dará.

Prepárate varón santo
para lo que aquí te digo.
La gracia queda contigo
del propio Espíritu Santo.

Suena la música y vase

ALÍ

Gracias te doy, Dios eterno,
que te muestras tan benigno,
a un pecador que es tan digno
de las penas del infierno.

Y a vos, Virgen escogida,
madre y esposa de Dios,
gracias os doy que por vos
es ya mi gloria cumplida.

Ah de fuera, hola, hay alguno,
hola pajes, qué hacéis,
ninguno no respondéis?

¹⁸² Sinérèse de « enviado ».

La Virgen reconaît le premier Vélez de Medrano

Après la scène précédemment transcrite, Alí décide d'aller retrouver le roi chrétien de Navarre, don García, pour se rallier à lui et lui demander la main de sa nièce Clara. Entretemps, Ardina, princesse maure qui aimait Alí et qui s'est travestie pour le suivre en campagne, a été reconnue par son secrétaire, Cairo, qui est amoureux d'elle. Celle-ci est prête à le correspondre si Cairo lui montre qu'Alí a véritablement été illuminé de la grâce chrétienne – seul motif pour lequel elle accepterait que son amour ait été déprécié. Cairo lui promet de lui montrer une vision miraculeuse, tandis qu'Alí parle au roi don García.

[Redondillas]

f. 216v

ALÍ

Sabé, rey, que yo tenía
mucho ha una devoción,
de rezar una oración
que dicen Ave María,
y poniéndome a rezalla
un día muy afligido,
porque se me había perdido
y no podía hallalla,
y estando entre mí confuso,
vide un azor, que en el pico,
trujo la oración que esplico
y en la mano se me puso,
y tomando un pargamino
oí una voz que decía
«la Virgen este te envía,
que por fe eres de ella dino».
Primero me había llamado
tres veces otra gran voz
y otra sonó, más feroz,
estando hoy aquí postrado
y aparecióme, después,
un ángel que me decía
que aquesta tarde vendría
la Virgen con san Andrés
y que el agua del bautismo
me daría de su mano,
y ansí quiero ser cristiano
movido antes de mí mismo.

REY

Estoy por Dios tan suspenso
de aquesto que vas contando,
que entiendo que estoy soñando
o no sé lo que me pienso.

ALÍ

Y vuelto a lo de la tierra
quiero que sepas, señor,
que estoy cautivo de amor,
tanto que me da tal guerra
que si tú, rey, me negases
tu sobrina a quien adoro,
me había de quedar moro
hasta que me la entregases.

REY

¿Pues quién había de negar
a tal hombre su sobrina?

f. 217r

Oh, ¿qué música divina
es está que oigo sonar?

*Suena la música y sale san Andrés con un manual en la mano y Nuestra Señora con un capillo y un ángel
con una fuente y salero y otro con agua bendita y vela*

[NUESTR]A SEÑORA

Devoto mío, ya es hora,
para que conmigo valgas,
que ya muy de veras salgas
de seta tan pecadora.

Alegre recibirás
el bautismo consagrado
y con él serás lavado
de hoy para siempre jamás.

Andrés, mi apóstol querido,
administra el sacramento,
y tú, rey bueno que atento
tienes el humano oído,

mi hijo te ha hecho digno
por lo que por él peleas,
de que todo aquesto veas,
y yo te hago padrino

de este devoto ahijado
que hoy recibe nuestra fe,
y yo madrina seré
en misterio tan sagrado.

Suena la música y vanse y sale Cairo y Ardina¹⁸³

ARDINA

No sé si traigo sentido

¹⁸³ Ils restent en aparté, parce qu'ils n'interagissent ni avec Alí et ni avec le Roi, et que l'identité réelle d'Ardina, déguisée en page du nom d'Ardaín, ne sera connue d'Alí qu'au dénouement, f. 218v.

según vengo de espantada.
¡Ay de mí, Cairo, qué errada
en esta seta he vivido!

Claro he visto que son vanos
aquestos dioses que quiero
y que solo es verdadero
este Dios de los cristianos.

CAIRO

¿Luego ya de buena gana
dejarías nuestra ley?

ARDINO

Si quiere admitirme el rey,
yo me volveré cristiana.

CAIRO

Pues sabe, Ardina querida,
que, si en ser moro he durado,
es porque me has estorbado
tú sola con tu venida.

Pero, ya que satisfecha
estás de aquesto que has visto,
recibe la ley de Cristo
y aquesta, falsa, desecha.

ARDINA

Ahora bien pues que Alí
tan de veras me ha dejado,
déjolo y tú, que has estado
tan firme en quererme a mí.

toma luego aquesa mano
de mujer, con buena gana
de volverme ya cristiana
como te vuelvas cristiano.

CAIRO

Abre, diosa, aquesos brazos,
que con tu querer concluyo
y enlázame como a tuyo
con dos mil nudos y lazos,
y vámonos al momento
al rey don García mismo
y pidámosle bautismo
y él hará este casamiento.

Vanse...

Comedia de los naufragios de Leopoldo

L'anagnorèse de Leopoldo

Leopoldo, confident de l'infant, est amoureux de Lucrecia, que celui-ci convoite. Dénoncé par son rival à la cour, Damasio, il risque d'être mis à mort pour trahison. Au long du troisième acte, Leopoldo est emprisonné en un lieu retiré, et maltraité, au point de devenir fou. Dans un retournement de situation, l'infant condamne Lucrecia à épouser le fou qu'il n'a pas reconnu comme étant Leopoldo (il s'est rendu méconnaissable avec des *parbes* sur son visage). Le mariage doit se faire la nuit pour que le roi ne l'entrave pas, car l'infant veut faire croire à Lucrecia que c'est lui-même qu'elle va épouser. Or, le roi, qui s'apprêtait à exécuter Leopoldo, entend que son frère va épouser Lucrecia et s'apprête à interrompre le mariage, quand l'infant fait dévoiler le fou dans un geste triomphal, afin de poursuivre sa machination contre Lucrecia. Il ignore que cette invention va tourner à l'avantage des deux amoureux, car Leopoldo a récupéré son esprit. Morales, l'auteur de cette pièce, superpose ainsi le dévoilement à l'anagnorèse, tout en jouant de l'horizon d'attente d'un dévoilement tragique, celui de ce Leopoldo qui a tant risqué la mort, inversé ici dans un véritable dénouement comique.

[*Quintillas*]

f. 49r

Sale el rey con gente de la guarda

REY

¿Cómo con este no encuentro
y su vida infame quito?
¿Qué es del infante?

INFANTE

Aquí estoy.

REY

¡Hasme dado buen día hoy!
¿De esa manera autorizas
de tu padre las cenizas
y conoces quién yo soy?
¿Tú con Lucrecia te casas?

INFANTE

No es mucho que así me trates
como en cólera te abrasas.
¿Tan desiguales quilates
habían de igualar casas?
Si lo hiciera, yo digo

que era en mí justo el castigo.
Verdad es que yo la amaba
mas ella, de altiva y brava,
pretendió casar conmigo:
 marido alto pretendía.
Yo, vista su altanería,
con muy poquito trabajo
la case con el más bajo
que en toda la corte había.
 ¡Descubrid ese embozado!

Descubren a Leopoldo que se ha quitado los parches

LEOPOLDO

Vuestra majestad me puede
perdonar si estoy sentado,
que todo esto se concede
a un hombre que es desposado.

LUCRECIA

 ¡Jesús, qué es aquesto, cielo!
 ¿Por ventura duermo o velo?

INFANTE

 ¡Leopoldo!

LEOPOLDO

 Señor, ¿qué mandas?

INFANTE

 ¿Eres ánima que andas
 en pena acaso en el suelo?

LEOPOLDO

 Alma que anda en pena no,
 sino cuerpo que está en gloria.

INFANTE

 ¿Tienes seso?

LEOPOLDO

 ¿Cuándo yo
 le perdí?

REY

Cuenta¹⁸⁴ la historia
Leopoldo, como pasó,
que por lo que aquí se ofrece
a los ojos, me parece
que ha de ser sabroso cuento.

LEOPOLDO

Estame señor atento,
que es cuento que lo merece¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Cuenta *em.* : quanto II-460

¹⁸⁵ Leopoldo raconte son histoire, et le roi certifie son mariage avec Lucrecia, sur quoi s'achève la pièce.

Comedia del prodigioso príncipe transilvano

L'oracle d'Otomán

Mahometo, calife tyrannique, vient de faire exécuter ses vingt-huit frères afin de s'assurer le contrôle de son royaume, après une prophétie funeste. Il est couronné empereur du Levant et parmi les dons qui lui sont faits la prophétie est renouvelée par des inscriptions cachées dans un coffre qui s'ouvre de façon spectaculaire : « *Ábrala y destapada sale llama, humo y fuego* ». Une fois remis de ses émotions, et pour faire front au mauvais sort, l'empereur du Levant décide de faire la guerre à l'empereur du Ponant, l'allemand Rodulfo. Après avoir envoyé son vizir Sinán et son pacha préparer la guerre, il décide de se reposer quelques instants. Il s'endort et apparaît Otomán, l'initiateur de sa dynastie, entouré des cadavres des frères exécutés de Mahometo.

[*Quintillas – Tercetos – Redondillas*]

f. 7r

SINÁN

Veraste, señor, monarca
del mundo, y pondrete en tanto
a Roma y a su patriarca
a tus pies, y a todo cuanto
mira el sol y el cielo abarca¹⁸⁶,
y más en esta ocasión
que arma Ingalatierra y Francia
contra España, que esta unión
para ti es de importancia
y para ellos devisión.

Y voy con esta a aprestar
la gente.

MAHOMETO

Ve donde vas
que aquí me quiero quedar.

SINÁN¹⁸⁷

Alto, todos los demás

*Vanse*¹⁸⁸

nos podremos retirar.

¹⁸⁶ abarca *em.* : abraça II-461

¹⁸⁷ Sinán *em.* : om. II-461

¹⁸⁸ Vanse *em.* : Vanse Sinán II-461

Suena dentro ruido de cadenas y fuego y córrese una cortina y aparece Otomán con túnica, máscara y cabellera negra, el medio cuerpo en una tumba y dos hachas encendidas a los lados y por sus gradas todos los hermanos que se pudieren poner, cada uno con el género de muerte que le fue dado, y habla Otomán

OTOMÁN

Tú, que a las tristes y mortales quejas
de treinta hermanos, de inculpable muerte
negaste de piedad¹⁸⁹ puertas y orejas,

f. 7v

escucha atento tu infelice suerte
que ya al cielo llegó el corriente flujo
de la inocente sangre que hoy se vierte;
y así por mí, que soy el que produjo,
entre los turcos, la otomana planta
que de turcos el nombre y sangre trujo,
te avisa Alá desde su esfera santa
que a domar tu soberbia y a castigarte
un hombre prodigioso se levanta.

Esta vendrá por tiempo a sujetarte
porque se acabe en ti la turca casa
y el nombre y prez del otomana Marte,
cuya ruina con razón me abrasa
más que las llamas del abismo fiero,
que ya me tienen convertido en brasa.

Escucha¹⁹⁰ pues que yo fui el primero
y tú que eres el último, por suerte
contigo un rato consolarme quiero.

De pastor, por mi industria y brazo fuerte
haciéndome llamar rey de pastores,
a muchos de la corona di la muerte
y pasando de ahí a cosas mayores,
fundo el castillo que llamé otomano
y otomanos, por él, mis subcesores.

Subjeté el reino scita y el troyano,
conduciendo a mi yugo el pueblo parto
que tanta sangre le costó al romano.

Y habiendo ya venido al año cuatro
de mi imperio, dejando en él a Orcana,
de él a vivir en soledad me aparto.

Este Orcana, juntando a la otomana
casa, del reino de Zaira poderoso¹⁹¹,
rindió la vida a la enemiga humana.

Sucediole Amurates el famoso,
y a Amurates el fiero Bayaceto
que el griego imperio acomitió furioso.

¹⁸⁹ piedad *em.* : piadad II-461

¹⁹⁰ Escucha *em.* : Escucho II-461

¹⁹¹ poderoso *em.* : poderoso II-461

Este fue el que le puso en tanto aprieto
que de su rigor temió el latino,
a quien el Tamorlán tuvo sujeto.
Sucediole el soberbio Calepino,

f. 8r

y a este un Mahometo fraticida,
del gallardo Amurates padre indigno,
este que renunció el imperio en vida
tuvo por hijo a Mahometo el magno,
a quien dio la corona merecida.

Este Mahomete ilustre y soberano
trujo a Constantinopla¹⁹² a duro efecto,
de Constantino defendida en vano.

Sucediole el segundo Bayaceto,
del bravo Selim padre y patricida,
pues degolló a sus hijos sin respeto.

Selim, que a Bayaceto heredó en vida,
quitando a los soldados la potencia
entre los mamelucos tan temida,

los gitanos redujo a su obediencia,
albanios, macedonios¹⁹³ y frisonos,
que por todos corría sin resistencia.

Tras el bravo Selim y sus pendones
salió el soberbio Solimán, rompiendo
por los fieros dalmacios y esclavones,
penetrando la Hungría y revolviendo
sobre la antigua Rodas: en un punto
se vio por él toda la Europa ardiendo.

Sucediole Selim, su igual trasunto,
que a Chipre sujetó, rompiendo en Creta
el poder veneciano todo junto
y dejando de la África subjeta
todo la Berbería, entró furioso,
por Túnez asolando a la Goleta.

A Selim sucedió un hombre vicioso
un monstruo de traiciones y de engaños,
Amurates, tu padre pernicioso,
y tú tras de él, para mayores daños,
que por todos catorce habemos sido
los que en espacio de trescientos años
habemos este imperio poseído.

Corren la cortina y cúbrenlos¹⁹⁴ y recuerda Mahometo alborotado

¹⁹² Constantinopla em. : Constantinobla II-461

¹⁹³ macedonios em. : macedonies II-461

¹⁹⁴ cúbrenlos em. : enbrenlos II-461

MAHOMETO

¡Oh santo Alá, oh de mi guarda,
villanos!

GUARDA

¿Señor?

MAHOMETO

Decí,
¿quién salió agora de aquí?

GUARDA

De aquí nadie.

MAHOMETO

Bien se guarda

f. 8v

mi persona y palacio.
¡Traidores en él!

GUARDA

Señor,
¿qué dices?

MAHOMETO

Digo, traidor,
que agora aquí, muy¹⁹⁵ despacio,
mis enemigos hermanos
han pretendido matarme
y, queriendo yo vengarme,
se me fueren de las manos.
(Pero ¿qué digo, qué es esto?
Sin duda me he divertido
y si estos me han entendido
en gran peligro estoy puesto,
que se puede alborotar
el reino de estos portentos
y alzárseme por momentos.
Ya quiero disimular.)

¹⁹⁵ muy *em.* : my II-461

L'anagnorèse du prince : une apariencia interrompue

Le prince de Transylvanie a décidé de s'opposer aux Ottomans contre l'avis des grands de son royaume, qui décident de se débarrasser de lui tandis qu'il se prépare à la guerre. La deuxième journée commence par un coup d'effet : au f. 12r, « *Suena dentro ruido de pólvora* » et « *Sale un artillero quemado toda la cara* », qui raconte qu'il a voulu commettre un attentat contre le prince dans sa chapelle. Son majordome, Mauricio, et son *maestre*, Carrillo, accourent pour l'aider, lorsqu'il apparaît sain et sauf.

[Redondillas]

f. 12r

ARTILLERO

¡Déjame, que desespero,
que estoy en el purgatorio
o en el infierno penando¹⁹⁶!
Corre, que se está abrasando
el príncipe en su oratorio
porque una mina de fuego
le he disparado.

CARRILLO

¡Ah, traidor!
Al príncipe mi señor

f. 12v

vamos a buscallo luego.

Corren una cortina y está el príncipe de rodillas, elevado, ante san Jacinto que está en un altar

¡Extraño caso!, ¿qué es esto?

MAURICIO

Parece que está elevado.

CARRILLO

Seguro está, y descuidado,
de la mina que le han puesto.
¡Príncipe mío, señor!

PRÍNCIPE

Oh, maestre, ¿qué decís,
qué es eso, cómo venís
tan mudado de color?

