



MOTS ET CORPS BIBLIQUE(S)

VOLUME II: LA THAUMATURGIE DANS LES ARTS ESPAGNOLS

ISABELLE BOUCHIBA-FOCHESATO & MAYLIS SANTA-CRUZ (ED)

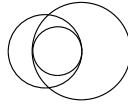
ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

MOTS ET CORPS BIBLIQUE(S) :

VOL. II

LA THAUMATURGIE

DANS LES ARTS ESPAGNOLS



MOTS ET CORPS BIBLIQUE(S) :
VOL. II
LA THAUMATURGIE
DANS LES ARTS ESPAGNOLS

Isabelle Bouchiba-Fochesato & Maylis Santa-Cruz (ed)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Mots et Corps Biblique(s). Vol. II : La thaumaturgie dans les arts espagnols

Collection Universitas, num. LXXVII.

Première édition : décembre 2024


Ouvrage publié avec le soutien d'AMERIBER,
Université Bordeaux Montaigne



GRIAL
*Groupe Interdisciplinaire
d'Analyse Littérale*



Image de couverture :

 *Circe Offering the Cup to Odysseus*

John William Waterhouse, 1891, Gallery Oldham, England.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Circe_Offering_the_Cup_to_Odysseus.jpg

© Les auteurs, 2024

© Éditions Orbis Tertius, 2024

Tous droits réservés.

Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-420-7

ISSN : 0765 - 5681

info@editionorbistertius.com

www.editionorbistertius.com

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

SOMMAIRE

Introduction : Maux et corps biblique <i>Isabelle BOUCHIBA-FOCHESATO & Maylis SANTA-CRUZ</i>	11
---	----

PREMIÈRE PARTIE LA BIBLE MIRACULEUSE

El cuerpo del Cid en la <i>Crónica de Castilla</i> : dos milagros <i>Marta LACOMBA</i>	21
Littéralité biblique et allégorie de la guérison dans l'auto sacramentel <i>La cura y la enfermedad</i> de Calderón de la Barca <i>Marie-Eugénie KAUFMANT</i>	35

DEUXIÈME PARTIE SANTÉ DU CORPS ET SANTÉ DE L'ÂME

En <i>Camino de perfección</i> , una mujer sana, sana a otras mujeres, Santa Teresa de Jesús <i>Georgette Thioume N'DOUR</i>	63
Santa Tecla y sus milagros sanadores en la literatura <i>Lara ESCUDERO & Blanca OTEIZA</i>	83
«Que no siempre se ha de dar / por milagro la salud»: salut et guérison dans l'univers dramatique de Tirso de Molina <i>Isabel IBÁÑEZ</i>	101
La thaumaturgie à l'épreuve de la chronologie dans <i>Historia de Tobías</i> de Lope de Vega <i>Alexandre ROQUAIN</i>	119

TROISIÈME PARTIE
LA MALADIE D'AMOUR

- Prévenir les maux de l'âme par les mots de la Bible :
l'intertexte biblique dans le prologue du *Libro de Buen Amor*
Gilles DEL VECCHIO 153
- «Como al ciego miraron los judíos, / espantados de velle cómo vía»:
El amor como enfermedad y curación milagrosa en la poesía de Boscán
David GALICIA LECHUGA 177
- Un cas de thaumaturgie :
Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (IV, 6-13)
Nadine LY AGUILA 197

QUATRIÈME PARTIE
LA GUÉRISON EN QUESTION

- Les historiettes médicales :
récits de maux et de guérisons à l'époque moderne
Christine OROBITA 221
- Curar y extirpar: metáforas de la violencia colonial
en los bordes del imperio español
Oscar Martín AGUIERREZ & Carlos Enrique CASTILLA 241
- Médecine, religion et magie.
L'autoportrait de Goya assisté du docteur angélique Arrieta (1820) :
exercice d'iconologie warburguienne
Frédéric PROT 269

CINQUIÈME PARTIE

«EL POETA, AL VOLVER A LA *BIBLIA*
NO HACE MÁS QUE REGRESAR A SU ANTIGUA PALABRA»
(LEÓN FELIPE 1943)

- Acerca de *Las siete cantigas del más allá* (1989) de José Ángel Valente
Nuria RODRÍGUEZ LÁZARO 295
- La postsecularización en la obra poética de Joaquín María Peñalosa
Santiago SEVILLA-VALLEJO 315
- « Agnus Dea » ou l'attribution des dons thaumaturgiques du Christ
à une déesse païenne dans *Narcisia* de Juana Castro (1986)
Clara LECADRE 331

INTRODUCTION

MAUX ET CORPS BIBLIQUE

Cet ouvrage sur la thaumaturgie dans les arts hispaniques est le second volet d'une trilogie intitulée *Mots et corps bibliques* dont le premier tome est sorti en 2021 aux éditions Orbis Tertius¹ et le dernier est d'ores et déjà prévu pour 2025. La pandémie de COVID, qui a profondément bouleversé notre rapport à la maladie, a bien évidemment largement inspiré la thématique de ce volume et les chercheuses et chercheurs de divers horizons (linguistes, littéraires, spécialistes de l'Espagne comme de l'Amérique, de roman ou de poésie, siglodoristes ou contemporanéistes...) ont exploré plus spécifiquement cette fois-ci, les mots qui guérissent les maux mais aussi la représentation du miracle de guérison dans la littérature. La Bible qui nourrit l'ensemble des œuvres évoquées dans ce livre est prise, comme c'était déjà le cas dans le volume précédent, non pas comme un écrit saint mais tout simplement pour ce qu'elle est : un texte. Mais un texte d'une telle puissance évocatrice et créatrice qu'elle devient une « superstructure » qui féconde la créativité artistique par-delà les époques et les continents.

La présente monographie s'éloigne un peu de ces considérations structurelles pour s'intéresser à un aspect plus précis évoqué par la Bible : les dons thaumaturgiques attribués à Jésus. La thaumaturgie qui en grec ancien signifie « produire des choses merveilleuses² » a trouvé un écho tout particulier à l'époque chrétienne qui lui donne le sens plus spécifique de « faire des miracles de guérison » et par extension, le thaumaturge est celui qui accomplit ces miracles. La thaumaturgie est ainsi l'une des principales caractéristiques de Jésus, guérisseur miraculeux des lépreux et des paralytiques mais aussi des apôtres Pierre (guérissant un boiteux et soignant les malades) et Paul (venant à l'aide d'un impotent ou exorcisant une femme).

Les rois de France et d'Angleterre avaient également la réputation d'être des thaumaturges. Marc Bloch a ainsi démontré, en 1924,

1 *Mots et corps bibliques*, Isabelle Bouchiba-Fochesato et Maylis Santa-Cruz (éds.), Binges, Éditions Orbis Tertius, 2021, 318 p.

2 *θαῦμα* (Thauma): « objet d'étonnement, d'admiration, chose merveilleuse » / *ἔργον* (ergon): action, œuvre, ouvrage.

dans son célèbre ouvrage intitulé *Les rois thaumaturges*³ que probablement depuis le XII^e siècle et jusqu'au XVIII^e pour la royauté britannique et jusqu'au sacre de Charles X pour la monarchie française, les souverains étaient censés avoir le pouvoir, par simple toucher ou apposition des mains, de guérir écrouelles ou scrofules. Les monarques espagnols n'étaient pas en reste puisque par « *toque real* » ils pouvaient exorciser les possédés. Ces guérisons sont bien sûr attribuées à Dieu dont le souverain n'est que le messager comme le rappelle Alvarez Pelayo en s'adressant à Alphonse XI :

Les rois de France et d'Angleterre possèdent, dit-on, une vertu (guérisseuse) ; de même les pieux rois d'Espagne, de qui tu descends, en possèdent une pareille, qui agit sur les possédés et sur quelques malades atteints de divers maux ; j'ai vu moi-même, dans mon enfance, ton aïeul le roi Sanche, auprès de qui j'étais nourri, posant le pied sur la gorge d'une démoniaque qui, pendant ce temps, l'accablait d'injures et lisant des paroles prises dans un petit livre, chasser hors de cette femme le démon et ne la laisser que guérie⁴.

Si la pratique a bien évidemment décliné dans nos sociétés humaines et qu'elle n'est plus l'apanage des saints et des rois mais le fait de guérisseurs ou autres rebouteux, elle n'a en revanche jamais cessé de fasciner les arts et plus spécifiquement la littérature qui depuis le Moyen Âge fait le lien entre la médecine et les croyances religieuses notamment pour guérir les maladies de l'âme jusqu'à nos jours où la thaumaturge et sa représentation littéraire trouve un nouveau souffle dans la littérature *fantasy* qui reprend les codes du sorcier guérisseur⁵.

3 Marc Bloch, *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des Histoires, 1983 (nouvelle édition).

4 *Speculum regum* écrit pour Alphonse XI de Castille (1340) cité par Marc Bloch, *op. cit.*, p. 180-181.

5 Voir à ce propos, Anne Besson, « Le retour du thaumaturge : la guérison comme pouvoir en *fantasy* », dans Jérôme Goffette et Lauric Guillaud, *L'imaginaire*

Les différentes contributions qui composent ce livre analysent les représentations littéraires et artistiques tant de la guérison que de ce qui la précède, la maladie, l'épidémie, la plaie et s'interrogent sur la façon dont les mots mettent en lumière les maux et leur guérison ou leur simple rémission mais aussi la façon dont la littérature réinvestit la figure du thaumaturge.

Le livre s'organise autour de cinq grandes parties. La première, intitulée « La Bible miraculeuse », s'intéresse aux mots de la Bible comme parole guérissante et à ses protagonistes comme thaumaturges. Marta Lacomba propose une analyse des miracles cidiens et étudie notamment deux épisodes merveilleux de la *Crónica de Castilla* (env. 1300) qui mettent en scène le corps mort de Rodrigo Díaz de Vivar. Elle s'interroge plus particulièrement sur leur caractère miraculeux puisque le texte mentionne l'intervention de l'apôtre Jacques puis de Dieu lui-même en véritables guérisseurs : l'épique rejoint alors le divin. Marie-Eugénie Kaufmant fait émerger la littéralité biblique et l'allégorie de la guérison dans une pièce de Calderón de la Barca *La cura y la enfermedad* (1657-58). Dans cet auto sacramental nous assistons à l'agonie de Naturaleza (allégorie de la nature humaine) piégée par Sombra, envoyée par Lucifer, pour qu'elle croque dans le fruit défendu. Le texte de Calderón fait alors apparaître un thaumaturge en la personne d'un pèlerin qui n'est autre que le Christ lui-même. Tout comme dans le texte précédent, l'étude de Marie-Eugénie Kaufmant met en lumière le lien étroit depuis le Moyen Âge entre la médecine et le champ religieux qui s'unissent pour lutter contre le péché.