¹⁹⁶ penando *em.* : penado II-461

CARRILLO

¡Este es milagro notorio!
Libre estáis, pues imagina
que han disparado una mina
debajo de tu oratorio.

PRÍNCIPE

No he sentido nada.

CARRILLO

¡Ay Dios,
más confuso me has dejado!

PRÍNCIPE

Callad, que os han engañado.

MAURICIO

Es sin duda.

PRÍNCIPE

¿También vos?

Vuelve a salir el artillero

ARTILLERO

¡Agua!

MAURICIO

¡Muera tu enemigo
que a pagar su culpa viene!

PRÍNCIPE

Bien castigado le tiene
su traición, dejalde amigo.
Pues, artillero, ¿qué es esto?

ARTILLERO

La verdad te he de decir,
que mal la podré encubrir
en el paso en que estoy puesto.
Mira por tu vida, advierte,
que ofrece el marqués perjuro

diez mil libras de oro puro
a quien te diere la muerte;
y yo, del falso interés
persuadido y engañado,
fácilmente me han doblado
las promesas del marqués.

Y, como ya te es notorio,
hice una mina de fuego
y avisome el marqués luego
que estabas en tu oratorio
y habiéndola disparado
con una furia excesiva,
en vez de ir el fuego arriba
reventó por otro¹⁹⁷ lado,
y llevándose tras sí
el lienzo de un muro grueso
que cayó luego de peso,
y a diez, que estaban allí,
de mis compañeros, pienso
que vivos los enterró
y que la pared les dio
para muralla su lienzo.

Cae

PRÍNCIPE

¿Murió ya?

MAURICIO

Murió.

PRÍNCIPE

Alto pue[s]
llevalde adentro y ¡secreto!

Llévalo Mauricio al muerto.

¹⁹⁷ otro *em.* : otra II-461

Apariencia royale et sanglante

Au troisième acte, le prodigieux prince transylvain a réussi à se venger des grands de son royaume qui le désobéissaient et s'étaient conjurés contre lui. Quatorze nobles sont faits prisonniers et décapités pour crime de lèse-majesté, dans le château du chancelier Arnesto.
[*Endecasílabos sueltos*]

f. 26r

Salen dos grandes del reino

PRIMER GRANDE

Basta¹⁹⁸ que anda el palacio alborotado,
lleno de confusión y de hombres de armas.

SEGUNDO GRANDE

¿Qué será la ocasión?

PRIMER GRANDE

Dicen algunos,
según de paso oí en unos corrillos,
que está preso el marqués, y aun más se dice
que lo han de degollar antes de una hora,
y con él trece grandes que están presos.

SEGUNDO GRANDE

Es disparate¹⁹⁹ imaginar que el príncipe
hará justicia del marqués, ni de otro
de menos gravedad que él.

PRIMER GRANDE

¿Por qué causa?
¿No conocéis al príncipe?

SEGUNDO GRANDE

Conozco
que es invencible y prodigioso y tiene
ánimo para todo, si tuviera
así poder como valor y esfuerzo.

PRIMER GRANDE

Grandes fines prometen sus principios.

¹⁹⁸ Basta *em.* : Basto II-461

¹⁹⁹ disparate *em.* : disparate II-461

No sé más que es mozo temerario
y fácilmente emprende cualquier cosa.

Salen otros dos grandes

TERCER GRANDE

¿Señores, que hay de nuevo que nos mande
juntar en su palacio nuestro príncipe?

CUARTO GRANDE

Convidarnos a ver una corona
que dice que está haciendo de diamantes,
tan costosa, que príncipe o monarca
no se la pone tal en la cabeza,
y hallamos puesto en armas su palacio,
que todo cuanto encuentro en él son lutos
mormollos, confusión, miedo y silencio.

Sale Arnesto

Pero ya sale Arnesto.

ARNESTO

Transilvanos,
la corona que el príncipe hoy ha hecho

f. 26v

a la cual os convida agora, es esta.

*Córrase una cortina y parece el príncipe en su trono real, en una mano un [espada] desnuda y en la otra un
Cristo y encima de la cabeza medio arco hecho de catorce cabezas*

Estos son los diamantes que le ha puesto,
labrados en la sangre de catorce
grandes. Mirad si ha sido bien costosa,
pues se labró con sangre tan hidalga.
Catorce son las piedras²⁰⁰ pero faltan,
para que sea corona enteramente,
las que señala el círculo redondo.
Por esto todo el mundo abra los ojos.

Córrase la cortina y vase y quedan los grandes mirándose unos a o[tros]

PRIMER GRANDE

¿Qué os parece, señores, de esta hazaña?

SEGUNDO GRANDE

Que es dignamente suya.

²⁰⁰ piedras *em.* : pierdras II-461

TERCER GRANDE

¿Qué monarca,
qué príncipe, qué rey de quien se cuenta
castigo semejante?

CUARTO GRANDE

De ninguno
sino de nuestro príncipe invencible.

PRIMER GRANDE

Que un mozo sin edad y sin consejo,
sin favor de ninguno, sí del cielo,
que debe ser sin duda el que le ayuda,
haya tenido ánimo y prudencia
para emprender y ejecutar su intento:
¡por Dios que estoy absorto, no lo entiendo!

SEGUNDO GRANDE

Señores, lo que importa es el silencio,
jüicios son de Dios. Vamos, señores,
que suelen pagar justos por traidores.

Vanse

Comedia del rey fingido y amores de Sancha

Une apariencia sanglante pour de faux

Le roi de Portugal aime l'infante française et les noces ont été concertées. Pourtant, il ne peut se marier à Paris, pour s'être rendu, déguisé, dans la cour de France où, transi d'amour pour l'infante, il a tué le prince, frère de celle-ci. Il demande au duc Urbano de prendre sa place provisoirement afin d'amener la princesse jusqu'à Lisbonne pour y célébrer les noces tant attendues. Le duc trahit le roi, il le livre aux mains du roi de France en lui disant qu'il est régicide et menteur, puisqu'il affirme être le souverain portugais. Le roi de France ordonne son exécution, tandis que le roi de Portugal a ému le marquis chargé de le tuer, en lui représentant la trahison du duc Urbano. Le marquis rassure la princesse française et feint la mort de son prisonnier.

[Redondillas]

f. 38r

MARQUÉS

Perded, señora, ese miedo,
que no os engañó el papel,
que yo, señora, os seré²⁰¹ fiel
y os serviré, pues puedo,
que de mí seréis servida
y el rey lo será también.
Mas para que salga bien
cierta trama que hay urdida,
dos cosas habéis de hacer,
pena de que saldrá mal,
y de ambas la principal
y primera, esta ha de ser:
que aunque agora al rey veáis
a vuestro parecer muerto,
y que la tratan por cierto
los reyes, no lo creáis,
que yo mandé a mis criados
darle la muerte aparente,
con que los reyes y gente
pienso de hacer engañados,
porque esta muerte²⁰² fingida
es donde su bien se funda.
Esta es una y la segunda:
que si gustare²⁰³ su vida
es que digáis al tirano
que espera ser vuestro esposo,
que por un voto forzoso
no le podéis dar la mano

²⁰¹ seré *em.* : sera II-461

²⁰² muerte *em.* : muerta II-461

²⁰³ gustare *em.* : gu[†]are II-461

mientras es en esta tierra,
por lo que a la suya os lleve,
que, si a él deseo le mueve,
a vos el deseo da guerra,
que dé luego orden de irse,
que idos os casaréis.

PRINCESA

¿Pues el fin no me diréis
de eso?

MARQUÉS

No importa el decirse,
solo sabed que conviene.

PRINCESA

Alto, pues harelo así.

MARQUÉS

Vuestro padre viene aquí.

PRINCESA

Y el tirano con él viene.

Sale el rey de Francia y el duque

REY FRANCÉS

Pues marqués, ¿está ya hecho
eso que he mandado hacer?

MARQUÉS

Y aun como lo quieres ver:
podrás quedar satisfecho.

REY FRANCÉS

¿Dónde está?, que verlo quiero²⁰⁴
para vengarme más de él.

MARQUÉS

Corriendo aqueste dosel
podrás ver su trago fiero.

²⁰⁴ quiero *em.* : quiere *II-461*

Corren una cortina y descubren al rey estacado y a cuatro alabarderos

REY FRANCÉS

¡Bien se la ha dado la muerte!

MARQUÉS

Ha habido solicitud.

DUQUE

Ya viviré con quietud
estando éste de esta suerte.

PRINCESA

Pues, ¿éraos para vivir
él de algún impedimento?

DUQUE

Por lo de mi casamiento,
mi bien, lo vengo a decir,
 porque, mientras se dilata,
decir que vivo no puedo,
y, este muerto, libre quedo
y así su muerte me es grata.

PRINCESA

Pues aunque contra derecho
por no darme a mí pesar
aún más se ha de dilatar
por cierto voto que he hecho,
 después que murió²⁰⁵ mi madre,
de no recibir marido
sin, primero, haber salido

f. 38v

de todo el reino de mi padre.

REY FRANCÉS

¡Agora sé yo ese voto!

PRINCESA

Hícele, señor, secreto.

²⁰⁵ murió *em.* : morio *II-461*

DUQUE

¿En este reino en efeto
no podéis?

PRINCESA

No, por el voto.
Dad priesa²⁰⁶ en llevarme al vuestro
y en él nos desposaremos.

DUQUE

Pues no en eso reparemos,
que en todo agradaros nuestro.
Cumpliros quiero, señora,
vuestro voto, mas con tal
que al reino de Portugal
partamos dentro una hora,
que no admiten menos priesa
que aquesta las ansias mías.
¡Hola, aderecen las pías
del coche de la princesa!

REY FRANCÉS

Alto, pues ya que ha de ir
en caso tan de repente,
haré prevenir la gente
que pudiere prevenir.
Vaya también el marqués
con vos.

MARQUÉS

Yo también iré,
mas ¿de este cuerpo qué haré?

REY FRANCÉS

Tratarle como quien es.

PRINCESA

Por cierto si él ha de ser
tratado como merece,
con verlo así me parece
que más llegó a merecer.

²⁰⁶ priesa *em.* : preisa *II-461*

REY FRANCÉS

Y aun no es parecer muy malo,
no quede del traidor pieza:
¡córtesele la cabeza
y quede puesto en un palo!

Hacen que le quieren cortar la cabeza

PRINCESA

(¡Ay, desdichada de mí!
¿Qué es esto en que lo he metido?)
¡No!, señor, antes te pido
que tu ira pare aquí,
que de pechos como el tuyo
es el²⁰⁷ saberse vencer.

REY FRANCÉS

Tu gusto puedes hacer
que yo por no velle huyo.
Vamos, rey.

DUQUE

Vamos, al punto
se ordenará mi partida.

Vanse el rey francés y el duque y dice el empalado

REY DE PORTUGAL

¡Entrañas mías!

PRINCESA

¡Mi vida!

REY DE PORTUGAL

¡Mi princesa!

PRINCESA

¡Mi difunto!
¿Qué es lo que ha de hacer agora?

REY PORTUGUÉS

Es cosa muy larga²⁰⁸ esa.

²⁰⁷ el em. : de II-461

Salen el rey francés y el duque y el rey de Portugal se vuelve a estar como muerto

DUQUE

¿Quedose acá la princesa?

MARQUÉS

¡Los reyes vuelven, señora!

Desmáyase la princesa

PRINCESA

¡Ay!

MARQUÉS

En fin es mujer flaca.

DUQUE

¿Qué fue?

MARQUÉS

Hase desmayado
de ver al hombre estacado
y esa sangre de la estaca.

REY FRANCÉS

Cuasi llévanla de ahí
que no se la dejen ver,
que es en efecto mujer.

DUQUE

Vamos, señora, de aquí.

Vanse y queda el marqués con el estacado

REY PORTUGUÉS

¿Hanse ido?

MARQUÉS

Ya se han ido.

²⁰⁸ larga em. : largo II-461

REY PORTUGUÉS

¡Alta burla ha sido!

MARQUÉS

¡Alta!
Solo el irte agora falta.
¡Hola!, ¿está todo prevenido?

GUARDA

Ya tengo a punto una posta
y la gente que has mandado.

MARQUÉS

Pues como está concertado
podréis, rey, tomar la posta.

REY PORTUGUÉS

Pues donde dicho tenemos
nos veremos.

MARQUÉS

Adiós pues,
que yo no seré el marqués
o buen suceso ternemos.

Vase el rey de Portugal...

Apariencia sanglante

Après de nombreuses péripéties, au dénouement du troisième acte, la princesse a réussi à piéger le Duc, usurpateur du trône de Portugal depuis son retour de Paris, en obtenant de lui qu'il abdique en elle pour une journée. Elle l'a jugé sous un déguisement de vilain et l'a condamné à mort : le marquis l'a exécuté, avec l'aide de sa bien-aimée, la portugaise Rosarda. Fabio, frère du duc Urbano, veut le sauver, en accusant la princesse de tuer le roi du Portugal.

[Redondillas]

f. 53r

...sale el marqués y Rosarda

MARQUÉS

Lo que mandaste está hecho,
reina, todo se ha cumplido,
solo a Rosarda te pido

en galardón de este hecho.

PRINCESA

Marqués, el tiempo ha llegado
en que se os hará justicia.

*Sale Fabio con gente armada*²⁰⁹

FABIO

¡Mueran los que de malicia
a su rey han afrentado!

TODOS

¡Nuestro rey, reina!

PRINCESA

No es ley
que una cosa tan debida
por mí os sea defendida.
¿Qué pedís?

TODOS

A nuestro rey.

PRINCESA

Y es cosa puesta en razón.
Corred luego ese dosel,
verán a su rey tras de él.

Corren una cortina y descubren al duque estacado

FABIO

¡Oh sin justicia, oh traición!

f. 53v

¿Cómo premites que viva
reina que ha muerto a su rey?

TODOS

¡Muera la reina sin ley
que de rey al reino priva!

²⁰⁹ Didascalie notée comme un vers dans le manuscrit.

PRINCESA

Quedo²¹⁰ amigos, ¿dónde vais?,
suspended el golpe esquivo
que yo os entregaré vivo
a ese rey que apellidáis.

FABIO

¿Cómo has de dar vivo al rey
que vemos muerto a los ojos?

REY PORTUGUÉS

Solo con que abráis los ojos
de la razón, como es ley,
y veréis que este sayal
os le ha tenido encubierto.

Quítase el vestido que traía de villano

El rey verdadero y cierto,
legítimo y natural,
no aleve ni el tirano
como el que veis muerto allí,
veis a vuestro rey aquí,
piadoso, afable y humano,
no tosco Toribio²¹¹ ya,
en vida grosero y ancha,
ni acompañada con Sancha,
que lo fue la que está acá,
sino el rey de Portugal
que solíades tener,
marido de una mujer
tan prudente y tan cabal
que, hecha Sancha, ha sabido
restituirme a mi estado.

CONSEJO

Seáis, oh rey deseado,
mil veces bien parecido.
Danos, señor, esas manos,
junto con las de tu esposa
a tu gente venturosa.

REY PORTUGUÉS

Alzaos, nobles cortesanos
y pues el tiempo ha venido

²¹⁰ Quedo *em.* : quede II-461

²¹¹ C'est sous ce nom que le roi était déguisé.

de echarse cosas aparte,
yo gusto²¹², marqués, de darte
el galardón²¹³ que has pedido:
tuya es Rosarda desde hoy
y, pues con justicia puedo,
al tirano desheredo
de su estado y te le doy;
y de todo el reino a Fabio,
como a traidor, lo destierro.

FABIO

Según mi malicia y yerro,
no me haces mucho agravio.

MARQUÉS

Otro negocio²¹⁴ hay sin esos
de más tomo y es, rey, mandes²¹⁵
que sueltes²¹⁶ los cuatro grandes
que el tirano tenía presos:
Condestable y Admirante,
el de la Roca y Castillo.

REY PORTUGUÉS

Eso, marqués, sin decillo²¹⁷
se ha²¹⁸ de hacer al instante.
A vos os doy ese cargo,
haceldos luego soltar.

PRINCESA

Mi padre espera en la mar
y ha que espera espacio largo,
y es bien que así como estamos
le vamos a recibir.