La deuxième partie, « Santé du corps et santé de l'âme », regroupe quatre contributions qui analysent plus particulièrement les liens entre le corps et l'âme dans le processus de guérison. Georgette Thioume N'Diour explore les mots de Sainte Thérèse dans *En camino de perfección* qui offre aux femmes de son époque un guide pour les éloigner des faiblesses du corps et les inviter à éduquer leur esprit pour atteindre la liberté. C'est également à une sainte que

s'intéressent Lara Escudero et Blanca Oteiza : Sainte Thècle. Ce travail retrace le parcours de cette protomartyre qui oscille sans cesse entre faits historiques et légendaires. Sainte Thècle est ainsi parée de dons thaumaturgiques puisqu'elles auraient guéri miraculeusement seize malades. Les deux chercheuses analysent les textes qui la mentionnent et récupèrent cette histoire pour la transformer en matière littéraire. Isabelle Ibáñez étudie également le salut et la guérison dans l'univers de Tirso de Molina qui associe fondamentalement maladie du corps et maladie de l'âme comme en témoigne la pièce *La santa Juana III* qui est au cœur de cette étude. La chercheuse y étudie comment le *Cantique des cantiques* médiatisé par sa glose de Saint Jean de la Croix, notamment par le poème *La noche oscura*, structurent le texte tirsien. Une proximité et un dialogue entre le *Cantique* et les *comedias* de Tirso qui est d'autant plus facilité que le dramaturge a une prédilection pour les protagonistes féministes et qu'elles sont souvent traitées sur le mode de saintes mystiques. C'est à un autre célèbre dramaturge qu'Alexandre Roquain consacre son chapitre puisqu'il aborde la thématique de la thaumaturgie et des guérisons miraculeuses chez Lope de Vega notamment dans la pièce *Historia de Tobías* (1609) inspiré d'un épisode biblique rapporté dans le *Livre du Tobie* de l'Ancien Testament. Il met notamment en avant la figure du thaumaturge et de ses relais par le prisme de la temporalité intrinsèquement liée à une poétique du nombre dans cette *comedia*.

La troisième partie aborde la maladie d'amour et comment les mots de la Bible peuvent en venir à bout. Gilles del Vecchio s'intéresse à l'intertexte biblique dans le *Libro de buen amor* (1330), comme remède au fol amour. Juan Ruiz se transforme en thérapeute qui entend par son texte regorgeant de références bibliques diagnostiquer le mal et soigner son lecteur afin de l'éloigner du péché. David Galicia Lechuga aborde également la maladie d'amour dans la poésie de Boscán comme une pathologie physiologique dont il faut guérir et la passion comme une infection qui condamne l'âme aux tourments éternels. Cependant, chez le poète pétrarquiste la guérison est toujours possible par la rédemption et les souffrances de l'amour sont autant de moyens d'explorer la trajectoire amoureuse de la voix poétique. L'amour est également au centre du dernier roman de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616) et notamment ses

funestes conséquences, quand cet amour n'est pas partagé et se transforme en jalousie. Nadine Ly propose ainsi une lecture très poussée de l'épisode de la maladie de Auristela-Sigismunda, empoisonné par une rivale, éperdument éprise de Periandro-Persiles. Elle voit dans le retour à la vie de la jeune femme une conséquence directe et miraculeuse d'un pouvoir thaumaturgique, celui de la sorcière qui avait pourtant empoisonnée Sigismunda. C'est l'intervention divine qui rend le miracle possible par le truchement de l'ensorceleuse ce qui fait de Dieu un « maître des sorcières ».

Dans la quatrième partie, c'est la guérison qui est mise en question. Christine Orobitg parcourt les historiettes médicales de l'Empire Hispanique de l'époque moderne qui circulaient non seulement dans tout l'Empire mais aussi dans toute l'Europe. Ces textes écrits par des médecins, qui sont parfois aussi prêtres, rendent compte de cas pratiques et des traitements mis en place souvent sous forme humoristique puisque l'*agudeza* est de mise dans ces écrits qui sont à la fois des sources scientifiques et des créations littéraires. Christine Orobitg s'intéresse ici plus particulièrement aux cas de mélancoliques qui pour certains ont peur que le ciel ne leur tombe sur la tête ou d'autres se prennent pour un roi ou Dieu lui-même par exemple. Point d'onguent ni de remède pour soigner ces mélancoliques mais des stratagèmes qui relèvent plus de la littérature que de la science rappelant ainsi que Jésus aussi soignait essentiellement par la parole. Nous restons dans l'Empire colonial avec l'étude de la guérison et de l'ablation comme métaphore d'un empire malade de Carlos Enrique Castilla et Oscar Martín Aguirrez. Ils démontrent que les formes de légitimation impériale sur les colonies se situent à l'intersection du mandat évangélique de guérison, de la configuration de la notion de corps mystique et de l'imposition d'une logique coloniale moderne qui ancre ces territoires dans la métropole. Ces notions sont réinvesties pour donner une nouvelle définition du miracle, de la guérison et des corps malades, puisque le rétablissement miraculeux n'est admis que dans le cadre de la profession de foi chrétienne et dans le contexte de la sacralisation de l'État. Frédéric Prot analyse non plus les maux mis en mots mais en image. Dans un autoportrait daté de 1820 où il se représente agonisant, sauvé de la mort par le médecin Eugenio Arrieta qui l'enveloppe de ses bras, Goya produit une

image-hapax où l'iconographie renaissante du Christ aux plaies soutenu par un ange, Homme de douleurs promis à la Résurrection, interroge anthropologiquement les rapports entre médecine, religion et magie, à une époque où la science médicale accélère sa sécularisation et affirme la prééminence de sa discipline sur d'autres pratiques et croyances. Enfin, c'est à la poésie qu'est entièrement dédiée la cinquième partie de cet ouvrage. Nuria Rodríguez Lázaro analyse *Las siete cantigas del más allá* de José Ángel Valente (1989) pour faire émerger la tradition mystique castillane dont le poète galicien revendique l'influence par le truchement notamment de San Juan de La Cruz. C'est le « verbe » qui est au cœur de cette composition, un verbe conscient de la finitude de l'Homme mais aussi capable de transcender cette mort inéluctable et d'atteindre une forme de résurrection par sa capacité à générer la vie. Quant à Santiago Sevilla c'est l'œuvre et le parcours de Joaquín Antonio Peñalosa qu'il convoque. Le poète mexicain était aussi prêtre catholique ce qui explique que tous ses vers soient parcourus par les mots de la Bible. Une poétique qu'il met au service d'un monde malade qu'il faut soigner et transformer pour plus de justice sociale, la voix poétique se fait thaumaturge. Enfin, c'est à Clara Lecadre que revient de clore cet ouvrage en analysant la poésie de Juana de Castro qui réinvestit les dons thaumaturgiques du Christ pour les attribuer à la déesse sumérienne Inanna qui réalise alors des guérisons miraculeuses dans le poème intitulé « Agnus Dea » (1986). Dans la droite ligne de la poésie féminine et féministe des années 80, la poétesse opère un syncrétisme entre les religions polythéistes ancestrales et le christianisme pour revendiquer l'originalité et le pouvoir féminins mais également plaider pour une forme nouvelle de théologie plus égalitaire.

Enfin, nous ne saurions terminer cette introduction sans remercier l'architecte de ce volume, Javier Pueyo des Éditions Orbis Tertius, pour ses conseils toujours pertinents, son accompagnement rassurant et son enthousiasme communicatif.

Isabelle Bouchiba-Fochesato
 Maylis Santa-Cruz
 Université Bordeaux Montaigne

PREMIÈRE PARTIE

LA BIBLE MIRACULEUSE

EL CUERPO DEL CID EN LA *CRÓNICA DE CASTILLA*:
DOS MILAGROS

Marta Lacomba
Université Bordeaux Montaigne

Rodrigo Díaz de Vivar, protagonista del *Cantar de mio Cid* y del *Poema de las Mocedades de Rodrigo*, no es solo un héroe épico puesto que fue también un personaje histórico. Nació en Vivar, cerca de Burgos, en 1043 y murió en Valencia en 1099. Perteneció a la pequeña nobleza, era un “infanzón”, pero con relación bastante directa con los monarcas castellano-leoneses. Sirvió a Sancho II y a su hermano Alfonso VI, pero con este último tuvo dos desencuentros que provocaron dos destierros, que es preciso mencionar para comprender cómo se convirtió Rodrigo Díaz en el héroe de un cantar de gesta, puesto por escrito en 1207, más de un siglo después de su muerte, y cómo se le atribuyen los milagros de los que hablaremos aquí, y que aparecen en una crónica de finales del siglo XIII.

Para entender los destierros del Cid es necesario recordar cuál era la situación territorial y política de la Península en la primera mitad del siglo XI. Aunque tras el desmoronamiento del Califato de Córdoba no existe en Al-Andalus un poder unificado, los reinos cristianos, que tampoco están unidos, ocupan menos de un tercio del territorio peninsular. En este contexto, Alfonso VI destierra a Rodrigo

Díaz en 1081, por haber llevado a cabo una incursión en las tierras del rey musulmán de Toledo que, mediante el pago de parias, estaba bajo la protección del rey castellano-leonés. Rodrigo se pondrá unos años al servicio del rey de la taifa de Zaragoza hasta que, tras la derrota frente a los Almorávides en Sagrajas en 1086, Alfonso VI le llama de nuevo a su lado. Se produce sin embargo un segundo destierro, en 1089. Rodrigo debía unirse a las tropas de Alfonso VI en Aledo, un bastión cristiano, avanzadilla en tierras musulmanas, en tierras de Murcia. El infanzón llega fuera del plazo fijado, provocando por segunda vez la ira regia y su destierro. Si en el primer exilio, la mayoría de sus hombres lo siguieron, esta vez tan solo un puñado de ellos le son fieles. Es la segunda vez que cae en desgracia y ahora es un hombre ya viejo, para los cánones de la época, sobre todo para ganarse la vida luchando. Es entonces cuando comienza la epopeya del Cid, que irá poco a poco conquistando tierras, creándose una fama y atrayendo por lo tanto a más hombres hasta lograr, en junio de 1094, conquistar Valencia, una de las grandes capitales musulmanas de la península.