REY PORTUGUÉS

¿Que tú también quieres ir?

²¹² gusto *em.* : *guste II-461*

²¹³ galardón *em.* : *galadon II-461*

²¹⁴ negocio *em.* : *negocia II-461*

²¹⁵ mandes *em.* : *mandas II-461*

²¹⁶ sueltes *em.* : *suelos II-461*

²¹⁷ decillo *em.* : *dezirlo II-461*

²¹⁸ ha *em.* : *as II-461*

PRINCESA

Gustaré en extremo.

REY

Vamos,
que justo es que tanta gloria
no sea menos celebrada,
que saliendo tú a su entrada,
con que se acaba esta historia.

Finis.

Comedia de la venganza piadosa

Un faux oracle dans l'autel de Mahomet (I)

Le bacha Rosalén, fidèle serviteur du roi d'Alger, est condamné à mort par celui-ci, après qu'il a défendu sa sœur Serafina des désirs du roi. La sœur du roi, amoureuse à son tour de Rosalén, ordonne secrètement qu'il ne soit pas tué, mais libéré sur la plage où il devait être noyé. Un naufragé chrétien arrive alors à terre, à la recherche de son père, captif à Alger : ce naufragé se trouve être le sosie du roi. Le pacha et son ami Abensar décident alors de se venger en permettant que le chrétien, Clarino, prenne la place du roi pour semer le chaos dans le royaume. Après que le roi demande à Abensar ce que dit le peuple du châtement de Rosalén, et alors qu'ils commentent la résistance de Serafina à l'amour du roi, qui l'a violée, arrive la fausse *apariencia*.

[*Redondillas – Endecasílabos sueltos - Redondillas*]

f. 78r

...sale el rey

REY

¿Pues, qué dicen, Abensar,
del mísero Rosalén?

ABENZAR

Unos que hicistes bien
y otros que pudieras dar
 más moderado castigo
a vasallo tan fiel.

REY

Muy bien me hallo sin él,
que era encubierto enemigo.
 Y la melindrosa hermana
¿qué te ha dicho?

ABENZAR

Mil querellas
y, a vueltas, señor, entre ellas,
que con violencia tirana
 y no de su voluntad
la tenías por amiga.

REY

Solo el nombre le fatiga,
que me tiene voluntad.

ABENZAR

No me espanto, porque es justo,
sin duda será menor
viendo que arrastra su honor
mil lenguas del vulgo injusto.

REY

¿Dejástela consolada
de la muerte de su hermano?

ABENZAR

Torciendo mano con mano
suspira desesperada²¹⁹,
dice que en vuestra prisión
lo pudieras sepultar
y no mandarle matar
con tanta resolución.

Enterneciome su llanto,
que de llanto y hermosura
no hay alma que esté segura:
enternecerán un canto.

REY

El tiempo y regalos míos
le quitarán²²⁰ la memoria
de su lamentable historia,
que son todos desvaríos²²¹.

Aparece el bajá vestido de resplandor por lo hueco del altar y dice

BAJÁ

Escucha, rey, el inocente espíritu
de aquel²²² que injustamente has ofendido,
que por mandado de su gran profeta
te notifica la sentencia horrible
que contra ti y tu reino ha pronunciado.

REY

Oh cielo santo, ¿qué visión es esta?

ABENZAR

¡Oh rey, oh rey, no puedo dar respuesta!

²¹⁹ desesperada *em.* : de desesperada II-461

²²⁰ quitarán *em.* : quiteran II-461

²²¹ desvaríos *em.* : desurios II-461

²²² aquel *em.* : quel II-461

REY

¿La cara del bajá no es la que veo,
que pone espanto y me eriza el pelo?
No sé lo que es, ¡defiéndanos²²³ el cielo!

BAJÁ

¿Pensabas, enemigo, que Mahoma
del indefenso humilde está olvidado?
Igual es su castigo para todos
y no porque seas rey piensas salvarte,
que quiere Alá que el rey sirva de espejo
y de freno ejemplar a sus vasallos.
Tú que, sin rienda y sin respeto justo,
mi vida y honra tienes usurpada
y una inocente hermana deshonrada,
apercibe²²⁴, cruel, el sufrimiento
que, por vengarme del castigo enorme,
contra ti piensa hacer. Ordena agora
que tú pierdas del todo la memoria
y del entendimiento mucha parte,
revocando tus mismos mandamientos
y asmismo vasallos y criados
queden de entendimiento trastornados;
y para lo que fuere sentimiento,
Alá permite que tú solo entiendas
y que tu entendimiento quede libre,
porque el azote sientas que te invía.
Haz penitencia, rey, haz penitencia
y, de tu reino, solo Abensar quede
libre del daño que padezcan todos,
porque este sirva de testigo
de este pecado y de tan gran castigo.

Desaparece²²⁵ el bajá

REY

¡Oh, Alá, qué grande temor
este espíritu me ha dado!

ABENSAR

(¡Y yo estoy descoyuntado
de risa y no de temor!)

f. 78v

²²³ defiéndanos *em.* : defiendamos II-461

²²⁴ apercibe *em.* : aprecibe II-461

²²⁵ Desaparece *em.* : desparesce II-461

REY

Notable escarmiento toma
mi pecho de este delicto.

ABENSAR

Rosalén era un bendito.

REY

Era un alma de Mahoma
sino que estaba yo ciego
de amor que me emborrachó.

ABENSAR

Penitencia haría yo
y ejemplar enmienda luego,
y será la señal digna
de enmienda, el humilde ruego
que te cases, señor, luego,
con su hermana Serafina.

REY

Yo se lo prometo aquí
a nuestro profeta santo.

ABENSAR

Amansarase algún tanto.

REY

Permita Alá sea así.
Tú quedas libre, Abensar.

ABENSAR

Quizá es²²⁶ castigo doblado,
que viviré atormentado
viéndote, señor, penar.
Quitarme pudiera Alá
a mí la memoria y tino,
mas es secreto divino,
Mahoma se entenderá.
No hay que escudriñar el pecho
sino bajar humildemente
esa cerviz obediente

²²⁶ es em. : ese II-461

para que amanse su pecho.

REY

No estoy para estar aquí,
vamos nos a mi aposento.

ABENSAR

(Bien se entabla²²⁷ nuestro intento.)

REY

Vete, Abensar, para mí,
que pues solo has de quedar
libre de aqueste castigo,
has de andar siempre conmigo
porque acierte a gobernar.

Vanse...

Un faux oracle dans l'autel de Mahomet (II)

Durant l'acte II, Clarino a pris par intermittence la place du roi d'Alger, et il a donné des ordres qui sèment le chaos dans le royaume : libérer tous les captifs chrétiens et envoyer aux galères tous les renégats qui ont abandonné la foi chrétienne. Il va jusqu'à essayer de séduire l'infante Armidora, sœur du roi d'Alger. Ainsi, dans la troisième journée, Abensar et Rosalén essayent de faire abdiquer le roi en sa sœur, mais Clarino, déchaîné, le supplante à la tête du conseil et plutôt que d'abdiquer, il fait nommer Abensar son guérisseur afin de se perpétuer sur le trône. Parallèlement à cette intrigue, a lieu une nouvelle *apariencia* pour châtier le roi, et le guérir non pas de sa folie mais de sa tyrannie.

[Redondillas – Endecasílabos sueltos – Redondillas]

f. 86v

Sale el rey solo

REY

¿Acabose ya la junta?

ABENSAR

Sí, señor, ya se acabó
y mira tú cual están,
pues que curador te dan
y tan vil como soy yo.
Estraños son sus dislates
y en parte estoy consolado

²²⁷ entabla *em.* : entable II-461

de ver que en guerras no andan,
como dan en disparates,
que si con tanta locura
dieran en hacerse mal,
fuera un daño universal
sin rienda, medio, ni cura.

Asómase la²²⁸ visión del bajá por lo hueco del altar

BAJÁ

Escucha, rey, escucha rey atento
que Mahoma segunda vez me invía,
con segundo mandato y orden nueva.

ARMIDORA

Hernando amado, ¿qué visión es esta?

REY

Nuevo dolor el alma me penetra.

ABENSAR

Sin duda, rey, que perecemos todos.

BAJÁ

Movido pues Mahoma de estos daños
queriendo moderar su justa ira
ya que con desposarte con mi hermana
en su honra quedó restitüida,
agora queda por pagar mi vida.
Vida tienes de dar por recompensa
para que cese el general estrago.
Esa inocente hermana, esa inocente

f. 87r

has de sacrificar en la mezquita
y su sencilla sangre derramada
por mano de Abensar ha de ser luego,
por que con esta víctima, Mahoma
temple el rigor y furia de su pecho
y tus vasallos salgan de este estrecho.
También ordena que al momento hagas,
tú y los más principales de tu reino,
publica penitencia y sentimiento,
haciendo el sangriento sacrificio
en recompensa del pecado público.

²²⁸ la em. : el II-461

Mira por ti, que yo vuelvo a Mahoma.
Dale satisfacción y ejemplo toma.

Vase

REY

¡Espera, visión gloriosa,
sacrifíquese mi vida
y no mi hermana querida,
que no tiene culpa en cosa!

ARMIDORA

No sin causa, hermano amado,
me venció luego el temor,
que con un mortal sudor
se cubrió mi cuerpo helado.

REY

Abensar, brava sentencia,
terrible mi culpa ha sido.

ABENSAR

Grande, pues has merecido
tal daño y tal penitencia,
y determínate luego
a obedecer y callar,
no venga acaso a abrasar
todo tu reino con fuego,
que por mayor beneficio
sin duda permite Alá
llevarse la infanta allá,
por sencillo sacrificio.

REY

¿Qué corazón, qué diamante,
qué pecho de peña viva
hay, Abensar, que reciba
hoy un golpe semejante?
¡Oh mi hermana, oh mi alegría,
muera yo, el reino perezca,
y no sin culpa padezca
nadie por la culpa mía!

ARMIDORA

Hermano de mis entrañas,

sin que Alá lo permitiera
por vos contenta muriera.

ABENSAR

(¡Oh, muestras de amor extrañas!
También es linda embaidora;
¡pobre rey, cuál te traemos
en tan medrosos estremos!)

REY

Infanta, hermana y señora
no es posible que yo viva
si Alá manda que tú mueras,
porque de mis ansias fieras
nacerá mi muerte esquiva,
que Mahoma supo al cierto
hacer su venganza cierta,
pues en viéndote yo muerta
me verán los hombres muerto,
y muerto con más rigor
pues tu muerte, un golpe crudo
será con un filo agudo,
y en mí, muchos de dolor.

ARMIDORA

Hermano, vos viviréis²²⁹
que esto importa, pues Alá
lo ha determinado ya
porque el reino gobernéis²³⁰,
que yo haré poca falta
y así gusto de morir.
(Dí, Abenzar, ¿sé bien fingir;
descúidome, caigo en falta?)

ABENZAR

(Antes temo yo caer,
porque me caigo de risa
de ver cuán presto y apriesa²³¹
lo sabes tan bien hacer.)

f. 87v

REY

¿Qué dice, Abenzar, mi hermana?

²²⁹ viviréis *em.* : bibieris II-461

²³⁰ gobernéis *em.* : gouvernies II-461

²³¹ apriesa *em.* : apreisa II-461

ABENZAR

Señor, por no entristecerte
trata²³² conmigo su muerte,
que muere de buena gana.

Satisfecha y consolada,
de ver que Mahoma ordena
librar el reino de pena
con su sangre derramada.

Y tanto consuelo toma,
que ya rabia por morir,
que quiere esta noche ir...

REY

¿Adónde?

ABENZAR

A cenar con Mahoma.

REY

¡Ah, bendito corazón,
tu virginidad sencilla!

ABENZAR

Su pecho me maravilla.

REY

Alto. En tan triste ocasión,
cumpliendo con el precepto
de nuestro profeta santo,
cúbrase el reino de llanto.
Consígase el triste efeto
vistiéndose²³³ todos de jerga
y encenicen sus caras.

ABENZAR

Con esto, el reino reparas
y del daño se reserva.

REY

Tal sentimiento se haga,
con tanta demostración

²³² trata *em.* : trate II-461

²³³ vistiéndose *em.* : vistándose II-461

de mi dolor y afición,
que a Mahoma satisfaga.
Id todos a la mezquita
y esta reliquia llevemos,
donde la sacrifiquemos
por prenda suya bendita.

Apariencias en série : l'autel de Mahomet, machine à (fausses) apariencias

Après la scène que l'on vient de lire, les principaux protagonistes de la machination se mettent d'accord, et le sosie du roi est emmené sous l'autel avec le pacha, afin de clore la pièce par un coup d'effet final. Là où – pour le roi – une *apariencia* sanglante est attendue, c'est une nouvelle (fausse) vision fantasmagorique qui apparaît pour affirmer le caractère comique de la pièce. L'*apariencia* tragique, et en l'occurrence le rideau de l'autel de Mahomet où allait avoir lieu le sacrifice, cache en réalité le dévoilement des vérités de la pièce, dans une scène dont la longueur, pour souligner le comique de situation, est thématisée comme étant exceptionnelle : « *dense a los milagros prisa* ».

[Redondillas – Endecasílabos sueltos – Redondillas – Endecasílabos sueltos – Redondillas]

f. 88r

Corren una cortina adonde ha de haber un altar donde esté el cofre con el zancarrón²³⁴ de Mahoma²³⁵ como caja de reliquias y van saliendo moros metidos en costales con jerga y ceniza en las cabezas y caras, y ceñidas sogas y cadenas, y Abensar con una espada desnuda²³⁶ y un lienzo para tapar los ojos a la infanta; y luego el rey con jerga y cadena y sogas y una vela en la mano, y al fin de todos la reina Serafina y Armidora con corona de laurel y palma; y incienso el rey el altar y dice:

REY

¡Oh, huesos del fundador
de nuestro santo alcorán,
de estos siervos que aquí están
alza la ira y furor!
No mires a mi pecado,
profeta divino²³⁷ y santo,
sino a mi dolor y llanto,
que con sangre lo he llorado.
Esta víctima y ofrenda,
que quieres por satisfacción,
te ofrece mi corazón
porque su dolor no entienda,
que con gran fuego le atiza
el mirar que te ofendimos,

²³⁴ zancarrón *em.* : sancaron II-461

²³⁵ D'après *Autoridades*, le 'zancarrón' est un os du pied (« *El hueso del pie desnudo, y sin carne* ») et sert, en une formule figée, à railler les reliques du prophète : « *Zancarrón de Mahoma. Llamam por irrisión los huesos de este falso Profeta, que van a visitar los Moros a la Mezquita de Meca* ». Voir aussi : Joan COROMINES et José Antonio PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, p. 69.

²³⁶ desnuda *em.* : desnudo II-461

²³⁷ divino *em.* : divina II-461

y en fe de esto nos cubrimos,
cual ves, con jerga y ceniza.

Presenta este sacrificio
y nuestra humilde oración
ante Alá y pide perdón
de mi desorden y vicio.

Y que mi salud estrague
como mi juicio estragó;

f. 88v

el reino que no pecó
por mi delito no pague.

Verás en mí arrepentimiento:
en la voluntad profana,
en dar sangre de esta hermana
en humilde ofrecimiento;

y a ti, bajá soberano,
que con Mahoma reposas,
ofendido de estas cosas
por esta violenta mano,
seme agora intercesor
y por este rey aboga,
pues tanta cadena y sogá
manifiesta mi dolor.

Todos con los corazones
haced humilde oración
y esté cada corazón
pasando sus devociones.

No puedo hermana hablaros,
que revienta el alma mía
y es pena, que el agonía,
aun no me deja miraros.

Un triste abrazo me dad,
triste pues es el postrero.

ARMIDORA

Hermano, contenta muero,
que es divina voluntad.

SERAFINA

Querida infanta Armidora,
abrazadme.

ARMIDORA

Y vos a mí.

SERAFINA

(¡Yo muero de risa aquí

de ver al rey cómo llora!)

ARMIDORA

Haz Abensar ya tu oficio,
que será la dilación
de mayor gusto y pasión.

ABENSAR

¡Oh sangriento sacrificio!

*Pónense todos los moros de rodilla, pechos por tierra, y el rey pónese un lienzo en los ojos como quien está
llorando*

ABENZAR

Si por mandado del rey
este²³⁸ cargo se me diera,
a mi rey no obedeciera²³⁹
y traspasara su ley,
pero pues Mahoma santo
para esto me escogió,
harelo, infanta, aunque yo,
muera aquí deshecho en ll[anto].

Con aqueste²⁴⁰ lienzo quiero
los bellos ojos taparte
(¡que en verte infanta deste [arte]
como tú de risa muero!)

Alzad los ojos arriba,
moros, en vuestra oración,
y pedid con devoción
que Mahoma lo reciba.

Alzarse los moros

¡Alguna sacra deidad
pone sin duda en mi brazo
este estorbo y embarazo!
¡Milagro, piedad, piedad,
no puedo mover la mano
a tirar el golpe crudo!
Tu arrepentimiento pudo
mover a Alá soberano,
ya está amansada su ira;
dad mil gracias a Mahoma
que nuestra²⁴¹ voluntad toma.

²³⁸ este *em.* : esto II-461

²³⁹ obedeciera *em.* : obeciera II-461

²⁴⁰ aqueste *em.* : aquesto II-461

²⁴¹ nuestra *em.* : nro II-461

REY

Su gran clemencia me ad[mira]
¿que el brazo se te detuvo,
que no lo puedes mover?

ABENZAR

No he tenido yo poder,
divino poder lo tuvo.

REY

Alto pues, vasallos, luego
la boca en tierra, orad
y a Mahoma gracias dad
pues le movió nuestro ruego.

Que una oración recibe
y, con mi arrepentimiento,
cesó el suceso sangriento
y mi hermana amada vive.

Hola, amigos, empecemos,
con lágrimas de alegría
venceréis la tierra mía.

ANGULEMA

Todos, rey, te seguiremos.

ARMIDORA

(¡De risa tus invenciones
digo que me ahogan ya!)

ABENZAR

(Infanta, muy bien está

f. 89r

la pñara de lechones.

Pues Clarino y Rosalén
¿no deben de gana estar
en el hueco del altar?)

ARMIDORA

(No lo pasarán muy bien.)

Asómase el Bajá

BAJÁ

(¿Cómo va de penitencia,

Abenzar, bravo verdugo?)

ABENZAR

(Ya a Mahoma le plugo
de revocar la sentencia.
Acaba, ¿cómo no sales?)

BAJÁ

(¡De risa no he de poder!)

CLARINO²⁴²

(Acaba, que es menester
vaciar aquestos costales.)

BAJÁ

(Ea ¿pues que yo tampoco
me hallo aquí soterrado?
Corona y palma os han dado,
¡Virgen sois, no falta poco!)

CLARINO

(Sáquenme ya o saldré,
¡que me ha mordido un ratón
mayor que no el zancarrón²⁴³,
que me lleva medio pie²⁴⁴!)

BAJÁ

(¡Paso! ¿Quieres destruirme,
Clarino, de aquesta guisa?)

CLARINO

(¡Dense a los milagros prisa
o juro a Dios de salirme!)

Asómase Clarino por debajo del altar y dice el Bajá

BAJÁ

Alzad, oh moros, las humildes frentes,

²⁴² Clarino *em.* : Abenzar II-461

²⁴³ zancarrón *em.* : sancaron II-461

²⁴⁴ On remarquera le jeu de mots relatif au ‘zancarrón’, dérivé de « zanca », signifiant autant l’os du pied que les reliques de Mahomet : Clarino explicite ce double sens qui rabaisse les reliques du prophète de l’Islam à un terme pédestre et populaire, dans une comparaison hyperbolique selon laquelle un rat plus grand que ledit ‘zancarrón’ lui a arraché la moitié de son pied.

que ya Mahoma, a vuestros ruegos blando,
concede vida a la inocente infanta
y a mí me invía a asegurar el reino.

REY

¡Sagrada imagen del que fui homicida!
En la demostración de mi república
y en mi persona preminente y pálida,
verás el sentimiento de mi pecho
y el deseo que quedes satisfecho.

BAJÁ

Considerando pues, el gran profeta,
enmienda tuya y de tus tiernas lágrimas,
movido Alá no quiso castigarte
como tu grave culpa merecía.
De en medio de las ondas rigurosas
fui sacado de un ángel de Mahoma,
que fuiste tú el castigo y instrumento
a quien Alá le dio tu forma misma,
para cizaña de tu reino y pecho.
No perdiste el juicio, ni tu gente
tampoco le perdió, como creíste.
Esta visión y este divino espíritu
todos tus mandamientos revocaba
y a ti y a tus vasallos engañaba.
Hoy cesó, por mi ruego, este castigo
y la muerte de tu inocente hermana,
a quien permite Alá que yo reciba
por esposa, que son secretos suyos,
y que en tu reino viva y permanezca
y que por largos siglos te acompañe,
sin que ya tu rigor te empezca y dañe.

f. 89v

REY

Si del cielo no viniera
esa nueva, Rosalén,
no creyera tanto²⁴⁵ bien
ni cosa humana creyera,
que con prenda soberana,
no mirando mi delicto,
ordenando Alá bendito
que puede casar mi hermana,
déjame besar tus pies

²⁴⁵ tanto *em.* : tanta II-461

si soy digno de besallos,
que hermana²⁴⁶, reino y vasallos
más tuyo que mío²⁴⁷ es.

BAJÁ

No, gran rey, quiero abrazarte,
que hoy acabas de penar.

REY

Con miedo voy a llegar,
por reliquia he de tocarte.

BAJÁ

Vos, dulce hermana, abrazadme.

SERAFINA²⁴⁸

Oh dulce hermano glorioso,
(¡embaidor y mentiroso!)

BAJÁ

Vos infanta llegad y dadme
la mano de dulce esposa.

ARMIDORA

Tu indigna esposa seré,
aunque merece mi fe
ser de esta prenda gloriosa.

REY

Échales tu bendición
a estos que han padecido
y llevan de tu vestido
reliquia, como es razón.

Dales a besar la mano.
Ea, moros venturosos,
llegad todos presurosos,
gozad el bien soberano.

BAJÁ

Bendigaos Mahoma, amén,

²⁴⁶ hermana *em.* : hermano *II-461*

²⁴⁷ mío *em.* : mi *II-461*

²⁴⁸ Serafina *em.* : Sarafina *II-461*

que a vuestros padres y abuelos
he visto poblar los cielos,
que todos vivieron bien.

Resta rey solo una cosa
para tu satisfacción,
y es que salga la visión
para su región gloriosa.

Verás un retrato vivo
tuyo, que Alá soberano
hizo con propria mano
en un ángel, tan al vivo
que de tu reino él, estraño,
ha podido subjectar,
que le quiso sustentar,
Mahoma, con este engaño.

Un cristiano viejo está
en la mezquita con él,
bien miserable infiel,
a quien la mar tragará.

Aqueste le ha de llevar
en un barco adonde ha de ir,
y al cielo ha de subir
y el cristiano ha de espirar,
en la misma parte adonde
aqueste²⁴⁹ ángel bajó
y de muerte me libró.

REY

¡Grandes misterios asconde
Mahoma en su santo se[no]
¿y qué le podremos ver?

BAJÁ

Sí, que aquí ha de parecer.

REY

¡Estoy de sentido ajeno!

BAJÁ

No tienes de que espantart[e]
porque de divinidades
no admiran deficultades.
Escucha, rey, a una parte.

A ti, visión, que en la celeste máquina
fraguada fuiste por venganza mía,

²⁴⁹ aqueste *em.* : aquesto *II-461*

del divino poder que nos gobierna
y aquí con tu venida heciste efeto
y de los inocentes agraviados
restituidas dejas honra y vida,
a tu región te vuelve luego al punto
y de mi parte da cumplidas gracias
a nuestro gran profeta, cuyo pecho,
al de mi hermana y a mí ha satisfecho.

f. 90r

ZULEMA

(¡Oh, galano desconcierto!
Piensa que es mucho y se admira.)

ABENZAR

(Calla y lo que pasa mira,
si no quieres quedar muerto.)

BAJÁ

Arrudillaos, moros, presto,
que sale el ángel divino.

ARMIDORA

(¡Estremado está Clarino!)

ABENZAR

(¡Qué derecho va y compuesto!)

*Salen Clarino y Clarineo su padre y llévale con una liga atada a la garganta y él muy derecho y muy
disimulado y híncanse todos los moros y el rey de rudillas y dice Clarino:*

CLARINO

Ah, Rosalén, manifiesta
si está de todo tu pecho
justamente satisfecho;
dadme luego la respuesta
porque Mahoma indignado
quiere castigar al rey
y a todo su reino y grey
hasta que quedes vengado.

ANGULEMA

(¡Esta ha sido gran traición,
que a fe que no me cogieran

si primero me dijeran
que hablaba la visión!)

BAJÁ

Oh, viva imagen de Alá,
por Mahoma, que te partas,
que satisfacciones hartas
tengo de mi intento ya.

Dad las gracias a Mahoma
de toda esta buena danza
y de cómo mi venganza,
tan a su cargo, la toma.

CLARINO

Pues todos imaginad
y tú, rey, también entiende
que el que a Rosalén ofende,
ofende a su majestad.

REY

Ángel glorioso, aquí estoy,
humilde y en cruz las manos,
que a recaudos soberanos
sola esta respuesta doy.

CLARINO

(¿Hay cuento más estremado
ni mayor gusto que ver
lo que han venido a creer
tanto moro encostalado?)

Lope de Vega, *Comedia famosa de la infanta desesperada*

Un portrait en apariencia

Le prince phénicien, Doristán, est amoureux de la princesse arabe Lavinia sans l'avoir jamais vue et alors que leurs armées sont en guerre. Accompagné de son fidèle capitaine Nicedio, il traverse les lignes ennemies pour se rendre au château de la capitale arabe, où se trouve Lavinia. Déguisés en pèlerins, ils se font passer pour des marchands précautionneux, et Doristán se fait son propre émissaire pour représenter à la princesse l'amour que son ennemi a pour elle : il lui propose de lui donner le portrait du prince.

[*Endecasílabos sueltos*]

f. 144r

NICEDIO

Pues, ¿cómo has de enseñalle ese retrato?

PRÍNCIPE

Detrás del antepuerta de esta cuadra
quiero esconderme y cuando salga, puedes
hacer lo que te digo.

NICEDIO

Entre y el cielo
prospera y haga tu suceso en todo.
(Notable atrevimiento es el del príncipe,
que así de su enemiga se confía,
mas, oh fuerza de amor, ¿quién te resiste?)

Sale Lavinia

LAVINIA

Determinada vengo a ver mi muerte,
porque con quien se aconsejó mi alma

f. 144v

eran todos amigos de su gusto
mas, ¿por qué he de temer ni estar medrosa
de una pintura muda solamente,
habiendo yo vencido a los que hablan
con más peligro y con mayores fuerzas?

NICEDIO

Hermosa reina de la hermosura,
ejemplo raro del poder del cielo,
mientras que aquel esclavo y dueño mío

quedaba acomodando ciertas joyas,
el retrato me dio que te trujese
de Doristán²⁵⁰ el príncipe fenicio:
si le gustas de ver, aquí le tengo.

LAVINIA

Holgábame en el alma de escuchalle,
que gustaba de oírle, y así quiero
que me lo traigas esta misma noche.

NICEDIO

A tal merced satisfará mi dueño,
que en su igualdad compite con mil príncipes
que yo con obras no podré pagallos.

LAVINIA

Veamos el retrato de ese príncipe,
que le deseo ver notablemente.

NICEDIO

Este²⁵¹ es, señora, pues de verle gustas,

Alza la antepuerta

de Doristán el natural retrato
y el que sacarse más propio pudo:
aqueste es tu enemigo y es el hombre
que más amor te tiene en esta vida,
este por ti la perderá mil veces.

LAVINIA

¡Santos cielos, qué engaño ha sido aqueste,
traidor, qué es esto, cómo me engañaste,
cómo este hombre en mi casa me has metido!

NICEDIO

Que no es hombre, señora, que es de piedra.

LAVINIA

¿De piedra? Pues mayor es su delito
que, si él, por mí su vida aventurara,
debiérame yo estar agradecida.

²⁵⁰ Doristán *em.* : Doristian II-461

²⁵¹ este *em.* : esta II-461

NICEDIO

Pues ya no es piedra, que en verdad que es hombre.

PRÍNCIPE

Hombre, señora, soy, aunque hombre piedra:
yo soy, Lavinia hermosa, tu enemigo,
yo soy hijo del hombre que os persigue,
matome por tu fama tu hermosura
y aventuré la vida para verte²⁵²
que agora tienes en tus propias manos,
¡dichoso cuando en ellas se perdiese!

LAVINIA

Estoy de suerte que aun apenas puede
formar palabras mi turbada lengua.

f. 145r

¿Es posible que ansina te atreviste²⁵³
y que tu vida aventurar osaste?
O tu fe la mayor del mundo ha sido
o me tuviste²⁵⁴ por mujer liviana.

PRÍNCIPE

Mi fe ha vencido a la mayor del mundo.
Si esto, Lavinia, fue tenerte en poco
los dioses con un rayo me deshagan.
Mi vida es tuya como lo es el alma,
dispón de entrambos a tu gusto y muera
el que se atreve al cielo de tus ojos,
que no el que siendo tu enemigo viene
a morir a unas manos tan hermosas.

LAVINIA

Doristán, ya que el cielo y mi ventura
por casos tan estraños te han traído,
adonde vean estos ojos míos
por ventura el mayor de sus deseos,
confieso²⁵⁵ que tu fama fue tu vista
y tu vista mayor que fue tu fama.
Ya estás aquí y aqueste atrevimiento
con otro igual merece ser pagado
y pago ya con obras, porque creo

²⁵² verte *em.* : verete II-461

²⁵³ atreviste *em.* : atrevieste II-461

²⁵⁴ tuviste *em.* : tuvieste II-461

²⁵⁵ confieso *em.* : confiese II-461

que aquí pueden dañarnos las palabras:
entra conmigo; aquí está una torre
donde podrás estar, con más secreto,
hasta que las tinieblas de la noche
a tu campo te lleven más seguro,
y me dirás despacio lo que el cielo
quiera que sea para bien de todos.

PRÍNCIPE

¡Dadme estas manos bellas!

LAVINIA

¡Entra y calla
que te importa la vida no ser visto!

PRÍNCIPE

¿Qué me dices Nicedio?

NICEDIO

Que voy loco.

PRÍNCIPE

¡Oh amor, que nunca mucho costó poco!

*Vanse*²⁵⁶

²⁵⁶ Ainsi s'achève le premier acte.

Auto sacramental del repartimiento del pan

Apariencia christique contre Lucifer

La pièce entière représente la distribution par l'Église, la Vierge et les apôtres du pain salvifique dans une défense en acte de l'eucharistie. Lucifer s'y oppose avec la Faim mondaine – qui déplore, par appétit, la petite taille du pain eucharistique –, mais celle-ci s'avoue convaincue, finalement, après que le pain a été distribué à un pauvre, à un riche, aux âmes du purgatoire et jusqu'aux bienheureux du paradis. Lucifer est indigné que les pécheurs, qui lui appartiennent, soient ainsi accueillis par l'Église.

[*Redondillas*]

f. 14r

LUCIFER

Cómanlo, que poco importa,
que yo los haré pecar
y no se podrán salvar,
que tienen la vida corta.

IGLESIA

Aunque pequen²⁵⁷ es muy cierto
que si ellos se arrepintieren
y a buscar a Dios vinieren,
les dará su pecho abierto.

LUCIFER

Dáselo a esta gente vil,
que muy poco en ello va,
que si dos veces lo da,
ellos pecan veinte mil.

IGLESIA

Esas veinte mil y más,
si confiesan sus errores,
lo hallarán los pecadores
como agora lo verás.
Pedro, pues que sois segundo
de Dios la potestad,
con toda solemnidad,
mostrar nuestro Dios al mundo.

Muestra un Cristo

²⁵⁷ pequen *em.* : pesen II-462

LUCIFER

Cubríme aquese Sansón,
no reniegue de él primero
pues para el hombre es cordero
y para mí fue león.