Tras esta primera hazaña vendrá una segunda. Pero antes de referirla, es necesario abrir un paréntesis. Para los reyes castellano-leoneses — cuya estrategia legitimadora asume la ya elaborada por la historiografía astur y establece una línea de continuidad con la monarquía visigoda que gobernaba la península antes de la invasión musulmana de 711 — resulta de principal importancia la conquista de Toledo, antigua capital del reino visigodo. Alfonso VI logra este objetivo en 1085. Pero tan solo un año después, como ya se mencionó antes, pierde una terrible y sangrienta batalla en Sagrajas contra los Almorávides, que tras unificar Marruecos quieren expandirse por la península y afianzar el control musulmán en la Península. Así, al caer Valencia en manos del Cid, estos reúnen una gran tropa con la intención de recuperarla. La batalla de Cuarte se inclina a favor de Rodrigo Díaz, que se convierte así en el primer vencedor de los Almorávides. Esta será la segunda hazaña por la que Rodrigo se convierte en personaje literario, a través de varias obras, hasta llegar a ser el protagonista de un cantar de gesta, el *Cantar de mio Cid*, cuyo único manuscrito es de 1207. Esta obra forma parte de las fuentes de la Versión Crítica de la *Estoria de España*, una de las

obras redactadas por el taller de Alfonso X (1252-1284). Cabe destacar que ni el *Cantar de mio Cid* ni la prosificación y reescritura a la que este se somete en la obra alfonsí contienen elementos milagrosos o siquiera maravillosos.

Se tratará en este trabajo de abordar la asociación que se produce en la *Crónica de Castilla* entre la figura cidiana y el milagro, y de qué manera contribuye esta relación a caracterizar el relato de la crónica. Para ello, se abordarán en una primera parte las cuestiones relativas a esta obra, a sus fuentes, así como a la definición de milagro. La segunda parte se centrará en la victoria póstuma lograda por el Cid, de manera a establecer si cabe en este caso hablar de milagro. En la tercera y última parte se analizará la escena en la que Rodrigo Díaz, también después de muerto, defiende su honor frente a un judío.

LA *CRÓNICA DE CASTILLA* Y LO MILAGROSO

La asociación entre lo milagroso y la figura cidiana aparece en la *Crónica de Castilla*, que en parte deriva de un texto de la *Estoria de España* de Alfonso X, pero reescribiéndolo e integrando al relato nuevas fuentes. Una de estas fuentes, perdida, se conoce como “Estoria de Cardeña” (por San Pedro de Cardeña, un monasterio situado cerca de Burgos y de Vivar). Este establecimiento monástico figura en el *Cantar de mio Cid* y es el lugar de sepultura de los restos de Rodrigo Díaz y de su esposa Jimena. Aunque el héroe muere en Valencia en 1099, tras nuevo ataque almorávide, sus tropas regresan a Castilla en 1102 transportando los restos de su señor. Así como San Pedro de Arlanza honra la memoria de Fernán González, sin duda el monasterio de Cardeña reivindica su relación con el Cid Campeador. Ahora bien, cabe recordar que desconocemos el contenido y la extensión de la llamada “Leyenda de Cardeña”, cuya existencia tan solo se puede afirmar por haber sido fuente de la *Estoria de España* alfonsí, y a través de este testimonio, de la *Crónica de Castilla*. No se tratará pues aquí de intentar deslindar qué elementos relacionados con lo milagroso serían de origen monástico, y cuáles serían creaciones cronísticas, sino que se considerará la *Crónica de Castilla* como una creación en sí. Como ya se ha dicho, en ella la figura

del Cid, al contrario de lo que ocurría en obras anteriores, se acerca puntualmente a lo milagroso. Este acercamiento no se produce en absoluto para determinar la suerte de las batallas, como ocurre por ejemplo en el *Poema de Fernán González*, sino que tiene lugar tras la muerte del héroe.

Antes de evocar las aportaciones de la *Crónica de Castilla* en lo que a la vida póstuma del Cid se refiere, conviene precisar qué cabe entender por milagro, y para ello emitiré a una definición medieval, la que enuncia Alfonso X en las *Partidas*:

Miraglo tanto quiere decir como obra de Dios maravillosa que es sobre [la] natura usada de cada dia, e por ende acaesçe pocas veçes. Et para ser tenido por verdadero, ha menester que haya en él quatro cosas: la primera que venga por poder de Dios et non por arte; la segunda que el miraglo sea contra natura, ca de ola guisa non se maravillaren los homes dél; la tercera que venga por merescimiento de santidat et de bondat que haya en sí aquel por quien Dios lo faze; la quarta que aquel miraglo acaesca sobre cosa que sea a confirmamiento de la fe.

A partir de esta definición, se pueden explicitar cuatro parámetros necesarios para que un hecho pueda considerarse un milagro: tiene que ser de origen divino, que realizarse en contra del orden natural, tanto su beneficiario como su vector debe ser una persona de extra-ordinaria virtud y su finalidad el fortalecimiento de la fe. Corresponderá más adelante considerar la adecuación entre esta definición del milagro y los hechos milagrosos relatados. Resulta antes necesario tener en cuenta el desarrollo narrativo de las aportaciones de la *Crónica de Castilla* relativas a la muerte del Cid, y los años posteriores. Estas secuencias cubren varios años y pueden resumirse de la manera siguiente:

- * San Pedro le anuncia a Rodrigo Díaz su muerte y su victoria póstuma sobre los Almorávides.
- * El Cid les anuncia a sus hombres que pronto habrá de morir y que después de muerto vencerá a los Almorávides.

- * El héroe prepara su muerte (y su auto embalsamamiento), su victoria póstuma (dando órdenes para la batalla) y hace testamento.
- * Se realizan los preparativos religiosos para la muerte.
- * Tienen lugar la batalla y la victoria anunciadas contra Búcar, el cabecilla de los almorávides.
- * Las tropas castellanas deben abandonar Valencia tras el siguiente ataque almorávide.
- * Al llegar a San Pedro de Cardeña, se coloca al Cid embalsamado en un escaño dentro de la iglesia.
- * Diez años después de la muerte del Cid, un judío intenta mesarle la barba: para evitarlo, Dios interviene haciendo que el héroe desenvaine la espada.

Como se puede observar, ocurren aún numerosos acontecimientos en cierta manera protagonizados por el Cid después de su muerte. Y en dos de ellos, este protagonismo es tal que cabría considerarlos milagros. Se trata de su victoria póstuma y de la reacción de su cuerpo insepulto frente al intento de mesarle la barba. Pasamos ahora a analizarlos y a considerar su función e inserción en el relato cronístico.

EL CID VENCE UNA BATALLA DESPUÉS DE MUERTO

El primer milagro consiste en la victoria póstuma del héroe. Para introducir este relato es necesario recordar que, muy oportunamente, el Cid había recibido la visita de un emisario del sultán de Persia que le había regalado entre otras cosas, un unguento misterioso. Poco después de esta visita, a Rodrigo Díaz se le aparece en sueños San Pedro, el santo patrón de Cardeña, para anunciarle su próxima muerte. Este tipo de anuncio surge en principio como un privilegio reservado a los santos (o como un indicio de su santidad) pero ya

se había extendido a los reyes. Funciona en este caso como elemento distintivo y valorativo del héroe. San Pedro le anuncia asimismo que, tras su muerte, se producirá un nuevo ataque de los almorávides, frente a los que resultará victorioso, a pesar de estar muerto, y le explica de qué manera lo logrará. Al despertar, el Cid les cuenta a sus hombres lo sucedido durante la noche, les explica el plan a sus hombres, y todo se desarrolla según lo previsto. Como le indicó la aparición de San Pedro, el héroe empieza a tomarse el bálsamo:

[...] mandó que.º traxiesen las buxetas del oro en que estaua el bálsamo e la mirra que el grande soldán de Persia le enbiara. E desde que las touo delante, mandó que traxiesen vna copa de oro en que él solya beuer, e tomó de aquel bálsamo e de aquella mirra quanto vna cuchar pequeña, e mezclólo en la copa con del agua rosada e boluiólo. E en todos aquellos días non comió nin beuió ninguna cosa synon mirra e bálsamo e agua rosada. E cada día después que fizo, se paró su cuerpo e su rostro más fresco que ante, e la palabra más rezia, saluo ende que lo enflaquecía la natura que se non podía mandar en la cama.

Tras la muerte de Rodrigo Díaz, al atacar los Almorávides, sus hombres lo atan a su caballo, le hacen apretar la lanza en ristre, y lo lanzan a la batalla, causando pavor entre sus enemigos:

E el cuerpo del Çid fue guisado en esta manera: fue balsamado e por esta razón fyncó el cuerpo del Çid yerto e colorado, e los ojos igualmente abiertos, e su barua luenga mucho apuestamente, que non ha omne en el mundo que lo non sopiese e lo viesse que non dixiese synon que era biuo. E posieron el cuerpo en vna silla muy noble del cauallo Bauieca, e pusieron la silla en vn caualfuste con el cuerpo; e vestiéronle vn ganbax a carona de vn cendal delgado. E fizo dos tablas cauadas, vna para los pechos e otra para las espaldas, en que cabía todo el cuerpo e ayuntáuase en los costados; e la de tras llegaua fasta el colodrillo e la de delante fasta el pescuezo, e eran foradadas en la silla en guisa que el cuerpo non se podiese reboluer a ningún cabo.