Agora haced barata²⁵⁸
de mi mismo sacrificio,
pues el día del juicio
veréis hombres cuál os trata.

IGLESIA

Mira el saber que este alcanza
cuando más no pueda hacer,
que quiere hacerle perder
a los hombres la esperanza.

PABLO

Oídmme, hijos de Adán,
que es cierto que no os perdáis
como lavados vengáis

f. 14v

a este pósito por pan,
y, lo que se encierra en él,
es aquel libro sagrado
que fue de Ezequiel gustado
y le supo más que miel;
y la rueda que miraba
bien metida en otra rueda,
que andaba y estaba queda
y queda estaba y andaba.

Este Dios que, en el suelo,
como en rueda está metido
que sin ser de ella movido
jamás se mueve del cielo;
este es, en cuya memoria,
nuestro pósito se abrió;
este es el que el pan nos dio
y aquel que os dará la gloria.

Canción

Todos los hijos de Adán
Vení al pósito por pan²⁵⁹.

²⁵⁸ D'après *Aut.*, « *Hacer barato. Es dar las cosas a menos precio, por despacharlas y salir de ellas* ».

²⁵⁹ Ainsi s'achève l'auto.

Auto del sacratísimo nacimiento de Cristo

Apariencia de la Nativité

Après une première scène (*scena prima*) construite autour de l'Annonciation, la deuxième et dernière scène de l'*auto* commence quand Jésus est né. Pascual, Toribio et Antonio, bergers, veulent adorer l'enfant et sont en route pour Bethlehem, quand « *Suena en el cielo "Gloria in excelsis deo"* », une fois, puis deux ; Gil, un autre berger, se joint à eux. Vient alors un ange, qui leur dit « *Evangeliz[o] vobis gaudeum magnum* » et leur représente la beauté de l'enfant, la virginité de sa mère, la tristesse de Joseph parce que Jésus a froid. Immédiatement, Toribio s'adresse à l'ange.

[*Quintilla – Redondillas – Silvas*²⁶⁰ – *Soneto – Quintillas*]

f. 46v

TORIBIO

¿Dejarase el rey del cielo
ver de tan humilde gente?

f. 47r

ÁNGEL

Para el general consuelo
decendió Dios solamente,
miralde tras de este velo.

Deciende otro ángel cantando, o músicos, y aparece el Nacimiento

Con nube de carne, cubre
Dios su luz por alumbrar,
y con gemir y llorar
su ser y gloria descubre,
viene al mundo disfrazado
un soberano zagal,
es lo de encima sayal
y lo cubierto es brocado.
Y aunque el ser de Dios encubre,
no puede disimular
el amor que, con llorar,
su ser y gloria descubre,
reparando el primer daño
en sayal de estambre fino,
viene el sacro ser divino
guardado como oro en paño;
siendo luz, aunque se encubre²⁶¹
nunca deja de alumbrar,
y con gemir y llorar

²⁶⁰ Selon la structure: 7a-7b-11C-7a-7b-11C-7c-7d-7e-7e-11D-7f-11F.

²⁶¹ encubre *em.* : encubra II-462

su ser y gloria descubre.

ANTONIO

Infante el más polido,
más lindo y regracioso
que vido el tiempo ni que goza el suelo,
¿cuándo jamás se vido

f. 47v

un zagal tan hermoso?
No pudo, aunque quisiera, dar el cielo
al mundo más consuelo
ni mayor alegría,
ni aun aqueste se viera,
si grandeza no fuera
del que del mundo hizo el armonía.
Adoro tu grandeza,
tu ser divino en la mortal corteza.

GIL

Dichosos son los ojos
que ven tanta grandeza,
con cuya vista cobran el aliento
aquellos miembros flojos
que dio naturaleza,
para templalle al corazón el viento;
amaneció contento
este día y más claro
y nació el sol primero
que cualquiera lucero
y en él naciole al mundo su reparo:
al fin tanto reluce
que, al mundo, a su perdido ser reduce.

MARÍA

En el florido monte del carmelo,
donde siempre se goza de verano,
una paloma sancta sembró un grano,
de tres que se hallaron en el cielo.
No le ofendió al nacer el seco hielo,
el cierzo helado u otro más liviano;
nació y de haber nacido queda ufano
el sitio, alegre y venturoso suelo.

f. 48r

En mis entrañas siembra una palabra
el soberano espíritu sagrado
que las vio sin cizaña y sin abrojos,

de tal manera lo sembrado labra
que se junta un sayal con un brocado,
merced de aqueste niño de mis ojos.

Cúbrese el nacimiento

GIL

Al tiempo que el sol deciende
con sus dorados manojos,
si donde sus rayos tiende
se mira con claros ojos,
la mayor vista se ofende,
mas si el cárdeno nublado,
la roja lumbre le impide,
como no está tan dorado,
tantos rayos no despide
y así puede ser mirado:
el sol, de Dios soberano,
solo no puede ser visto,
mas con el nublado humano,
haciéndose de Dios Cristo,
está el vello en nuestra mano.

TORIBIO

Junta el hombre su sayal
al cristal del ser divino,
y del hombre y del cristal
queda hecho un Cristo tal,
cual al común bien convino.

f. 48v

ANTONIO

Bajó el divino consuelo
a la tierra de Israel.

GIL

Bajó de la gloria al cielo
que por estar Él en él,
en gloria se trueca el suelo.

PASCUAL

No puede pasar delante
el amor, ni crecer nada,
cuando el alma enamorada
se transforma del amante
en lo que es la cosa amada.

Amonos Dios de tal forma
que en nosotros se trasforma,
su grande inmensidad
a la inmensa brevedad
del vaso humano conforma.

TORIBIO

Más fueron que naturales
las purísimas entrañas
de la Virgen celestiales.

ANTONIO

Sonlo cuanto sus hazañas
fueron sobrenaturales.

GIL

De haber visto este zagal
tengo el alma hecha un ascua.

PASCUAL

Para que sea señal
de mi amor, un recental
quiero llevarle esta pascua.

TORIBIO

Para que resista al frío,
le quiero dar mi zamarro.

ANTONIO

Yo el pellico y gabán mío.

GIL

Yo una juncada²⁶² y un tarro
y a fe que no irá vacío.

Vanse

²⁶² « *Juncada*. s. f. Cierta medicina, con que curan los caballos cuando tienen muermo, dándoles a comer lo tierno y blanco de los juncos, mezclado con manteca de vacas y otros ingredientes. Latín. Iuncosum medicamen equorum. » (Aut.)

Comedia de santo Angelo

La faveur de la Vierge

Ángelo est entré dans les ordres sans le consentement de ses parents. Il est précisément au Mont Carmel, à Jérusalem où, à la fin de l'acte I, il rencontre son père qui s'y trouve pour un pèlerinage, accompagné de sa mère (qui pourtant est absente du passage suivant). La rencontre a lieu huit ans après le départ d'Ángelo, qui souhaite dès lors voir sa mère. Il ne pourra la voir qu'une heure, signe de son dévouement, puisqu'une lettre papale arrive exigeant qu'Ángelo soit envoyé à Rome pour être mis à disposition comme un prédicateur aux ordres du Pape. Ángelo se recueille après avoir appris ces nouvelles.

[*Silva - Redondillas*]

f. 51v

Vanse y queda san Ángelo de rodillas

ÁNGELO

Después que supe, Virgen consagrada,
el premio que ganaba el que os servía,
ardiendo en el deseo de serviros,
en esta religión que dedicada
a vos es, me entré. La noche y día²⁶³
en alabaros gasto y en pedirros
que deis a mis suspiros algún pequeño vado²⁶⁴.
[...]

f. 52r

Si en este monte yerto,
adonde el orden vuestro se ha fundado,
os sirvo como debo,
que a mi vida darele un vivir nuevo²⁶⁵;
y si estáis satisfecha de mi intento
permitid, Virgen, pues fundado ha sido
este orden santo por el santo Elías,
que vaya de continuo en grande aumento,
porque el tanto ínclito apellido
que <??> movió dure eternos días.
Y así a las penas mías
les daréis sepultura,
cuando lo comenzado
vea yo acabado,
que es ver en la suprema y sacra altura

²⁶³ en esta religión ... y día *em.* : en esta rreligion que dedicada a bos es / me entre la noche y dia *II-464*

²⁶⁴ Vers hypermétrique.

²⁶⁵ Il y a ici une « *consonancia simulada* », Rudolf BAEHR, *Manual de versificación española, op. cit.*, p. 69.

aquese rostro bello,
aunque es indino Ángel de vello.

[A]baja Nuestra Señora con dos ángeles y una capilla y un escapulario

MARÍA

De ti estoy muy agradada,
Ángelo, y te hago saber
que has un dechado de ser
de mi religión sagrada.

Goza, pues me eres fiel,
de estas dos joyas bellas,
porque se adorne con ellas
el hábito de buriel.

Pónenle los dos ángeles la capilla y el escapulario

ÁNGELO

Más que nadie venturoso,
Virgen, puedo hoy llamarme,
pues habéis bajado a darme
don tan alto y tan precioso.

Rico estoy con ropa tal,
mas qué bien que me parece:
de ello el alma se enriquece
hoy con ropa celestial.

MARÍA

Mientras que el mar furioso
sus recias ondas echare,
y al ancho mundo alumbrare
el sol con su luz hermosa,
mi religión del Carmelo
sé cierto cierto que durará,
y de ella un olor saldrá
que dará consuelo al cielo.

Tocan la música y súbese Nuestra Señora

ÁNGELO

No podré, Virgen María,
aunque dé todo en alabaros,
me deshaga en gracias daros,
por el bien de aqueste día,
que el bajar a regalarme
con aquestas joyas dos,
entiendo, Madre de Dios,
que es para más obligarme.

Serviros he profesado
y no me volveré atrás,
pero no me obliguéis más
que harto me habéis obligado.

Por lo cual, Virgen sagrada,
no os podrá mi alma pagar
un favor tan singular,
eternamente adeudada.

Ángelo, dichoso has sido
pues nacido en este suelo,
con vestiduras del cielo,
merecido has ser vestido.

Cuando por aquí abajé,
celestial emperadora,
bajé pobre y subo agora
rico lo que no pensé
pero esta clara la prueba
de mi gozo interior

[...]
[...]²⁶⁶.

Le Christ Justicier et la Vierge avocate des humains

Immédiatement après la scène que l'on vient de lire, la deuxième journée commence avec un dialogue entre saint Dominique et saint François, qui font l'éloge d'un sermon de saint Ángelo qu'ils viennent d'entendre, « *porque las cosas que en él ha hablado, / no las ha deprendido acá en la tierra, / que en el cielo debió ser enseñado* ». Le prédicateur a annoncé la fin du monde, la pénitence est donc urgente.

[*Tervetos - Redondillas*]

f. 53v

SANTO DOMINGO

Si aquel que está en lugar del padre eterno,
cual le pedimos ya con pecho tierno
cada cual de nosotros le ayudara
a incitar a el mundo a penitencia
y que de sus torpezas se dejara.

S. FRANCISCO

Si Dios padre, que es suma providencia,
[...]
no le revela e inspira que le aprueba,
por imposible tengo la licencia.
Él, pues, misericordia siempre lleve
y sabe el celo con que aquesto hacemos,
no permitirá, padre, la repruebe

²⁶⁶ Fin du premier acte.

pero lo que en esto hacer podemos.
¡Ce, las rodillas en tierra hincadas,
con lágrimas, los dos le supliquemos
nos sean nuestras vidas aprobadas!

FRANCISCO

Pláceme, començá vos.

DOMINGO

Vos es justo comencéis.

FRANCISCO

Vos, Domingo, alcanzaréis
mucho más que esto con Dios.

DOMINGO

El postrer debo de ser

FRANCISCO

Aqueso no, por mi amor.

DOMINGO

Sí, que en todo sois mayor.

FRANCISCO

Mayor en obedecer.

Si en tu defensa sagrada
tu bondad vernos desea,
permite, Señor, que sea
la vida nuestra aprobada.

No nos sea el papa avaro
en lo que le demandamos,
pues que de la fe profesamos
y ser ambos a dos amparo.

DOMINGO

Pues conoces nuestro celo
no nos negues bien tan alto,
en tiempo que está tan falto
de fe el miserable suelo.

No nos sea, oh gran señor,
aquesto de ti negado

que es bien que vuelva²⁶⁷ el ganado
a ti, su antiguo pastor.

Aquí se aparece Cristo con rayos de fuego y Nuestra Señora de rodillas

MARÍA

¿Contra quién, hijo amado
[...]?

f. 54r

¿De quién acaso os sentís
allá en el suelo agraviado?

Que según el rostro os veo
bravo, fiero y furibundo,
temo que queréis a el mundo
dar ya cabo a lo que creo.

[CRISTO]

No quiero, querida madre,
que de hoy más los hombres vivan,
ni que más bienes reciban
de mí y de mi eterno padre.

Acábense los errores
de gentes tan incapaces,
que no es justo tener paces
con hombres tan pecadores.

[MARÍA]

Que me concedáis un don,
por quien sois os pido, y es,
hijo, que por esta vez
alcancen de²⁶⁸ vos perdón;
no miréis su inobediencia,
sin mirar²⁶⁹ que sois Dios
y que es justo que haya en vos,
para con ellos, clemencia.

[CRISTO]

No puedo, madre y señora,
lo que pedís otorgar,
sin [dejar de castigar]²⁷⁰
a gente tan pecadora.

²⁶⁷ vuelva *em.* : vuelva a II-464

²⁶⁸ de *em.* : da II-464

²⁶⁹ mirar *em.* : mira II-464

²⁷⁰ sin dejar de castigar *em.* : si<A +N> de <- ser de> <\castigar> castigar II-464

[MARÍA]

Pues no es justo, hijo eterno,
que tantos millares de almas
vayan a probar las calmas²⁷¹
del duro y terrible infierno.

Enviad del alto asiento
ángeles que les pedriquen
y en voces altas publiquen
vuestro sanginoso intento,
y si haciendo aquesto, en ellos
no tuvieren ninguna enmienda,
soy contenta que descienda
el rigor vuestro sobre ellos.

CRISTO

Muy muchos predicadores,
madre, les he yo enviado
pero nada ha aprovechado,
antes son más pecadores.

Quien soy les predicaron
Andrés y Bartolomé
pero al uno asparonlé
y a el otro le degollaron;
a Juan, mi primo amado,
siendo la causa Herodías,
degollaron; y a Matías
con una sierra, aserraron.

Y a Pedro, columna fuerte
de mi iglesia, como yo
en una cruz padeció,
también afrentosamente.

Estos y otros muchos fueron
que envié para enseñallos,
mas no gustando escuchallos
crudas muertes me les dieron.

Pues no hay enmienda en ellos
os pido no me roguéis,
antes pido me dejéis
hacer yo justicia de ellos.

MARÍA

Que detengáis, hijo, os ruego
el brazo y no <??> más
y acordaos que jamás
dijistes de no a mi ruego.

Mirad que estos dos varones

²⁷¹ 'Calmas', « se llaman las tierras que no se cultivan, ni tienen árbol o mata alrededor de ellas » (Aut.).

que aquí presentes tenéis
desean licencia les deis
para hacer sus religiones.

Yo os los presento, mi Dios,
que ellos por el mundo irán
y muchas almas trairán
al reino do moráis vos.

Mirad que son, hijo amado,
Domigo y Francisco, quieren
[...]

f. 53v

del pecador ostinado;
deles vuestra onipotencia
tal cargo a tales varones,
porque con santos sermones
vendrá el hombre a penitencia
esta merced solamente
pido, hijo, me otorguéis
para que al mundo mostréis
que sois Dios onipotente.

Esto a vuestra madre amada
no le neguéis, hijo, os pido,
pues que me habéis elegido
por su madre y abogada.

CRISTO

Por vos quiero perdonarlos²⁷²
con tal que si me ofendieren
y contra mis leyes fueren,
a el doble he de castigarlos;
y agrádame que en mi aprisco,
para bien de los mortales,
haya dos colunas tales
como Domingo y Francisco.

Vanse Cristo y su madre

DOMINGO

Ah, Francisco, ¿qué decís
de esta divina visión?

FRANCISCO

Que siento en mi corazón
lo que vos, padre, sentís.

²⁷² perdonarlos *em.* : perdonar II-464

DOMINGO

Inmensas gracias contino
cielo y tierra y mar os den,
señor, pues de tanto bien
a cada cual hacés dino.

A el papa, si gustas, de ello
vamos, que si esto ha sabido,
lo que le habemos pedido
no rehusará de hacello.

Farsa del obispo don Gonzalo y los hidalgos de Jaén y celos del rey de Granada y victoria de Reduán

Le miracle des fleurs : une petite aperiencia à l'échelle actorale

L'évêque don Gonzalo est retenu prisonnier, avec les chevaliers de Jaén, dans la ville maure de Grenade. Là, il ne cesse de donner des preuves de sa foi irréductible, face au roi maure qui veut à tout prix l'écraser.

[Redondillas]

f. 127r

[En]tra el obispo que les da pan a los pobres

[OBIS]PO

Mucho he tardado en llevar
a los pobres la comida,
mirad quien fia su vida
de quien no sabe ayudar.

¿Qué les llevo aquí? No sé,
pan y otras cosas con ello,
a <??> agora de ello
que a dalles mas volveré.

[REY]

Dime, Gonzalo, ¿qué llevas?

[OBISPO]

(¡Santo Dios, dame favor!)
Llevo a mi <??>, señor,
unas floresicas nuevas.

Tengo imágenes hermosas
que es gran contento mirallas,
y gustoso de adornallas
siempre con flores y rosas.

REY

Descubre, que quiero vellas.

Descubre el obispo el pan que trabe envuelto en unas flores

OBISPO

(¡Dios mío, tú has hecho questo!)

REY

(¡<??> y de cómo es molesto
a las mentiras crehellas!)
Gonzalo, queda en buen hora.

OBISPO

Dete el cielo su favor.
¿Cómo has querido, Señor,
volver por tu siervo agora?
Mil alabanzas te den
los cielos pues quies, Señor,
no solo darne favor,
mas regalarme también.

L'ange et la croix : une double apariencia spectaculaire

Peu après la scène précédente, les maures ont décidé de punir l'évêque don Gonzalo, pour avoir composé un sermon que la belle Alindaraja, convertie, a placardé de nuit dans la ville. Le capitaine Zaide sera chargé de le châtier.

[Redondillas]

f. 127v

Sale el obispo preso

OBISPO

Agora, rey soberano,
con este peso y [fervor]
par serviros, señor,
entiendo que voy galano;
grillos y cadenas tristes
son, pero no llegarán
a las que, con triste afán,
sobre vuestras carnes vistas.
No son al peso inhumanas,
y es porque entiendo, mi Dios
que me las hacéis vos,
con vuestra muerte, livianas.
No os pido, eterno señor,
ni os presto mis querellas
para que me libréis de ellas,
mas para darne favor;
solo pido un pecho justo
y ese dulce mandamiento,
para que me dé contento
de lo que os diere a vos gusto

Habla un ángel desde arriba

ÁNGEL

Ah, Gonzalo.

OBISPO

¿Quién me llama,
quién? Ah, ¡visión me vino!

ÁNGEL

Un mensajero divino
de quien te cobdicia y ama.
Quiere la suma bondad,
que a los suyos esfuerza,
que no te falte su fuerza
en esta necesidad:

f. 128r

que estés seguro que la fe
<??>oso y fuerte
porque tras pequeña muerte
la vida eterna te dé.

Porque puedas llegar
<??>santo martirio y bello
<??>antes de padecello
<??>a visitar
<??> firme y seguro pecho,
pues como vas sin engaño
<??> es en este daño
<??>simulado el<??>.

[Des]aparece el ángel y tocan

OBISPO

Señor piadoso y fuerte
<??> vuestra gloria y mi fe,
[d]adme favor para que
a daros gracias acierte;
[mi]rad que de vil penoso
<??> en la mortal cadena,
<??> que en cosa buena
<??> seréis ya piadoso.
<??>no me espanto, Dios,
<??> que conozco y él ansi
<??> miseria en mí
<??> sumo poder en vos.

[Entran] don Nuño y otros dos [crist]ianos, han de traer unas [cru]ces puestas a la cabeza [ta]padas con los sombreros

[NUÑO]

Rescate de los captivos,
de los pobres favor,
¿es bien que mueras, señor
quedando nosotros vivos?

Es que nos viste amar
<??> y justa suerte
<??> ad el amor si es fuerte
<??> se ha de mostrar
<??> así:
que pido que no os déis
<??> con vos nos llevéis
no salgáis de aquí,

[OBISPO]

Hijos dulces y amorosos
<??> consiento
<??> y contento
<??> vosotros dichosos.
<??> quiere que vaya al cielo
<??> soberana bondad,
<??> tenéis amistad
<??> pase de mi consuelo
<??> nto más <??> allá
<??> quiere, cual lo barrunto,
<??> dra más en un punto
<??> mil años acá.
<??> ned siempre la memoria
para que firmes estéis
aquí un padre perdéis
<??> otro en la gloria.

Si yo gastaba mi renta
dandos sustento y favor,
otro os le dará mejor
que es el que a todos sustenta.

Amigos y compañeros,
dadme abrazos si queréis,
esto os pido que me deis
porque han de ser los postreros.

No me queráis lastimar
con lloroso sentimiento,
que os da a vosotros tormento
y a mí me hace penar.

Tú, Nuño, por <??> ampare
tu fiel servicio, yo quiero
que tomes todo el dinero
que, siendo muerto, quedare
y que rescates con él
a ti y a los que quisieres,

y mires, si bien me quieres,
que no guardes nada de él,
 porque está depositado
para aquesto y es razón
no hacer a Dios traición
ni cometer tal pecado.

Descúbrese un crucifijo que viene bajando y los cautivos se quitan los sombreros y se les ven las cruces y también al obispo y dice

¡Ya veo, Dios de mi vida,
de lo que puedo alegrarme
que en venir a visitarme
<??> mi partida!

¡Ya veo que me llamáis
y vos señor <??>
porque adoro, estimo y quiero
este favor que me dais!

Sale Zaide desenvainando una espada y trae otra cruz a la cabeza cubierta con el sombrero²⁷³ y dice

ZAIDE

De esta vez se ha de acabar
a fe, obispo enojoso,
veamos si en ser piadoso
hoy le podrá aprovechar.

Pero ¿qué veo, cuitado,
qué espectáculo es aqueste?
¡Plegue a Dios que no me cueste
la ley que tanto he guardado!

Todos tienen cruces de oro
en las cabezas fijadas:
qué ricamente labradas,
ya pareció este tesoro,
 este Cristo digo, agora
de improviso aparecido.
¡Afuera, falso vestido,
afuera, falsa ley mora!

Ya amor <??> pruebo
de obras, vida y consejo,
vaya afuera el hombre viejo
y recibamos el nuevo.

Obispo santo y bendito,
castiga con esta espada
mi honra tan maltratada
y mi <??>stable delito.

Dame con ella la muerte
en este pecho atrevido,
aunque ya está bien rompido

²⁷³ sombrero *em.* : sombrero II-464

de la compasión de suerte.

Hazme cristiano, señor,
que yo claro sigo y quiero
tu camino verdadero,
por deshacer mi error.

Quítase Zaide el sombrero y descubre la cruz y dice el²⁷⁴ obispo

OBISPO

Dad gracias amigo a Dios
porque está en la cruz clavado
y también porque os ha dado
otra, en que padezcáis vos.

ZAIDE

Así señor lo haré,
mas el bautismo querría.

OBISPO

Venid en mi compañía
que acá dentro os le daré

Entranse y desaparece el crucifijo...

²⁷⁴ dice el em. : dizel II-464

Annexe V. Contenu du CD-ROM

Base de données des *apariencias*

Cette base de donnée intègre toutes les *apariencias* répertoriées dans le corpus de Gondomar et de *Palacio*, ainsi que dans les *Partes* de Lope de Vega. La mise en forme des informations a suivi le protocole décrit dans la quatrième partie de cette thèse, aux chapitres 12 et 13. Présenté en format .xlsx, sous forme d'une feuille de calcul que l'on peut consulter depuis un tableur, ce document compte huit pages ou onglets différents : les deux premiers consacrés au corpus de Gondomar, les six autres au corpus de Lope.

Ces tables de données ont servi pour construire les graphiques présentés dans le corps de la thèse : ceux-ci se trouvent, nativement, dans ce document. La base intègre les codex, les pièces et jusqu'aux didascalies de chaque scène de dévoilement, pour permettre les aller-retour entre une lecture à distance et une analyse de détail de chacun des items. Ainsi, une recherche par titre de comédie permet de passer de la base de données au graphique, et d'atteindre rapidement le folio et la transcription de chacune des *apariencias* considérées.

Ce document est ainsi le complément de la transcription des *apariencias* présentée en Annexe IV, ainsi que le support des conclusions soutenues aux chapitres 12 et 13 de la thèse.

Base de données didascaliques

En l'état actuel de la recherche, les corpus de Gondomar et des *manuscritos de Palacio* sont probablement le document le plus riche concernant la dramaturgie espagnole du dernier quart du XVI^e siècle. En effet, l'abondance et la pertinence des notations techniques, des indications de régie et finalement des didascalies apparaît comme évidente à la simple consultation de ces codex et par comparaison avec les autres sources de la période. Une édition numérique de ce corpus est en cours : dirigée depuis l'Italie par María del Valle Ojeda Calvo, elle a pour but de produire des éditions TEI/XML de l'ensemble de ces manuscrits dramatiques du XVI^e siècle espagnol. L'interopérabilité de ce langage informatique, dont on a fait l'épreuve dans le présent travail, facilitera à l'avenir une prise en compte de l'épaisseur de la documentation apportée par ce corpus sans pareil que sont les pièces du fonds Gondomar et les *manuscritos de Palacio* dans leur ensemble.

Dans l'attente des résultats de ce travail, ma lecture des codex a, au contraire, relevé d'une exploration minutieuse de ces manuscrits, à la lecture ardue. Comme je l'expose au début du chapitre 13, et dès l'introduction de cette thèse, cette exploration, guidée par la recherche des *apariencias*, a été marquée par deux voix légèrement plus tardives, qui parlent de l'*apariencia* au début du XVII^e siècle. Il s'agit, bien sûr, de la définition du terme proposée par Covarrubias dans son *Tesoro*, et du vers de Lope de Vega, dans l'*Arte nuevo...*, pour qui

le théâtre de la fin du XVI^e siècle et des premières années du XVII^e est composé de « *monstruos de apariencias llenos* ». Entre ces deux mises en discours, apparaît une différence essentielle : Covarrubias retient le sens restreint de l'*apariencia* comme 'tableau vivant dévoilé', tandis que Lope fait référence sous le même terme à l'ensemble des décors du théâtre, et notamment aux *tramoyas*.

Pour mieux comprendre cette divergence, ma lecture du corpus de Gondomar et des *manuscritos de Palacio* a été accompagnée de la construction d'une base de données didascaliques. Le but de ce document était de garder en mémoire l'ensemble des effets spectaculaires associés à l'*apariencia*, ainsi que ceux que l'on peut considérer comme des *tramoyas*. Ainsi, sont exclues de cette base les données relatives au comédien et à sa mise (indications de jeu, de costumes, atrezzo, maquillage, déguisement), ainsi que celles dépendantes de la poétique des pièces (célébrations religieuses, déguisements, passages d'humour, entrées et sorties). Au contraire, on y trouvera toutes les indications didascaliques internes et externes relatives à la scénographie en ce qu'elle a de plus technique. Pour l'ensemble du corpus des manuscrits de la fin du XVI^e siècle, on a donc retenu les catégories suivantes :

- Titre de la pièce
- Source (les manuscrits de la BNE sont indiqués par la cote MSS/... ; ceux de la BR par la cote II-...)
- Foliation
- Auteur (lorsqu'il est connu et avéré)
- Actes
- *Apariencias*
- Musique et bruitages
- Machines et *tramoyas*
- Lumières et pyrotechnie
- Jeux d'eau
- Tête coupée

Lorsqu'une machine scénique, une tête coupée, un bruitage ou un effet pyrotechnique se trouvaient associés à l'*apariencia* dans une pièce, il fallait mesurer si cette association était exceptionnelle ou bien commune. Cette base de données permet de vérifier à quel point le tableau vivant dévoilé est une ressource dramaturgique qui intègre bon nombre d'effets spectaculaires. En fin de compte, il faut sans doute considérer les usages du terme par Covarrubias et Lope de Vega comme des acceptions différentes d'un même terme, renvoyant autant aux scènes de dévoilement qu'à l'ensemble des machines scéniques, qui par ailleurs leur sont très souvent associées. En outre, de nombreuses pièces sont finalement peu enclines aux effets spectaculaires. Il s'agit souvent de pièces *de capa y espada*, et ainsi un dernier lieu commun de la critique sur l'*apariencia* se trouve justifié. En effet, la division de Suárez de Figueroa, dans *El Pasajero*, entre des pièces *de cuerpo*, abondantes en *tramoyas*, et des pièces *de ingenio*, notamment de cape et d'épée, s'avère donc pertinente au regard de cette documentation.

Vidéo de l'ouverture du retable du Real Colegio Seminario del Corpus Christi
Valence, le 29 septembre 2017

À l'appui du chapitre 9 de cette thèse, consacré au dévoilement des reliques, on présente dans cette annexe la vidéo de l'ouverture du retable du maître-autel dans la chapelle du Real Colegio Seminario de Valence. Au visionnage, apparaissent les nombreuses différences avec les modalités de l'ouverture à l'époque moderne, différences que l'on a mentionnées dans la thèse. Pourtant, la mécanique spectaculaire conserve des traits communs essentiels et le spectacle continue de se produire tous les vendredis de l'année.

La vidéo représente un court moment de la messe, à la fin de la cérémonie. Les bornes de début et de fin de l'enregistrement pourront sembler arbitraires : cela découle tout naturellement du statut de cette monstration, qui suit la messe mais qui se trouve, en quelque sorte, ajoutée à celle-ci. Par ailleurs, on ne verra pas le retable se refermer : aujourd'hui la fermeture se fait sans public, une fois la messe finie et l'assistance partie de la chapelle. On a donc coupé quelques minutes avant la fin de la cérémonie, pour éviter que le départ des fidèles n'interrompe la vidéo, puisqu'ils devaient passer dans le champ de la prise de vue pour regagner la sortie de la chapelle.