Pero el milagro no consiste en este artificio puesto que, según se explica, la momificación del Cid no es sino resultado racional de la farmacopea. El elemento milagroso reside en la intervención en la batalla del Apóstol Santiago, con su espada blanca:

[...] comenzaron de se marauillar, que bien les semejava que venían y parte de los christianos bien setenta mill caualleros todos blancos commo la nieve; e delante de ellos todos venía vn cauallero blanco, e traía en la mano siniestra vna seña blanca e en la otra vn espada que semejava de fuego.

Aunque la *Crónica de Castilla* no utiliza en este fragmento el término “milagro”, se puede comprobar que se cumplen los requisitos que implica la definición antes citada. Así, en cuanto al origen del hecho, se precisa que se trata de una intervención directa y explícita de Dios: “[...] por la voluntad de de Dios apareçio el apóstol Santiago”. Esta intervención es evidentemente contraria al orden natural, puesto que mezcla los planos divino y terrestre. El beneficiario de esta intervención resulta ser un hombre de “merescimiento de santi-dat et de bondat”, ya que se trata de Rodrigo Díaz de Vivar y de sus tropas, que están aquí luchando contra los Almorávides. Por último, el objetivo último de esta victoria es en efecto el fortalecimiento de la fe, recuérdese que Santiago es celebrado como campeón de la lucha contra los musulmanes.

A pesar de esta victoria, la esposa del Cid, Jimena, su familia y sus tropas deciden volver a Castilla, llevando consigo por supuesto el cuerpo del héroe. Al pasar por Burgo de Osma, Álvar Fáñez, el “diestro brazo” del Cid, le dice a Jimena que “[...] sería bien de meter el cuerpo en ataúd”. Jimena se opone a ello, señalando que “mientras el su rostro e los sus ojos estudiesen tan frescos e tan apuestos, que nunca el su cuerpo entraría en ataúd, ca mejor lo verían asy sus yernos e sus hijas que non ençerrado nin en ataúd”. Y en efecto, al llegar a Cardeña, la opinión de Jimena es compartida por todos, incluso por el rey Alfonso VI. Este, de visita en el monasterio, se va a encargó de atribuirle al cuerpo de Cid todos los honores para que todo el mundo lo pudiera admirar:

E mandó traer el su escaño que él leuara a las cortes de Tolledo e mandólo poner a man derecha del altar de Sant Pedro, e posieron sobr'él vn paño de oro muy noble, e sobr'el paño posieron vn cabezal de flogel cobierto de vn tartarýn muy noble, e mandó fazer vn tabernáculo sobre el escaño muy noblemente labrado con oro e con azul, e pintado en las señales del rey de Castilla e de León, e del rey de Nauarra, e las del Çid Canpeador. [...]. E vestieron el cuerpo de vn tartarý muy noble, de vnos paños que le enbiara el grand soldam de Persya; e calçáronle vnas calças de aquel mismo paño, e asentáronle en el escaño que el rey don Alfonso mandara guisar; e posiéronle en la mano esquierda la espada Tizona con su vayna, e con la mano derecha tenía las cuerdas del manto.

El destino y la gloria póstuma del Cid no queda pues únicamente asociada al monasterio de Cardeña sino también a las dinastías regias de la Península, lo cual amplía sin duda el sentido y el peso de este relato sobre el héroe. Se llevan a cabo las disposiciones establecidas, y queda colocado en la iglesia del monasterio el ostentoso escaño del Cid con sus ricos ropajes. Ahora bien, en los tiempos en que se redacta la *Crónica de Castilla* (y seguramente también cuando se elabora la perdida leyenda monástica), Cardeña no podía jactarse de exponer la momia cidiana. Resultaba pues necesario narrar de qué manera se pone fin a esta situación, y llegamos con ello al segundo milagro cidiano.

INTERVENCIÓN DIVINA PARA DEFENDER EL HONOR DEL HÉROE

Anticipando un trastocamiento, la *Crónica de Castilla* introduce el lapso temporal, durante el cual todo permanece igual:

Cuenta la estoria que diez años después que finó el Çid Canpeador, estando así asentado so el tabernáculo que mandó fazer el rey don Alfonso, e cada año le fazían fiesta muncha onrrada, et el abad e Gil Díaz dauan a vestir a muchos pobres que se ayuntauan ý todos quantos podían llegar de todas partes en derredor, e dáuanles a comer.

Esta perduración durante diez años, con la insistencia en la repetición (“cada año”), subrayada por los pretéritos imperfectos (“fazían”, “dauan”, “ayuntaban”, “podían”; “dáuanles”) anuncia que se va a producir un hecho que pondrá fin a todo ello. La frase siguiente a la cita anterior comienza en efecto con “E acaesçió así que vn día”. Y lo que acaesçió tuvo lugar durante la fiesta en que se celebra la memoria del Cid, a la que acudieron “judíos y moros por ver el cuerpo del Çid”. Esta precisión sobre la religión, no cristiana, que profesan muchos de quienes vienen a admirar la momia cidiana, funciona por un lado como factor de extensión y universalización frente a lo maravilloso y, por otro lado, como elemento diegético, que anuncia el papel que desempeñará en los hechos venideros uno de los judíos allí congregados ese día. Así, mientras a causa de la gran afluencia el abad pronuncia su sermón fuera de la iglesia:

[...] fincó en la yglesia vn judío, e diz que se paró ant'el Çid; e començó a catar cómo estaua tan noblemente asentado e en cómo tenía el rostro atán fresco, e cómo tenía la barua luenga e mucho apuesta, e tenía el espada en la mano siniestra e la mano derecha tenía en las cuerdas del manto [...].

Cabe señalar que la *Crónica de Castilla* aporta aquí un nuevo testimonio, de tanto más peso cuanto que proviene de un no cristiano, tanto del prodigio de la conservación del cuerpo del héroe (“el rostro atán fresco”) como de la nobleza y el honor que desprende y que se encarnan en la barba y en la espada. Ante aquello, el judío, conocedor del valor simbólico de la barba, exclama: “¡Éste es el cuerpo de aquel Ruy Díaz el Çid, de que dizen que en toda su vida nunca le trauó omne de la barua! Quiérole yo agora trauar d'ella e veré qué será aquello que me él podrá fazer”. Se recurre aquí al discurso directo, que pone al lector sobre aviso del peligro que se cierne sobre el Cid, poniendo por otra parte de manifiesto la paradoja que supone que una vez muerto, el honor del héroe pueda ser agravado cuando de ningún modo lo hubiera podido ser en vida. Tras la declaración de intenciones en estilo directo, retoma el relato la voz narrativa para referir los hechos: “E estonçe tendió la mano para le trauar d'él la barua al Çid”. Pero esa mano tendida no llega a rozar

la barba, sinécdoque del honor cidiano, ya que frente a la incapacidad de movimiento del héroe, interviene el propio Dios como lo refiere la voz narrativa:

[...] mas ante que llegase a él la mano en la barua, non ge lo quiso Dios consentir, e enbió el spíritu en el Çid, e tiró la mano derecha que tenía en las cuerdas del manto e tiró el espada afuera de la vayna quanto vn palmo.

Los gritos del judío atraen a los que estaban fuera escuchando la misa y el abad comprueba que el Cid “tenía la mano derecha en la espada, que solía tener en las cuerdas del manto, e tenía la espada sacada quanto vn palmo” y queda “marauillado quando esto vio”. A este testimonio visual de los efectos producidos, sigue el testimonio oral de los hechos por parte del implicado: “el jodío cuntó todo el fecho cómo le avía conteçido”. De todo ello se sienten partícipes los que allí estaban que, por un lado, “fueron marauillados e fezieron [...] grande plegaria a Dios por tal miraglo” y, por otro, consideran que manifiestamente paresçió que así fuera commo el judío decía”. Es decir que el mismo hecho se relata en su desarrollo (por la voz narrativa), su efecto es constatado por una persona ajena a los acontecimientos (el abad), es después referido por el propio implicado (el judío), para ser después reconocido, por los propios personajes, como algo maravilloso, milagroso.

La narración no termina sin embargo con esta asunción, sino que tiene diversas consecuencias. La primera, la degradación de la momia del Cid: aunque esta sigue expuesta durante otros tres años, su estado ya no será el mismo, puesto que “nunca le podieron tirar la mano del espada nin mudar los paños nin sacar la espada de la vayna, nin meterla más”. A los tres años del milagro, “cayósele el pico de la nariz”. Llega pues el momento de enterrar al héroe, permitiendo justificar ante los peregrinos que no se pudiera ya contemplar la el cuerpo del Cid sentado en su escaño. Cabe considerar que la creación de este episodio cidiano responde muy probablemente a la necesidad de proponer a los peregrinos que visitaban el monasterio una explicación, no solamente convincente sino capaz de superar al hecho de contemplar una momia. Pero más allá de la motivación de

este relato, cuya creación se relaciona pues sin duda con Cardeña, interesa destacar aquí otra de las consecuencias del milagro:

Cuenta la estoria que desde el jodío fue entrado en su acuerdo, fincó los ynojos ante el abad e pedióle por merçed que le tornase christiano e que lo baptizase en el nonbre de Jhesu Christo, que con Él quería veuir e morir, ca lo ál tenía que era error. E el abad baptizólo en el nonbre de la santa Trinidad, e púsole nonbre Diego Gil. E de allý adelante fincó toda su vida en el monesterio [...] faziendo e seruiendo a Dyos [...].

Más allá de la necesidad de narrar un hecho maravilloso y explicar por qué se pasa a enterrar el cuerpo del Cid, con este último desarrollo se potencia la efectividad y perduración a largo plazo del milagro, a la vez que se confirman los requisitos para que así sea considerado. Si retomamos los elementos antes citados, se observa que:

- 1) Se produce la intervención directa y explícita de Dios: “el Çid, por la virtud de Dios, saco el espada”.
- 2) Se trata de un hecho contrario al orden natural: el cuerpo (muerto) del Cid saca la espada.
- 3) El beneficiario es un hombre de “merescimiento de santidat et de bondat”.
- 4) El objetivo es el fortalecimiento de la fe: se logra la conversión de un judío.

Ahora bien, y para concluir, si la materia narrada resulta milagrosa, con la intervención del apóstol Santiago en el primer caso y de Dios directamente en el segundo, no cabe hablar de relatos hagiográficos, precisamente porque el cuerpo del Cid resulta en ambas situaciones un mero vector. Conviene además insistir en el componente épico de estos episodios: lo que está en juego es ante todo el honor del Cid, un honor ganado por resultar invicto en el campo de batalla y cuya sinécdoque es su barba, que nadie jamás mesara. Dicho

de otro modo, la cuestión aquí es establecer la continuidad de la fama y de la memoria cidiana. Cobra así total sentido la doble conversión del judío del segundo milagro, que no se convierte solo al cristianismo, sino también al “cidianismo”. En efecto, su función en el monasterio, donde residirá a partir de entonces, será la de guardián de la tumba y de la memoria del Cid, continuando así la labor del valenciano Gil Díaz, su predecesor en este proceso de doble conversión. Si desde el punto de vista del enunciado, la *Crónica de Castilla* contribuye a la construcción de una figura cidiana en la que lo épico merece la ayuda divina, en lo que a la enunciación se refiere cabe destacar la coherencia y la eficacia de la articulación del discurso. En un relato en el que se narra la pervivencia de la memoria del héroe, son los propios personajes implicados los que llevan a cabo esta labor.

LITTÉRALITÉ BIBLIQUE ET ALLÉGORIE DE LA GUÉRISON
DANS L'AUTO SACRAMENTEL *LA CURA Y LA ENFERMEDAD*
DE CALDERÓN DE LA BARCA

Marie-Eugénie Kaufmant
Université de Caen

La cura y la enfermedad constitue la réécriture d'un de ses autos précoces, *El veneno y la triaca*, par un Calderón qui est parvenu à la maturité du genre de l'auto sacramentel¹. Sa structure allégorique transforme l'histoire de l'humanité en proie à la maladie que représente le péché originel en celle d'une guérison miraculeuse. *Naturaleza*, alias la Nature Humaine, fille de Mundo dont elle est l'héritière, perd l'état d'innocence du paradis terrestre en croquant le fruit défendu tendu par Sombra, envoyée de Lucero, alias Lucifer. Elle sombre alors dans une maladie incurable assimilée à la lèpre selon les réminiscences vététotestamentaires qui associent à cette affection stigmatisante et contagieuse la malédiction peccamineuse. C'est alors que se présente le Christ sous la forme de la figure allégorique d'un pèlerin médecin venu pour la soigner. Au-delà de l'originale mise en fiction de la métaphore médicale, son utilisation dans un contexte religieux n'est pas bien novatrice et s'appuie sur le terrain d'attente d'un public relativement averti en la matière, lorsque l'on considère le déploiement de la science médicale dès l'aube de l'époque moderne et surtout l'étroite relation entretenue entre le champs religieux et la médecine depuis le Moyen Âge notamment où les métaphores

1 Tandis que *El veneno y la triaca* est datée de 1634, *La cura y la enfermedad* a été écrite vers 1657. Sur ce point, voir Pedro Calderón de la Barca, *El veneno y la triaca*, Juan Manuel Escudero (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000, p. 1-65 et particulièrement p. 43-44.

médicales viennent illustrer la prédication contre le péché². L'auto sacramental réutilise en effet de nombreux éléments bibliques et même historiques ; cependant, l'originalité de l'auto sacramental est qu'il les intègre tous à la superstructure allégorique qui ordonne la fable dramatique en vue de sa mise en scène généralement lors des fêtes de *Corpus Christi* pour l'exaltation de l'Eucharistie. L'objet de cet article est d'analyser par quels moyens originaux la littéralité biblique est revue au prisme allégorique qui consacre dès le titre et apparemment au pied de la lettre la métaphore de la maladie et de la guérison à usage spirituel, certes sans grande originalité quant au principe puisque cette métaphore est amplement employée dans la Bible, aussi bien dans l'Ancien et le Nouveau Testament, et constitue un des terreaux métaphoriques de la prédication. Tout l'enjeu est cependant d'analyser la mise en scène de cette métaphore dans un genre théâtral religieux qui pratique l'art de l'équation allégorique notamment à partir de matériaux bibliques, extrapolant leur littéralité au sein du texte dramatique à l'appui des concepts doctrinaux déguisés sous les aimables atours fictionnels de la fable.

Arrêtons-nous donc d'abord sur le titre de la pièce. Par rapport à la pièce précoce, *El veneno y la triaca*, qui superposait un double niveau métaphorique dans une suite logique faisant se succéder naturellement poison et antidote, le titre de cette pièce plus tardive *La cura y la enfermedad*, outre qu'il se nourrit d'une antithèse apparemment plus prosaïque dont les deux termes sont réunis par la coordination, semble poser d'emblée la guérison comme l'élément résolutif initial qui préexiste à la maladie et qui même pourrait s'identifier au processus pathologique, voire contrer d'emblée son déclenchement. Autrement dit, au-delà de la coordination prosaïque et apparemment logique au premier abord entre les deux termes, ce titre pose une énigme quant au lien établi entre la maladie et la guérison et suggère le caractère primordial de la guérison en tant que

2 Sur ces points, voir l'introduction de Ted L. L. Bergman et María Luisa Lobato au dossier monographique *Medicina, literatura y humanismo en la cultura hispánica de la Edad Moderna, eHumanista*, 39 (2018), et notamment le premier article de Carmel Ferragud, « La enfermedad y la práctica médica en los sermones de Vicente Ferrer », p. 1-10.

métaphore de purification de l'âme dont le spectateur de l'époque, habitué qu'il est à l'utilisation de cette métaphore dans les sermons, imagine aisément qu'elle est l'objet principal d'un auto sacramentel. De fait l'auto sacramentel s'avère être une glose de cette énigme tendue dès le titre de l'œuvre.

Comme dans de nombreuses translations allégoriques proposées par les autos sacramentels caldéroniens, l'histoire du salut de la Nature Humaine est abordée en trois étapes plus ou moins développées : l'état d'innocence dans le jardin d'Eden, la chute et le péché et enfin la rédemption de l'humaine condition par le Christ. Comme on peut s'y attendre du fait du titre, la troisième étape, celle de la rédemption par le Christ qui est associée à la guérison de la Nature Humaine, est privilégiée et plus amplement développée dans cette pièce si on la compare notamment à la première pièce *El veneno y la triaca*³, même si les deux premières étapes ne sont pas oubliées dans la constitution de la superstructure allégorique de l'auto plus tardif : au début de la pièce, Lucero alias Lucifer convoque Sombra, incarnation de la faute, afin qu'elle empoisonne la Naturaleza, alias la Nature Humaine, dont il s'est épris et qui lui échappe. Cette première étape entreprend de revisiter l'ensemble des hypotextes bibliques afin de préparer la métaphore, elle-même biblique, du Christ guérisseur des âmes et des corps. C'est ainsi qu'après la menace enclenchée par la rencontre de Lucero et Sombra, la pièce s'ouvre sur l'étape édénique où Naturaleza, dans un état d'innocence harmonieuse, se présente entourée de ses fidèles vassaux, les éléments, soumis à un paisible équilibre des contraires au service de la princesse. En écho aux textes de la Genèse, c'est à ce moment clef que la métaphore de la maladie est instillée dans l'œuvre via le fruit défendu que Sombra déguisée en paysanne, aussi rustique que trompeuse, va

3 Tant l'éditeur scientifique de la pièce précoce, Juan Manuel Escudero (*op. cit.*, p. 45) que ceux de la pièce qui nous intéresse dans l'édition que j'utilise (Pedro Calderón de la Barca, *La cura y la enfermedad*, Ignacio Arellano et Eva Reichenberger, eds., Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/ Reichenberger, 2014, p. 10 sur ce point précis), Ignacio Arellano et Eva Reichenberger, sont d'accord sur cette constatation.

tendre à *Naturaleza*. Se présentant comme « *agricultora* » et « *jardinera* »⁴, *Sombra* cultive la faute originelle en rapport avec l'élément le plus corruptible qu'elle sélectionne avec l'aide de *Lucero*. Si l'air, le feu et l'eau semblent ne pas être corruptibles, *Sombra*, qui est elle-même initialement sortie des entrailles de la terre comme *Naturaleza* dont il est indiqué plus loin qu'elle est la fille de la terre et du Monde, souligne ainsi l'origine de l'appartenance terrestre de *Naturaleza* avec son caractère mortel. L'épisode du fruit empoisonné renvoie, sans l'expliciter, à la littéralité latine de la tradition de la pomme tendue à Adam par Ève, *malus* signifiant à la fois le pommier et le mal. L'auto construit donc la métaphore de la maladie en rapport avec le sens du goût conçu comme désir de science divine, la bissémie du verbe *saber* permettant littéralement dans les écrits spirituels la mise en relation de la saveur et du savoir. Par allusion il est ainsi fait écho à l'arbre de la connaissance du bien et du mal : *Mundo*, le roi père de *Naturaleza*, semble se repaître en toute ignorance de cette maladie qui lui est inhérente comme le commente *Sombra*, faisant de la maladie une conséquence de la commune sensualité mondaine : « Como es tal / que aunque más sepa su mal / parece que no lo sabe »⁵. Avant que *Sombra*, déguisée en paysanne, ne fasse goûter à *Naturaleza* le fruit défendu au prétexte qu'il lui permettrait d'atteindre l'état divin selon la tentation qu'elle met en œuvre, *Naturaleza* a justement la prémonition de son caractère mortel, de sa vulnérabilité au mal, explicitant ainsi sa Nature Humaine allégorisée, austères réflexions dont son père, *Mundo*, la détourne la maintenant justement dans l'ignorance de sa condition mortelle :

NATURALEZA

Mas ¡ay, discurso que te desvaneces!,
si no puedo aunque soy *Naturaleza*
dejar de ser *Naturaleza Humana*.

4 Calderón de la Barca, *La cura y la enfermedad*, *Ibid.*, respectivement v. 712 et 718.

5 v. 625-627.

MUNDO

[...]

Vive en la paz de tu estado,
feliz, sin otros acuerdos,
que hasta ahora no eres mortal⁶.