Table des illustrations

Figure 1 - Raphaël, <i>Madone Sixtine</i> , 1512-1513, huile sur toile, 269,5 x 201 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.	5
Figure 2 - Girolamo Francesco Maria Mazzola, dit Le Parmesan, <i>Cupidon taillant son arc</i> , 1534-1539, huile sur toile, 135,5 x 65 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.	6
Figure 3 - Gabriel Metsu, <i>Femme lisant une lettre</i> , 1664-1666, huile sur panneau, 52,5 x 40,2 cm., Dublin, National Gallery of Ireland.	7
Figure 4 - Francisco de Zurbarán, <i>Saint Bonaventure dit à saint Thomas que le Christ en croix est la source de tous les savoirs</i> , 1629, photographie.....	8
Figure 5 - <i>Portrait d'un homme dévoilant le portrait d'une dame</i> , début XVII ^e siècle, huile sur toile, 103,5 x 90,8 cm, Rafael Valls Lt.....	9
Figure 6 - Pitons pour une tringle sur le cadre d'Antonello de Messine, <i>Christ mort soutenu par un ange</i> , (1475-1476, technique mixte sur panneau, 74 x 51 cm), Madrid, Museo del Prado, n° d'inventaire du cadre M72.....	10
Figure 7 - Luis de Morales, <i>La Vierge à l'enfant</i> , seconde moitié du XVI ^e siècle, huile sur toile, 66 x 58 cm., Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, 00610696.	11
Figure 8 - Juan Pantoja de la Cruz, <i>Portrait d'Anne d'Autriche</i> , 1602, huile sur toile, 95 x 85 cm., Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, 00612229.	12
Figure 9 - Anonyme espagnol (copie de Ribera), <i>Mater Dolorosa</i> , seconde moitié du XVII ^e siècle, huile sur cuivre, 19 x 16 cm., Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, 00611932.	13
Figure 10 - Titien, <i>La Vierge et l'Enfant avec sainte Dorothee et saint Georges</i> , 1515-1518. huile sur panneau, 86 x 130 cm, Madrid, Museo del Prado.	14
Figure 11 - Titien, <i>Mise au tombeau</i> , 1572, huile sur toile, 130 x 168 cm, Madrid, Museo del Prado.....	14
Figure 12 - Raphaël, <i>Madonna della tenda</i> , 1513-1514, huile sur panneau, 65,7 x 51,3 cm, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.....	15
Figure 13 - Raphaël, <i>Madone au baldaquin</i> , 1507-1508 (laissé inachevé, puis complété par les frères Casana après 1697), huile sur toile, 2,76 x 2,24 m., Florence, Palais Pitti, Galleria Palatina.	16
Figure 14 - Raphaël, <i>La Sainte Famille avec Raphaël, Tobie, et saint Jérôme ou la Vierge au poisson</i> , 1513-1514. huile sur panneau puis sur toile, 215 x 158 cm, Madrid, Museo del Prado.	17
Figure 15 - Johan Sadeler, sur modèle de Peter de Witte, <i>La Vierge, saint Laurent et saint Étienne</i> , 1590, 24,3 x 33,2 cm, estampe au burin, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/29611.....	17

Figure 16 - Leandro Bassano, <i>Couronnement d'épines</i> , 1590-1598, huile sur ardoise, 54 x 49 cm, Madrid, Museo del Prado.....	18
Figure 17 - <i>Missale pour le cardinal Pallavicino</i> , ca. 1503-1507, 122 h., parchemin enluminé, 40 x 28 cm, Madrid, Biblioteca Nacional de España, VITR/22/7, f. 65v.....	19
Figure 18 - Antonello de Messine, <i>Christ mort soutenu par un ange</i> , 1475-1476, technique mixte sur panneau, 74 x 51 cm, Madrid, Museo del Prado.....	20
Figure 19 - Girolamo Francesco Maria Mazzola, dit Le Parmesan, <i>La Sainte Famille avec des anges</i> , ca. 1524, huile sur panneau, 110 x 89 cm, Madrid, Museo del Prado.	21
Figure 20 - Bernardino Luini, <i>Salomé avec la tête de saint Jean Baptiste</i> , début du XVIème siècle, huile sur panneau, 62 x 78 cm, Madrid, Museo del Prado.	22
Figure 21 - Sebastiano del Piombo, <i>Portement de croix</i> , 1537, huile sur ardoise, 104,5 x 74,5 cm, Saint Petersburg, Musée de l'Ermitage.....	23
Figure 22 - Manoel Ribeiro, Schéma des sièges de la Real Capilla del Alcázar de Madrid avec la « <i>Cortina del Rei</i> », encre noire sur papier vergé, 213 x 312 mm., dans la <i>Memoria dos costumes q' nesta Real Capa de Madrid sessão estando sua Mag.de presente</i> , ca. 1620-22, AGP, Real Capilla, caja 93, exp. 3.	24
Figure 23 - Copie de Juan Gómez de Mora (ca. 1650), « <i>Planta de la Capilla de Palacio quando Su Magestad sale en publico a Missa o a Visperas</i> », dans le manuscrit anonyme, <i>Etiquetas de Palacio y otros documentos históricos</i> , 32 x 22 cm, 1731, f. 287r, BNE, MSS/9147.	25
Figure 24 - Jehan Lhermite, « Plant et pourpris de toute l'église de St Jerome par laquelle se veoit l'ordre et disposition qu'il y avoit touchant les obseques de feu sa mate », ca. 1598, planche 18 de <i>Le passetemps. Tome 2</i> , publié d'après le ms. original par E. Ouverleaux et J. Petit, 1890, Genève, Slatkine reprints, 1971.	26
Figure 25 - Juan de Noort, « <i>Planta de la Iglesia de San Gerónimo de Madrid ... para las honras de la reina Nuestra Señora</i> », <i>Pompa Fvneral Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbon, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el... Convento de S. Geronimo de Madrid</i> , Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645, in-4°, planche 5, f. 20v-21r.....	27
Figure 26 - Louis de Bruges priant, miniature sur vélin, à l'incipit des « <i>Devotions ordonnez par Frere Bonaventure</i> », BNF, manuscrit Français 190, f. 103r.....	28
Figure 27 - Maître de Charles Quint, Charles Quint en prière, <i>Livre d'heures de Charles Quint</i> , manuscrit sur vélin, Bruxelles, ca. 1533, 132 x 79 mm., New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 491, f. 54v.	29
Figure 28 - Maître de Charles Quint, Charles Quint en prière, <i>Livre d'heures de Charles Quint</i> , manuscrit sur vélin, Bruxelles, ca. 1547-1550, 165 x 95 mm., New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 696, f. 56r.....	30
Figure 29 - Maître de Charles Quint, Léonore d'Autriche en prière, <i>Livre d'heures de Charles Quint</i> , manuscrit sur vélin, Bruxelles, ca. 1547-1550, 165 x 95 mm., New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 696, f. 256v.....	31

Figure 30 - Jacobo da Trezzo et J. B. Comane, portique pour les <i>Enterrements</i> de Pompeo et Leone Leoni. <i>Enterrement de Charles Quint</i> , avec Isabelle de Portugal, Marie et Léonore d'Autriche, et l'impératrice Marie, bronze doré, 1600, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.....	32
Figure 31 - Détail avec avec tringle à rideaux.....	32
Figure 32 - Jacobo da Trezzo et J. B. Comane, portique pour les <i>Enterrements</i> de Pompeo et Leone Leoni. <i>Enterrement de Philippe II</i> , avec Marie-Manuelle de Portugal, Isabelle de Valois, Anne d'Autriche et le prince Carlos, bronze doré, 1600, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.....	33
Figure 33 - Détail avec tringle à rideaux.....	33
Figure 34 - Vélazquez (atelier), <i>Philippe IV en prière</i> , ca. 1655, huile sur toile, 209 x 147 cm, Madrid, Museo del Prado, P001220.....	34
Figure 35 - Vélazquez (atelier), <i>Marianne d'Autriche en prière</i> , ca. 1655, huile sur toile, 209 x 147 cm, Madrid, Museo del Prado, P001222.....	35
Figure 36 - Juan Carreño de Miranda (?), <i>Balcon royal</i> , fresque, ca. 1661-1665, mur ouest de l'escalier principal du monastère des Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.	36
Figure 37 - Juan Carreño de Miranda (?), <i>Calvaire</i> , fresque, ca. 1661-1665, mur est de l'escalier principal du monastère des Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.	37
Figure 38 - Juan Carreño de Miranda (?), escalier principal, ca. 1661-1684, Madrid, monastère des Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.....	37
Figure 39 - Juan Pantoja de la Cruz, <i>Felipe III</i> , 1606, huile sur toile, 204 x 122 cm, Madrid, Museo del Prado, P002562.....	38
Figure 40 - Juan Pantoja de la Cruz, <i>Marguerite d'Autriche</i> , 1606, huile sur toile, 207 x 122 cm, Madrid, Museo del Prado, P002563.....	39
Figure 41 - Anonyme, <i>Philippe III et Marguerite d'Autriche</i> , gravure calcographique, 304 x 253 mm, s.l., s.n., ca. 1598. Estampe attribuée aux Sadeler ou à Pedro Perret. BNE, IH/2947/25.....	40
Figure 42 - Manufacture de Pieter van Aelst à Bruxelles, sur cartons du cercle de Bernard van Orley et Jan Gossaert dit Mabuse, <i>Fides</i> , tapisserie aux fils d'or, d'argent, de soie et de laine, 4,97 x 10,5 m, Ségovie, Palacio de la Granja de San Ildefonso, Patrimonio Nacional..	41
Figure 43 - Détail.....	42
Figure 44 - Détail.....	42
Figure 45 - Alonso Cano, <i>Deux anges soulevant un rideau</i> , dessin au crayon noir sur papier vergé jauni, 280 x 194 mm, ca. 1657, Madrid, BNE, DIB/15/2/8.....	43
Figure 46 - Anonyme allemand, <i>Rideau</i> , dessin à la plume avec encre brune, 187 x 140 mm, [1564], Madrid, BNE, DIB/16/43/12.	44

- Figure 47** - Juan Schorquens, « Arco dos Framengos », planche neuvième de Joao Baptista Lavanha, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. N.S. ao Reyno de Portugal*, En Madrid, por Thomas Iunti Impressor del Rei N. S., 1622, folio, f. 37v..... 45
- Figure 48** - Détail..... 46
- Figure 49** – Domenico Tintoretto (?), *damnatio memoriae* de Marino Faliero, galerie des Doges, ap. 1577, Palais des Doges, Sala del Maglior Consiglio, Venise. 46
- Figure 50** - Pedro de Villafranca, frontispice de la *Pompa Fvneral Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbon, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el... Convento de S. Geronimo de Madrid*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645, in-4° (220 x 150 mm), f. ¶1r. 47
- Figure 51** - Pedro de Villafranca, f. ¶2r de la *Pompa Fvneral Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbon, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el... Convento de S. Geronimo de Madrid*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645, in-folio (340 x 226 mm). 48
- Figure 52** - Giorgio Vasari, frontispice de Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri , descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari,... Con una sua utile... introduzzione a le arti loro*, 2 vol., Firenze, L. Torrentino, 1550, in-4°, f. A1r. 49
- Figure 53** - Daniele Barbaro, frontispice de Daniele Barbaro, *I Dieci Libri Della'architettura Di M. Vitruuio Tradotti et Commentati Da Monsig. Daniel Barbaro Eletto Patriarca d'Aquileia, Da Lui Rinedutti et Ampliati et Hora in Piu Commoda Forma Ridotti*, In Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi senese, 1584, in-4°, BNE, BA/4110, f. *1r..... 50
- Figure 54** - Diego de Sagredo, frontispice de Diego de Sagredo, *Medidas d[e]l romano: agora nueuamente impressas y añadidas de muchas pieças y figuras muy necessarias a los officiales que quieren seguir las formaciones delas basas, columnas, capiteles y otras pieças de los edificios antiguos*, Lisbona, imprimido por Luis Rodriguez..., 1541, in-4°, BNE, R/3222, f. a1r..... 51
- Figure 55** - Sebastiano Serlio, frontispice de *Il secondo libro di prospettiva di Sebastian Serlio bolognese*, dans Sebastiano Serlio, *Libro primo [-quinto] d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese, nel quale con facile & breue modo si tratta de primi principij della geometria ; Con nuoua aggiunta delle misure che seruono a tutti gli ordini de componimenti, che ui si contengono*, In Venetia, Appresso Francesco Senese et Zuane Krugher Alemanno, compagni, 1566, in-4° 52
- Figure 56** – Jacob van Meurs (d'après Thomas Bartholin ?), frontispice de Thomas Bartholin, *Thomae Bartholini Casp. F. Anatomia ex Caspari Bartholini, parentis institutionibus, omniumque recentiorum et propriis observationibus. Tertium ad sanguinis circulationem Reformata cum iconibus novis accuratissimis. Accessit huic postremae editioni Th. Bartholini. Appendix de Lacteis Thoracis et vasis lymphaticis*, Hagae-Comitis, ex typographia Adriani Vlacq, 1655, in-8°, f. *1r. 53
- Figure 57** – Jean Francquart, « Frontispicium Ecclesiae D. Gudilae lugubribus ornatum », dans Erycius Puteanus, *Pompa funebris optimis potentissimq. principis Alberti Pii, archiducis Austriae, ducis Burg. Bra. &c. Veris imaginibus expressa a Iacobo Francquart archit: Reg. Eiusdem*

<i>principis morientis vita / scriptore E. Puteano, consil. et historiogr. Reg., Bruxellae, [Jean Momaert], 1623, folio obl. (30 x 41 cm), pl. I.</i>	54
Figure 58 – Fray Juan Bautista Maíno, <i>La recuperación de Bahía de Todos los Santos</i> , 1634-1635, huile sur toile, 309 x 381 cm, Madrid, Museo del Prado, P000885.	55
Figure 59 – Jean de Courbes, portrait de don García Hurtado de Mendoza, dans Juan Pablo Mártir Rizo, <i>Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca</i> , En Madrid, por los herederos de la viuda de Po de Madrigal, 1629, BNE, ER/3977, p. 227.	56
Figure 60 – Paulus Pontius, avec texte de Jean-Gaspard Gevaerts, sur modèle de Rubens, <i>Portrait d'Isabelle Claire Eugénie</i> , estampe à l'eau-forte et au burin, 59,8 x 43 cm, s.l., s.n., ca. 1625-1626, Madrid, BNE, IH/730/33 G.	57
Figure 61 – Agostino Carracci, <i>Portrait de Philippe II couronné par la Foi et la Justice</i> , sur modèle d'Antonio Campi (ANT. CAM. IN.), estampe au burin, 364 x 227 mm, dans Antonio Campi, <i>Cremona fedelissima citta et nobilissima colonia de Romani: rappresentata in disegno col suo contato et illustrata d'una breve historia delle cose piu notabili ... et dei ritratti ... de duchi et duchesse di Milano e compendio delle lor vite</i> , In Milano, in casa di Gio. Battista Bidelli, 1645, Madrid, BNE, 2/67408.	58
Figure 62 - Détail de la fig. 57.	59
Figure 63 – Juan Schorquens, « Arco de los sastres », planche douzième de Joao Baptista Lavanha, <i>Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. [sic] N.S. ao Reyno de Portugal</i> , En Madrid, por Thomas Iunti Impressor del Rei N. S., 1622, folio, f. 51r.	60
Figure 64 - Alessandro Allori, copie de l'Annonciation florentine (fresque, ca. 1340, Florence, chapelle dell'Annunziata, église de la Santissima Annunziata), huile sur toile, 263 x 345 cm., El Escorial, Patrimonio Nacional, inv. n. 1002675.	61
Figure 65 – Maître de la Cité des Dames, <i>Pèlerins à Sardenay</i> , peinture sur parchemin, ca. 168/170 x 160 mm, dans Jean de Mandeville, <i>Voyages</i> , XV ^e siècle, manuscrit Français 2810 (BnF), f. 171v.	61
Figure 66 - Anonyme, <i>Tenebres foren fetes...</i> , dessin à l'encre brune et peinture sur papier, dans <i>Speculum animae</i> , manuscrit Espagnol 544 (BnF), fin du XV ^e siècle, f. 35r, ca. 320 x 220 mm.	62
Figure 67 - Ioan Todeschino, Jean Bourdichon et Maître de Claude de France, peinture sur parchemin, ca. 245 x 155 mm., dans <i>Horæ ad usum Fratrum Prædicatorum</i> , dites <i>Heures de Frédéric d'Aragon</i> , XVI ^e siècle (vers 1501-1502), manuscrit Latin 10532 (BnF), f. 198v.	63
Figure 68 - Ioan Todeschino, Jean Bourdichon et Maître de Claude de France, peinture sur parchemin, ca. 245 x 155 mm., dans <i>Horæ ad usum Fratrum Prædicatorum</i> , dites <i>Heures de Frédéric d'Aragon</i> , XVI ^e siècle (vers 1501-1502), manuscrit Latin 10532 (BnF), f. 82v.	64
Figure 69 – Anonyme, Élévation de l'hostie, dans <i>Caeremoniale episcoporum jussu Clementis VIII. pont. max. novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, præcipue autem metropolitanis, cathedralibus, et collegiatis, perutile ac necessarium</i> , Romae: Ex Typographia linguarum externarum, 1600, p. 45. Lyon, Bibliothèque Municipale, SJ LB 024/51.	64