Brodant à partir du texte biblique sa propre fable allégorique, l'auto sacramentel remanie sans cesse l'hypotexte de la Genèse en le rendant suffisamment repérable dans la littéralité du texte dramatique, mais également en revisitant le texte biblique pour le faire entrer dans la superstructure allégorique énigmatiquement introduite par le titre dont l'antithèse est inversée par l'antéposition du second terme de la guérison. Comme dans la Genèse, l'élément terre corruptible dont est composé le premier homme participe de cette corruption malade constitutionnelle de la Nature Humaine. La chute du paradis terrestre dans la fable génésiaque est ainsi remplacée, dans la trame théâtrale, par l'allégorie de la maladie comme malédiction peccamineuse telle qu'elle se présente dans bon nombre de textes vétéro-testamentaires notamment comme le souligne Malo Tresca⁷. Aussitôt a-t-elle avalé la pomme, Natureza succombe-t-elle à une profonde léthargie qui est la manifestation première de la maladie qui l'envahit comme le souligne la didascalie : «Hace que come y queda suspensa como con un letargo»⁸. Ainsi Sombra, en prononçant une sorte de leçon sur la conséquence de la tache originelle dans la Genèse, souligne-t-elle qu'ayant été le porte-parole fidèle du texte, elle laisse place à la glose que va permettre l'action dramatique des personnages mis en scène, Natureza, Mundo, Inocencia et les Éléments explicitant ainsi le mécanisme allégorique proche de la glose textuelle, qui s'appuie en outre sur le texte biblique mis en

6 v. 676-677 et 682-684.

7 Malo Tresca, « La guérison dans la Bible », *La Croix*, 05 juin 2020, disponible sur : <<https://www.la-croix.com/Définitions/Lexique/guerison-Bible-2020-06-02-1701097073>> (consulté le 04/09/2023).

8 Didascalie après le v. 751.

action sur les planches des quatre chars qui constituent le décor des autos sacramentels :

Mi delito y tu delito
de un mismo parto nacieron :
vivirás como yo vivo,
morirás como yo muero.
Y así, agora tú, Inocencia,
el Mundo y los elementos
podrán proseguir la glosa
pues yo cumplí con el texto⁹.

Une même corruptibilité mortelle fait que Sombra devient littéralement l'ombre indissociable de la Naturaleza à présent mortellement atteinte de la maladie constituée par le péché originel. L'allégorie médicale de l'auto sacramentel ré-ordonne les séquences bibliques en une superstructure explicative et synthétique. Naturaleza est alors présentée en proie aux éléments contraires qui cette fois la mettent au tourment : la brûlure du soleil remplace la lumière du jour comme matérialisation de l'élément feu tandis que la douce brise du *locus amoenus* édénique est substituée par les rafales de vent qui attisent ce feu alors qu'aussi soudainement l'inondation menace la nature humaine en proie aux fléaux de sa condition mortelle. Il n'est jusqu'à l'abri que la terre lui propose en son sein dont elle est issue en tant que sa fille qui ne lui évoque la baroque métaphore du berceau qui se referme en sépulture : « ¿En ti?, ¿cómo, / madre ingrata, si en el seno/que me labraste la cuna / me labras el monumento? »¹⁰. Un jeu scénique souligne alors la matérialisation scénique de la brièveté de la vie à travers les fleurs — des roses sans doute — froissées par Naturaleza qui en ressort les mains ensanglantées, figuration scénique de la corruptibilité liée à l'affinité terrestre de la Naturaleza, naguère comblée de ses fruits et ses fleurs. La progression du mal est objectivée scéniquement par le fait que la figure

9 v. 752-759.

10 v. 818-821.

allégorique porte ses mains ensanglantées jusqu'à son visage, rendant évidente la souillure du péché originel : « Tápase los ojos y déjase manchado el rostro con la sangre de las manos »¹¹. Le théâtre est ainsi l'espace où les corps portent la marque de l'évidence des maladies de l'âme.

Aux prises avec les inquiétudes du temps des épidémies, l'auto sacramental n'intègre pas seulement des éléments bibliques à l'allégorie de la maladie mais il se fait écho d'une peur de la contagion encore historique certes mais également motivée bibliquement, quand Mundo, Inocencia et les Eléments, naguère les vassaux de Naturaleza, reculent et la fuient de peur d'être contaminés. L'allégorie met alors à contribution la maladie infamante par antonomase, symbolique de la corruption de l'âme, qu'est la lèpre, avec des résonnances bibliques qui sont explicitées sur le mode allusif par le personnage d'Inocencia, incarnation de la peur de la contagion et de croyances populaires quant à son remède par le sang versé :

INOCENCIA

[...]

No te acerques, no te acerques
a mí, que verte no quiero
de lepra cubierta toda.

NATURALEZA

¿Lepra es el mal que yo tengo?

INOCENCIA

Pregúntaselo a Isaías,
Nahamán, y la hermana luego
de Moisés, pues por contagios
del pecado será el bueno
reputado por leproso,
y en los demás será ejemplo
la lepra, sin otras tres
razones que hay para serlo.

11 Didascalie qui suit le v. 841.

NATURALEZA

¿Cuáles son?

INOCENCIA

Ser mal de manchas,
pegarse, y ser su remedio
la sangre del inocente¹².

Symbole d'une opprobre suprême, la lèpre, « mal de manchas » est ainsi liée à la souillure originelle du péché, d'où l'assimilation spirituelle à la maladie de l'âme dont souffre Naturaleza.

La superstructure allégorique imposée par l'auto parvient à faire entrer tous les détails dans une équation minutieuse. Ainsi les éléments désormais contraires sont assimilés par Naturaleza aux humeurs en déséquilibre qui ont rompu son équilibre naturel, dans une reprise de la théorie galénique des humeurs qui tient lieu d'étiologie médicale à l'époque :

Y pues corresponder veo
cuatro elementos a cuatro
humores que descompuestos
del natural equilibrio
han enfermado mi pecho
de tan contagioso mal
que el mundo le está sintiendo,
en metáfora de cura
buscad, buscad el remedio
para que pueda sanar
deste tósigo, o veneno,
o letargo, o frenesí,
o lepra, que es lo más cierto,

la Humana Naturaleza
a quien un bocado ha muerto¹³.

12 v. 894-910.

13 v. 921-935.

Dédié à l'évangélisation des spectateurs, l'auto sacramentel explicite sans cesse le processus didactique de glose métaphorique, au sens littéral du transfert textuel et scénique, auquel il soumet l'histoire sacrée dont il propose une interprétation allégorico-dramatique. Et *Naturaleza* de clore cette seconde étape de la contamination par la faute originelle sur une compilation des différents médias métaphoriques utilisés (*tósigo*, *veneno*, *letargo*, *frenesí*, *lepra*) pour souligner la cohérence allégorique essentielle soutenue par la pièce et annoncée par l'antéposition du titre, celle du nécessaire remède à cette maladie transmise par l'ingestion du fruit défendu. Reformulant prosaïquement la métaphore littérale du fruit défendu biblique, l'exhortation de *Naturaleza* propose l'euphémisme banalisant « un *bocado ha muerto* » comme expression littérale du mal originel qui ronge la Nature Humaine en retour, préparant le terrain à la réversibilité vertueuse de ce motif de l'ingestion lors de l'exaltation eucharistique.

C'est ainsi que la relecture allégorique imposée à l'hypotexte de la Genèse se nourrit de la littéralité biblique d'autres textes, avec le média de leur utilisation dans les sermons, pour préparer la dernière partie la plus développée consacrée à la rédemption de la nature humaine pécheresse. La fable allégorique prend alors des accents d'intrigue profane, lorsque *Mundo* fait proclamer un ban royal par lequel il offre sa fille à celui qui parviendra à la soigner afin que des savants médecins se présentent à son chevet : « Pues a gran mal, gran remedio. / Échese un bando que diga / como yo, el Mundo, le ofrezco deste imperio a la princesa / que heredera es de otro imperio / por su esposa a quien la diere / sana de su mal »¹⁴. La figure allégorique, dévouée comme le laquais de *comedia* à la fois aux notes comiques et aux commentaires métathéâtraux voire meta-allégoriques, prépare alors le spectateur à la condensation des temps bibliques opérée par l'auto dont la licence significative consiste à faire converger tous les instants particuliers de l'histoire du salut de l'humanité vers un seul âge décisif, celui de sa Rédemption par le Christ :

14 v. 937-943.

¡Oh alegóricas figuras,
 y cómo sabéis valeros
 de retóricas licencias
 de un instante en otro haciendo
 en la representación
 edades de los momentos!
 Dígolo, porque ya el bando
 que intiman los elementos
 es a tres siglos notorio
 y pues a sonar ha vuelto
 teniendo ya quien le escuche,
 eslabone el argumento
 con la noticia del daño,
 la experiencia del remedio¹⁵

Ce principe de condensation temporelle des trois siècles de l'His-
 toire sacrée est largement répandu dans l'interprétation anagogique
 des Écritures. Toujours selon une allégorie qui calque les procédés
 historiques de la médecine des Rois et des ressorts fictionnels pro-
 fanes qui créent l'adhésion du public, la fable de l'auto enclenche
 ainsi sans transition la réunion d'une assemblée de médecins cor-
 respondant à la confrontation des représentants des différents âges
 de l'humanité. C'est ainsi qu'au son du ban royal proclamé par les
 Eléments accourent spontanément Gentilidad et Judaïsme qui se
 reconnaissent tous deux par leur participation identificatrice à la
 communauté humaine représentée par Natureza, le premier étant
 le représentant de la Loi Naturelle antique et le second celui de la
 Loi Écrite, toutes deux garantes, selon eux, d'une science capable de
 proposer le soin de la Princesse. Cependant, Mundo fait remarquer
 l'écueil constitué par une science partielle qui fait d'eux de savants
 sujets, « doctos sujetos », mais dont l'expérience est limitée face à
 l'intensité du mal infini qui s'est emparé de la Princesse :

15 v. 981-994.

Aunque en natural y escrita
 ley sois tan doctos sujetos,
 es infinito su mal,
 y así, no sin causa, temo
 que sin infinita ciencia
 podáis hallarla el remedio¹⁶.

C'est alors qu'une musique divine introduit l'arrivée d'un mystérieux *Peregrino* venu d'Orient, dont l'origine n'est pas très claire comme le commente Inocencia, reflet de l'opinion commune. Cette origine imprécise et cette condition d'étranger réalisent au plan allégorique le mystère christique selon une analyse, menée par Ana Suárez Miramón, de la fonction du pèlerin christique dans l'auto sacramental¹⁷, qui « répond au schéma du héros propre aux mythes initiatiques de rénovation »¹⁸. La figure du pèlerin christique est également abondamment utilisée depuis le Moyen Âge en particulier dans les sermons, dans la sculpture historiée romane notamment à Silos, mais également dans le jeu liturgique du *Peregrinus*, en rapport avec l'épisode de la rencontre de Jésus avec ses disciples sur le chemin d'Emmaüs¹⁹. L'allégorie au Moyen Âge servait surtout à présenter Jésus comme l'hôte de passage à soigner, par antonomase, pour la valorisation du concept chrétien d'hospitalité et de charité mais aussi celle de la spiritualité du pèlerinage. Au dix-septième siècle, la reprise moins fréquente de cette figure allégorique

16 v. 1076-1081.

17 Ana Suárez Miramón, « Peregrinos y pícaros en los autos de Calderón », *Actas del quinto congreso internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (AISO), Christoph Strosetzki (coord.), Madrid, Iberoamericana Vervuet, 2001, p. 1243-1253. Sur ce point du caractère étranger du pèlerin christique comme allégorie du mystère, voir p. 1248.

18 « el peregrino calderoniano responde al esquema del héroe propio de los mitos iniciáticos de renovación », *Ibid.*, p. 1245.

19 Voir Nicole Bériou, « Parler de Dieu en images : le Christ pèlerin au Moyen Âge », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 152e année, N°1, 2008, p. 157-201.

du pèlerin christique permet de « discerner dans le Christ une figure idéale du prédicateur »²⁰: dans l'auto sacramentel caldéronien, elle illustre l'immersion initiatique du Christ au sein de l'humanité et sa rencontre évangélique rendue possible par cette même condition de pèlerin sur terre qui est celle de l'être humain. La mission additionnelle de médecin dans cet auto complète la double fonction rénovatrice active et passive qu'assume le personnage. Comme le remarque Eva Reichenberger dans son introduction, si *Judaismo* et *Gentilidad* sont considérés comme « doctos sujetos », le seul à être présenté comme répondant pleinement à l'expérience de la médecine est *Peregrino*²¹. La science étrangère de ce *Peregrino* est celle novatrice de la Loi de Grâce, essentielle à ce théâtre inspiré par la Contre-Réforme. L'identification de *Gentilidad* et *Judaismo* à la Nature Humaine s'avère bien dépourvue de compassion lorsqu'ils refusent de s'approcher de *Naturaleza* pour mettre en pratique leur docte science au prétexte qu'ils redoutent la contagion. À l'inverse, *Peregrino*, véritable médecin, accepte de faire l'expérience de la maladie en sa propre chair, transformant sa science médicale en un acte de (com)passion au véritable sens du terme. La littéralité du texte dramatique renvoie d'abord à une étymologie hébraïque attribuée au nom de Jésus qui, selon Epiphane²², signifierait « la santé » avec la bissémie que peut recouvrir le terme « salud » en espagnol, à la fois santé du corps et de l'âme, son salut : « tan docto médico dicen / que es, que el nombre le han puesto / "es salud"²³ ». Le texte dramatique s'allie donc de la glose que les écrits patristiques, et notamment saint

20 *Ibid.*, p. 195.

21 E. Reichenberger, *op. cit.*, p. 54.

22 Voir à ce sujet les explications données par Juan Manuel Escudero dans son introduction à *El veneno y la triaca*, *op. cit.*, ou encore dans son article « El sentido y la estructura de la alegoría en *El veneno y la triaca* », *Calderón : innovación y legado : actas selectas del IX Congreso de Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000), New York, Peter Lang, 2001, p. 163-177, plus précisément note 27 p. 172.

23 v. 1099-1101.

Augustin dans ses *Sermons*²⁴, ont consacré à la métaphore littérale du Christ guérisseur dans l'Évangile selon Luc (4 : 15-24) qui trouve déjà une annonce dans le Livre d'Isaïe (53 : 4-6), dont le passage est lui-même glosé par Jésus à la synagogue dans l'Évangile de Luc. Ignacio Arellano analyse en effet l'« intertextualité privilégiée » constituée par la littéralité d'origine biblique, qu'elle soit rectrice de l'ensemble de la trame allégorique, reformulant alors des macrotextes bibliques, ou qu'elle soit vectrice d'éléments ponctuels, représentant alors des microtextes dans l'auto²⁵. Dans le cas qui nous occupe, c'est sur ces deux macrotextes bibliques que repose l'allégorie poétique de l'auto *La cura y la enfermedad*. Arellano souligne au sein de l'utilisation des textes bibliques les processus essentiels d'amplification et de mise en scène qui sont à la base de l'adaptation théâtrale de la littéralité biblique proposée par l'auto. Voici donc les textes de ces deux passages bibliques qui mettent en abyme le processus de citation intertextuelle de la métaphore du Christ guérisseur présente au sein même de la Bible :

En fait, c'étaient nos souffrances qu'il portait, nos douleurs dont il était chargé. Et nous, nous pensons qu'il était frappé, meurtri par Dieu, humilié.

24 Voir aussi le passage d'un sermon de saint Augustin cité par Ignacio Arellano (*Diccionario de los Autos sacramentales*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000) à l'entrée « enfermedad » p. 83 (je cite la traduction en espagnol telle qu'elle est proposée) : « es necesario el médico que vino a sanar las enfermedades de las almas: por esto quiso sanar las enfermedades del cuerpo, para manifestarse como salvador de las almas, pues de ambas cosas es creador. Por esto curó el cuerpo: en el cuerpo se significa el alma de modo que lo que esta veía que Jesús obraba exteriormente había de desear que lo obrase interiormente [...] ». Ce passage tente de réconcilier guérison de l'âme et du corps comme les deux versants d'une rédemption qui nécessite la participation de l'âme à la guérison intérieure.

25 Voir le chapitre II : « un caso de intertextualidad privilegiada: la Biblia en los autos de Calderón », dans Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pampelune/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2001, p. 59-101.

Or, c'est à cause de nos révoltes qu'il a été transpercé, à cause de nos fautes qu'il a été broyé. Le châtement qui nous donne la paix a pesé sur lui : par ses blessures, nous sommes guéris²⁶.

Dans l'Évangile de Luc, Jésus est invité à faire la lecture dans sa patrie d'origine à Nazareth. La métaphore médicale est alors réutilisée par Jésus pour démontrer justement que nul n'est prophète en son pays :

Il enseignait dans les synagogues, et tout le monde faisait son éloge.

Il vint à Nazareth, où il avait été élevé. Selon son habitude, il entra dans la synagogue le jour du sabbat, et il se leva pour faire la lecture.

On lui remit le livre du prophète Isaïe. Il ouvrit le livre et trouva le passage où il est écrit :

L'Esprit du Seigneur est sur moi parce que le Seigneur m'a consacré par l'onction. Il m'a envoyé porter la Bonne Nouvelle aux pauvres, annoncer aux captifs leur libération, et aux aveugles qu'il retrouveront la vue, remettre en liberté les opprimés, annoncer une année favorable accordée par le Seigneur.

Jésus referma le livre, le rendit au servant et s'assit. Tous, dans la synagogue, avaient les yeux fixés sur lui.

Alors il se mit à leur dire : « Aujourd'hui s'accomplit ce passage de l'écriture que vous venez d'entendre. »

Tous lui rendaient témoignage et s'étonnaient des paroles de grâce qui sortaient de sa bouche. Ils se disaient : « N'est-ce pas là le fils de Joseph ? »

Mais il leur dit : « Sûrement vous allez me citer le dicton : "médecin, guéris-toi toi-même", et me dire : "nous avons appris tout ce qui s'est passé à Capharnaüm : fais donc de même ici dans ton lieu d'origine !" »

26 Isaïe, 53 : 4-6. La citation est donnée selon la version proposée par l'association épiscopale liturgique pour les pays francophones, disponible sur : <<https://www.aelf.org/bible/Is/53>> (consulté le 08/09/2023)

Puis il ajouta : « Amen, je vous le dis : aucun prophète ne trouve un accueil favorable dans son pays²⁷ ».

Pour démontrer cette célèbre maxime selon laquelle « nul n'est prophète en son pays », Jésus prend plusieurs exemples de l'Ancien Testament prouvant cette assertion selon laquelle les prophètes n'ont fait de miracles que sur des étrangers comme Elie sur la veuve de Sidon, étrangère à sa patrie d'Israël, ou encore l'exemple d'Élisée qui guérit Nahaman le Syrien de lèpre alors qu'il n'avait pas été envoyé auprès des lépreux d'Israël. La qualité de *peregrino* étranger du médecin de l'auto *La cura y la enfermedad* est une application littérale de ce prêche de Jésus selon lequel nul n'est médecin en son pays. Ces passages bibliques qui construisent un réseau d'intertextualités par lequel le Nouveau Testament explore l'Ancien et dont la métaphore médicale centrale est par ailleurs répétée çà et là dans la Bible — et surtout dans ce passage de l'Évangile de Luc, qui introduit la série de miracles opérés par Jésus —, représentent les hypotextes essentiels qui informent dans cet auto tout le processus de relecture allégorique de l'histoire biblique du salut de l'humanité. Ce que les pères de l'Église ont déjà soumis à l'exégèse, pratiquant l'*amplificatio* d'inspiration exégétique comme le remarque Ignacio Arellano²⁸, l'auto le glose dans un texte dramatique qui met la littéralité de la métaphore médicale dans la Bible au cœur de l'explication de l'union hypostatique réalisée grâce à l'incarnation du Christ. La fonction de pèlerin médecin soutient ainsi la double nature humaine et divine embrassée par le médecin qui trouve une traduction littérale plus complexe dans *La cura y la enfermedad* que dans *El veneno y la triaca*. Dans *El veneno y la triaca*, le mal infini de la princesse doit être soigné par un remède qui est tout aussi infini et il est explicité d'emblée que le pèlerin médecin n'y parvient que parce qu'il partage les deux natures en union hypostatique, « las naturalezas ambas, / humana y divina,

27 Luc 4 : 15-24, *Ibid.*, disponible sur : <<https://www.aelf.org/bible/Lc/4>> (consulté le 08/09/2023).

28 I. Arellano, *op. cit.*, p. 62 et 75.

unidas »²⁹, et peut donc ainsi s'identifier pleinement au mal de la Infanta, en assumant sa maladie. L'adéquation plus parfaite de l'allégorie médicale dans *La cura y la enfermedad* se traduit d'abord par une présentation de Peregrino qui décline la métaphore biblique sous la forme d'un polyptote :

JUDAÍSMO
[...] ¿A qué has venido ?