Figure 70 - Alonso Sánchez Coello <i>et alii</i> , Retable de l'église de San Eutropio de El Espinar (Ségovie), 1578, bois peint et sculpté.	65
Figure 71 - Alonso Sánchez Coello, Sarga pour le retable de l'église de San Eutropio de El Espinar (Ségovie), 1578, peinture à l'eau sur chanvre, 1455 x 506 cm.	66
Figure 72 - Pieter Brueghel l'ancien, <i>Le combat de Carnaval et Carême</i> , huile sur panneau, 118 × 163,7 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 1559.....	67
Figure 73 - Détail.....	67
Figure 74 - Eugenio Cajés, Vierge du Sagraire, dessin à la sanguine sur papier vergé jaune, 282 x 188 mm., ca. 1615, BNE, DIB/15/1/9.....	68
Figure 75 - Pedro Perret, <i>Verdadero retrato de Nuestra Señora del Sagrario</i> , estampe au burin, détail de la couverture de Pedro de Herrera, <i>Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario que erigió en la Santa Iglesia de Toledo el Illmo. Sor. Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas...</i> , En Madrid: En casa de Luis Sánchez, 1617.	69
Figure 76 - Médaille en bronze, 40 mm., 15,75 gr., 1616. Avers : BERD. CARD. ARCHIEP. TOLET. HISP. PRIM. INQVIS. G. Revers : VIRGINI MATRI TVTELAE VRBIS ET ORBIS · S · A · D. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1993_80_431_3-ID002.....	69
Figure 77 - Francisco Martínez, <i>Donateurs devant un Christ en croix</i> , 1594, huile sur toile, 140 x 120 cm., Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 011608-000.....	70
Figure 78 - Anonyme, buste-reliquaire de saint Paul, dans Giuseppe Maria Soresino, <i>De capitibus sanctorum apostolorum Petri, et Pauli in sacrosancta Lateranensi ecclesia asseruatis opusculum authore Iosepho Maria Soresino Romano...</i> , Romae: excudebat Mascardus, 1673, in-8°, p. 42-43.	71
Figure 79 - Anonyme, buste-reliquaire de saint Pierre, dans Giuseppe Maria Soresino, <i>De capitibus sanctorum apostolorum Petri, et Pauli in sacrosancta Lateranensi ecclesia asseruatis opusculum authore Iosepho Maria Soresino Romano...</i> , Romae: excudebat Mascardus, 1673, in-8°, p. 42-43.	71
Figure 80 - Anonyme, frontispice de Giuseppe Maria Soresino, <i>De capitibus sanctorum apostolorum Petri, et Pauli in sacrosancta Lateranensi ecclesia asseruatis opusculum authore Iosepho Maria Soresino Romano...</i> , Romae: excudebat Mascardus, 1673, in-8°.....	72
Figure 81 - Francisco Pérez (sculpteur) et Francisco Ribalta (peintre), <i>Retable du maître-autel</i> de la chapelle du Real Colegio Seminario del Corpus Christi, 1600-1606, Valence.....	73
Figure 82 - Retable sans le tableau de la Cène de Ribalta ; rideau violet double, moderne.	74
Figure 83 - Retable ouvert.....	75
Figure 84 – Juan Bautista Comes, <i>Miserere para todos los viernes del año</i> , 1600, partition du « Tiple primero del primer coro », ACC, Fondo Música, VAcP-Mus/CM-C-110.....	76
Figure 85 - <i>Christ en croix</i> intégré au retable, vu depuis la niche du retable, avec de part et d'autre les lucarnes (à droite avec une fausse bougie en place) et en haut les supports pour deux rideaux.....	77

- Figure 86** – Image-relique du visage du Christ dans le retable, vue depuis la lucarne latérale..... 77
- Figure 87** - Francisco de Mendieta y Retes, *Nuestra Señora de Begoña*, 1588, huile sur toile, 187,5 x 252 cm., Madrid, cloître haut du monastère des Descalzas Reales, Patrimonio Nacional. 78
- Figure 88** - Détail..... 78
- Figure 89**- Cornelis Galle et Jean-Érasme Quellin, *Allegorie de l'Eucharistie*, estampe à l'eau-forte et au burin, 482 x 353 mm, *Lovanii in Colegio Societatis IESU*, s.n., 1638. Madrid, BNE, INVENT/1924..... 79
- Figure 90** - Détail..... 79
- Figure 91** - Fond de scène pour le *landjuweel* d'Anvers en 1561, première planche de *Spelen van sinne vol scoone moralisacien vvtleggingen ende bediedenissen op alle loeflijcke consten...* Antwerpen, Willem Sivius, 1562, in-4°. 80
- Figure 92** – Tableau vivant dévoilé de la Rhétorique avec les sept arts libéraux, pour le *landjuweel* de Haarlem en 1606, deuxième planche de *Const-thoonende inweel, by de loflijcke stadt Haerlem, ten versoecke van Trou moet blijcken, in't licht gebracht...* Zwolle, Zacharias Heyns, 1607., in-4°. 81
- Figure 93** – Lope de Vega, manuscrit autographe de *El cardenal de Belén*, 27 août 1610, f. 44v-45r, Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod.Laur.Ashb.1898..... 82
- Figure 94** - Détail au f. 44v. 82
- Figure 95** - Jan Gossaert dit Mabuse, *Portrait de Francisco de los Cobos y Molina*, ca. 1530–1532, huile sur panneau, 43,8 × 33,7 cm., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 88.PB.43. 83
- Figure 96** – Anonyme, « Una cor. venetiana in strada », aquarelle sur papier, 185 x 130 mm., dans *Mores Italiae*, Venise, 1575, Yale University, Beinecke MS 457, f. 46r..... 84
- Figure 97** - Cristoforo Guerra d'après Titien, « *Cortigiana di Venetia* », dans Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due* (In Venetia: presso Damian Zenaro, 1590), in-8, Paris, BNF, IFN-8446755, f. 137v. 85
- Figure 98** - Bartolomeo Grassi (?), « *Putana Plebea, Nobile putana venetiana, Ruffiana venetiana* », dans Bartolomeo Grassi, *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo, intagliati in rame* (Roma: [Bartolomeo Grassi], 1585), in-fol. oblong, Madrid, BNE, ER/3399, pl. 6.86
- Figure 99** - Tobias Oelhafius, « Cortesana española », dans *Album of Tobias Oelhafen von Schöllnbach, Containing Autograph Inscriptions, Collected during His Travels, and Dated at Geneva, Bourges, Lyons, Marseilles, London, Leyden, Utrecht, Brussels, and Other Places, in the Years 1623-1625; with a Few Coloured Coats of Arms, and Several Paintings of Costume*, Londres, British Library, Egerton MS 1269, f. 49r..... 86
- Figure 100** - Anonyme, « Il ritratto de la Ragusana in Venetia », aquarelle sur papier, 185 x 130 mm., dans *Mores Italiae*, Venise, 1575, Yale University, Beinecke MS 457, f. 3r..... 87

Figure 101 - Domenico Tintoretto, <i>Dame dévoilant sa poitrine</i> , huile sur toile, 62 x 55,6 cm., 1580-1590, Madrid, Prado, P382.	88
Figure 102 - Domenico Tintoretto, <i>Dame se couvrant la poitrine</i> , huile sur toile, 65 x 51 cm., 1580-1590, Madrid, Prado, P384.	89
Figure 103 - Titien, <i>Ecce Homo</i> , 1547, huile sur ardoise, 69 x 56 cm., Madrid, Museo del Prado, P437.....	90
Figure 104 - Titien, <i>Mater Dolorosa aux mains ouvertes</i> , 1555, huile sur marbre, 68 x 53 cm., Madrid, Museo del Prado, P444	90
Figure 105 - Philippe Galle d'après Maerten van Heemskerck, <i>La destruction de la statue de Bel</i> , 1565, estampe au burin, 205 x 246 mm., Londres, British Museum, D,5.94.....	90
Figure 106 - Frontispice de <i>Relacion de la vida, santidad, favores de el cielo, milagros, muerte, del bienaventurado Patriarca S. Iuan de Dios...</i> (Impreso con licencia, En Sevilla: por Matias Clavijo, 1631), Grenade, Biblioteca de la Universidad de Granada, in-quarto.....	91
Figure 107 - Juan de Noort, estampe à l'eau-forte, <i>Saint Jean de Dieu visite le monastère de Guadalupe</i> , 173 x 127 mm. (planche), s.l., s.n., ca. 1640. Madrid, BNE, ER/1554(8).	92
Figure 108 - Marcus Gheeraerts (attribué), <i>Allégorie de l'iconoclasme</i> , 435 x 315 mm., gravure à l'eau-forte sur papier, ca. 1560-1570, Londres, British Museum, 1933,1111.3.....	93
Figure 109 – Détail	94
Figure 110 - Diego de Velázquez, <i>Les ménines</i> , détail, huile sur toile, 1656, Madrid, Museo del Prado, P1174.	94
Figure 111 - Graf Urs, « <i>Imaginem virginis Mariae [...] plorantem finxerunt</i> », 'Ils ont feint une image de la Vierge Marie en larmes', xylographie dans Thomas Murner, <i>Historia mirabilis quattuor heresiarcharum ordinis Predicato[rum] de Obserua[n]tia apud Bernen[ses] combustorum</i> , [Strasbourg, Prüss], 1509, in-4, f. c1v, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 H.eccl. 388.....	95

TABLE DES MATIÈRES DU TOME II

ILLUSTRATIONS.....	3
ANNEXE I. ANTONIO HURTADO DE MENDOZA, RELACIÓN DE <i>EL PREMIO DE LA HERMOSURA</i>	97
ANNEXE II. INSTRUCTIONS POUR LES SACRISTAINS DU MONASTÈRE DE L'ESCORIAL PENDANT LE CAREME ET PAQUES.....	107
ANNEXE III. FRANCISCO DE LUQUE FAJARDO, <i>RELACIÓN DE L'APARIENCIA MISE EN SCÈNE PAR PEDRO DE VALDERRAMA À SARAGOSSE, DANS RAZONAMIENTO GRAVE Y DEVOTO, QUE HIZO EL PADRE M.F. PEDRO DE VALDERRAMA, ... DELANTE DEL SANTISSIMO SACRAMENTO</i>	113
ANNEXE IV. LES <i>APARIENCIAS</i> DU CORPUS DE GONDOMAR ET DE <i>PALACIO</i>	117
BNE, MSS/14767	117
<i>Comedia del católico español</i>	117
<i>Comedia de san Isidro labrador de Madrid y Vitoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso</i>	126
<i>Comedia de santa Catalina de Sena</i>	128
<i>Comedia del glorioso san Martín</i>	151
<i>Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua</i>	156
<i>Lope de Vega, Comedia de san Segundo</i>	182
<i>Comedia de san Jacinto</i>	193
<i>Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara</i>	202
<i>Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora</i>	205
<i>Comedia de la vida y muerte del santo fray Diego</i>	230
<i>Comedia de la vida y muerte de san Agustín</i>	238
<i>Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo</i>	253
<i>Comedia de la escala de Jacob</i>	257
<i>Comedia de san Estacio</i>	260
<i>Comedia de la vida y muerte de san Jerónimo</i>	264
BNE, MSS/16112	268
<i>Comedia de la famosa Teodora Alejandrina y penitencia, vida y muerte suya</i>	268
BR, MSS II-463.....	274
<i>Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia</i>	274
<i>La famosa comedia montañesa</i>	276
<i>Comedia de la cueva de los salvajes</i>	280
<i>Comedia de la decendencia de los Vélez de Medrano</i>	290
BR, MSS II-460.....	301
<i>Comedia de los naufragios de Leopoldo</i>	301
BR, MSS II-461	304
<i>Comedia del prodigioso príncipe transilvano</i>	304
<i>Comedia del rey fingido y amores de Sancha</i>	314
<i>Comedia de la venganza piadosa</i>	325
<i>Lope de Vega, Comedia famosa de la infanta desesperada</i>	344
BR, MSS II-462.....	348
<i>Auto sacramental del repartimiento del pan</i>	348
<i>Auto del sacratísimo nacimiento de Cristo</i>	350
BR, MSS II-464.....	354
<i>Comedia de santo Angelo</i>	354

<i>Farsa del obispo don Gonzalo y los hidalgos de Jaén y celos del rey de Granada y victoria de Reduán</i>	362
ANNEXE V. CONTENU DU CD-ROM.....	369
BASE DE DONNEES DES <i>APARIENCIAS</i>	369
BASE DE DONNEES DIDASCALIQUES.....	369
VIDEO DE L'OUVERTURE DU RETABLE DU REAL COLEGIO SEMINARIO DEL CORPUS CHRISTI VALENCE, LE 29 SEPTEMBRE 2017	371
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	373

***Apariencia* ou l'instant du dévoilement : théâtre et rituels dans l'Espagne du Siècle d'or**

Résumé

L'*apariencia* est un dispositif visuel composé d'une image cachée par un rideau, visible un court instant devant une assemblée. Le mot désigne à l'origine un spectacle, celui d'un tableau vivant que l'on montre « courtine tirée ». Cependant, ce même procédé de dévoilement se retrouve dans les collections privées de peinture, où des tableaux sont conservés derrière des rideaux, dans des cérémonies liturgiques et royales, et jusque dans la représentation peinte, qui thématise le motif des rideaux dans l'émulation du célèbre Parrhasios, capable, d'après les trésors d'apologues sur la peinture, de peindre des rideaux avec un art tel que le spectateur s'y tromperait et demanderait de les tirer.

En 1611, dans son *Tesoro de la lengua castellana o española*, Sebastián de Covarrubias décrit ce dispositif dans ses définitions de l'*apariencia* et de la *cortina* (le rideau). Les domaines qu'il évoque pour ce dispositif sont ceux de la cérémonie royale, du théâtre, de la peinture, et jusque du langage commun, où « tirer le rideau » signifie « émerveiller ». Les référents mimétiques que le théâtre se donne parfois, lorsqu'il met en scène des dévoilements, recoupent les catégories du lexicographe, et y ajoutent le dévoilement liturgique. Un concept émerge dès lors, celui d'un spectacle destiné à être vu au moyen d'un dévoilement, pour quelques instants seulement, qui vise ou provoque une réaction émotionnelle chez le spectateur. Cette thèse étudie l'ensemble des domaines mentionnés, afin de faire l'histoire de l'*apariencia* dans l'Espagne du Siècle d'or, au croisement de l'histoire du théâtre et de l'histoire de la culture.

Mots-clés : *Apariencia* ; rideau ; voile ; dévoilement ; théâtre ; Gondomar ; Lope de Vega ; rituel royal ; Habsbourg d'Espagne ; *Real Capilla* ; *cortina* ; liturgie ; *sargas* ; reliques ; retable-machine ; collectionnisme de peinture ; rideau de cadre ; théâtralisation ; strip-tease ; humanités numériques ; Siècle d'or.

***Apariencia* or The Moment of Unveiling: Theatre and Rituals in Spanish Golden Age**

Summary

The *apariencia*, a typically Iberian special effect, is defined in 1611 as 'a mute representation shown by drawing a curtain in front of people, and immediately hiding it again' (Covarrubias, *Tesoro lexicográfico*). In other words, it is a performance of unveiling, used mostly in theatre, but also in liturgy – where it displays relics and sacred images – and in royal ceremonies – both in public pageant and inside the royal chapel. *Apariencia* also innervates private collections of paintings, where some masterpieces or cultural images are shown by pulling a curtain and closing it soon thereafter. A topic coming from the *Naturalis Historia* by Pliny the Elder gives a model of interpretation: the victory of Parrhasios against Apelles is the result of the illusionism of a painted curtain, that everyone would want to unveil.

In his definitions of *apariencia* and *cortina* (curtain), Covarrubias describes this visual device, and he mentions spectacular unveilings both in theatre and in the royal chapel. He also reveals that the common language associates the unveiling with something that produces wonder. The theatrical *apariencias*, which sometimes imitate ritual, also open to the fields of painting, royal ritual and liturgy. Therefore, a concept emerges: the *apariencia* becomes a visual effect used to unveil something striking for a few moments, in the fields of theatre, painting, royal ritual and liturgy. This PhD dissertation deals with these spheres, and it combines history of the theatre and cultural history in order to understand the emotional and symbolic connotations of this act of unveiling in the early modern Iberian peninsula.

Keywords : *Apariencia*; curtain; veil; unveiling; theatre; Gondomar; Lope de Vega; royal ritual; Spanish Habsburgs; *Real Capilla*; *cortina*; liturgy; *sargas*; relics; animated altarpieces; paintings' collectionism; framing curtains ; theatricalization; strip-tease; digital humanities ; Spanish Golden Age.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ÉCOLE DOCTORALE IV - Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études hispaniques