PEREGRINO
A efeto
de que la Naturaleza
sea de mi ciencia premio.

JUDAÍSMO
¿Eres médico?

PEREGRINO
No solo
Médico me llaman, pero...

JUDAÍSMO
¿Qué?

PEREGRINO
...Médico y medicina.³⁰

Ainsi Peregrino se proclame-t-il comme agent à la fois actif et passif de la guérison puisque, s'étant contaminé auprès de Naturaleza, il assume le rôle de patient-test pour la guérison de celle-ci. La littéralité de l'impossible « guéris-toi toi-même » et la maxime « nul n'est prophète en son pays » de l'Évangile de Luc sont ainsi interrogés dans le texte dramatique grâce à la dérivation « médico y medicina » : la

29 Voir *El veneno y la triaca*, v. 1437-1438.

30 v. 1154-1159.

Rédemption prend la forme d'une guérison par l'expérience sur un autre malade contaminé, comme de fait elle était testée lors des maladies complexes qui pouvaient atteindre les Princes et les Rois. La transformation de la littéralité biblique de la métaphore médicale intègre un intérêt croissant pour la science médicale et ses techniques expérimentales à une époque où elles sont en plein essor. A ce polytote doublé d'une allégorie, « Médico y medicina », par lequel se définit l'acte de Rédemption christique, est aussitôt associée par parallélisme la double nature de Naturaleza, dont la maladie contient en germe le principe de sa guérison, destinée qu'elle est à la guérison-Rédemption par les mêmes éléments qui l'ont rendue malade. Ainsi un chœur entonne-t-il une musique céleste lorsque Peregrino se rend au chevet de Naturaleza, laquelle se reconnaît aussitôt dans cette définition de la Grâce. Elle assume alors la problématique que pose le mystère du titre de l'œuvre repris en cantique et, faisant acte de contrition, elle appelle de ses vœux la réversibilité du mal grâce au contre-poison du repentir pour attirer la compassion divine :

ELLA y MÚSICA
 ¿Cómo ha de sanar, si es ella
La cura y la enfermedad?

[NATURALEZA]
 Mas no, que si soy mi cura
 y mi enfermedad, supuesto que
 uno y otro de mí pende,
 [...]
 y mi cura, pues de mí
 pende si aplico el remedio
 de lágrimas y suspiros,
 bien puedo esperar que el cielo
 de mí se duela, y así
 volved a decir, os ruego,
 la interrogación, glosando
 en afirmativo acento:
 bien puede esperar piedad.³¹

31 v. 1197-1201 et 1209-1217.

C'est en effet dans la propre nature humaine que réside la guérison, laquelle se définit par ce qui dès lors n'est plus l'antithèse du titre de l'œuvre mais s'assimile à un oxymore, « cura y enfermedad », formant une seule unité de sens symbolique à l'image de celle de « médico y medicina » utilisée pour définir le pèlerin-médecin christique. Dans la littéralité du texte dramatique, la métaphore biblique de la guérison devient donc un *concepto* théologique complexe. De la même façon que l'expression de la grâce prend appui sur une Nature Humaine aussi encline à la maladie peccamineuse que pourvue des moyens de sa résolution par le biais de l'allégorie médicale mise en jeu dès le titre qui annonce cette transformation de l'antithèse *cura/enfermedad* en concept oxymoronique, l'expérience médicale littéralement incarnée par Peregrino constitue l'allégorie de la Passion du Christ capable de se soumettre à la souffrance dans sa chair humanisée et de subir les conséquences de la faute originelle de l'Humanité, ce qu'annonce dans un effet de parallélisme le polytote définitoire « médico y medicina ». Les déclinaisons théâtrales de la littéralité de la métaphore biblique ne s'arrêtent pas là : Inocencia, assumant à la fois les réparties comiques et la reconnaissance des sources bibliques de l'allégorie, n'est pas sans commenter la mauvaise presse qu'à la médecine à l'époque des autos caldéroniens se faisant l'écho de critiques burlesques que l'on trouve sur les médecins charlatans par exemple dans le théâtre profane et particulièrement le théâtre bref³² ; jouant avec la littéralité de l'Évangile de Luc, elle fait également un ironique rappel du précepte « guéris-toi toi-même » que Peregrino semble incapable de s'appliquer en propre en tant que médecin. Les conséquences allégoriques de la maxime biblique « Nul n'est prophète en son pays » sont en effet poussées à l'extrême violence lorsque Judaísmo est chargé d'appliquer des remèdes violents sur Peregrino pour qu'ils servent à la guérison de Naturaleza. Peregrino a auparavant signalé à Naturaleza qu'elle disposait elle-même, par le fait même de confesser son péché issu « del veneno / que en

32 Voir María Luisa Lobato, « La representación del doctor en el teatro breve español del Siglo de Oro », *Medicina, literatura y humanismo en la cultura hispánica de la Edad Moderna, op. cit.*, p. 53-63.

un *bocado comí* », de la ressource des sacrements de confession mais surtout de l'Eucharistie comme antidote composé du principe du mal : « *Alienta que yo te ofrezco / otro bocado que sea / su antídoto* »³³. C'est à ce moment que Sombra vengeresse tente de poignarder Peregrino et, trébuchant, tombe dans les bras de celui-ci, qui assume la faute de la Nature Humaine dans ce jeu scénique où, dans ce processus d'identification cathartique, il se retrouve infecté par la maladie de *Naturaleza* : « *caer su culpa sobre mí [...] ser tan piadoso / que la admito y que la acepto / como mía, siendo suya* »³⁴. L'auto sacramental transforme en action scénique la lettre du texte d'Isaïe : la réplique de Peregrino souligne le processus de théâtralisation cathartique qui accompagne la réalisation scénique de la littéralité biblique de l'hypotexte du livre d'Isaïe. Ainsi une autre réplique de Peregrino, semblable au prêche du Christ à partir du livre d'Isaïe dans l'Évangile de Luc, rend-elle explicite la littéralité transformée en allégorie et le processus de citation intertextuelle en glosant une métaphore médicale présente dans d'autres passages bibliques qui associent la souillure originelle à la lèpre : « *cumplió Isaías su texto, / pues ya por leproso estoy / reputado* »³⁵. De la même manière que pour *Naturaleza* l'Eucharistie suppose l'antidote au « *bocado* » du fruit défendu par les mêmes principes de l'ingestion, les remèdes imposés à Peregrino comme patient-test retracent les étapes d'un parcours initiatique dicté par Judaïsme dans lequel les éléments-mêmes qui ont contribué à la survenue du mal chez *Naturaleza* sont mis successivement à contribution pour contrer leurs effets pervers dans la maladie : Peregrino doit passer l'épreuve de l'eau du baptême dans le Jourdain, celle de l'aridité terrestre dans le désert du monte, la sueurs et la saignée liées au feu dans un jardin et enfin la dernière étape du traitement, la crucifixion « *postrar cura* »³⁶ étant présentée comme une pendaison en l'air... Cet antidote qui utilise les principes du mal force la reconnaissance des étapes de la mission terrestre et de la

33 v. 1302-1304.

34 v. 1310 et 1315-1317.

35 v. 1384-1386.

36 v. 1503.

passion du Christ, puisque le jeu conceptuel imposé par l'auto suppose de soumettre toute l'histoire sacrée de la Rédemption au prisme de l'allégorie médicale.

Inspirés par Lucero lui-même, figuration de Lucifer, les violents remèdes appliqués par Judaïsmo réalisent aussi pleinement la signification de l'identification oxymoronique entre la maladie et la guérison proposée par le titre de l'œuvre, celle d'une guérison par les principes mêmes du mal. L'auto sacramentel élabore une conceptualisation complexe à partir de la reprise littérale de la métaphore médicale biblique, suggérant que la loi de Grâce qui guide l'amour du Peregrino christique est capable de révéler les ressources de guérison au sein même de la maladie du péché et d'opérer une conversion des principes du mal. L'auto sacramentel élabore en cela une parfaite illustration du message d'espérance constituée dans le Nouveau Testament par l'intervention christique sur la maladie du péché originel en réponse à la prophétie d'Isaïe. La maladie du péché n'y apparaît plus comme un châtement divin comme elle peut le paraître dans beaucoup d'épisodes de l'Ancien Testament mais comme une aliénation du mal servant à manifester la compassion divine à l'égard de l'humanité meurtrie à laquelle il s'unit dans la souffrance pour une véritable expérience de résurrection³⁷.

Le théâtre, en ce qu'il permet la visualisation des corps souffrants comme métaphore des maux de l'âme, est l'espace idéal pour le développement de l'allégorie médicale. Renouvelant les implications de la poétique aristotélicienne de la catharsis, il explore en outre le processus de Rédemption sous l'angle des vertus cathartiques de l'incarnation christique en pèlerin médecin : l'étranger divin, qui ne peut être prophète en son pays, endosse le rôle du malade afin de préparer la guérison-conversion de l'humaine condition pécheresse par identification, comme le souligne la conversation entre Mundo et Judaïsmo au sujet du miraculeux processus de guérison qui s'enclenche par sympathie littérale et étymologique :

37 Voir Malo Tresca, art. cité.

MUNDO

Y con tan grande
 mejoría convalece
 con los remedios que haces
 al peregrino, que va
 cobrándose por instantes
 como si en ella se hicieran
 y no en él.

JUDAÍSMO

No te espante,
 que bien en la simpatía
 la razón de aqueso cabe,
 que muchas veces se vio
 adolecer de un achaque
 uno, y pegándole a otro
 que este muera y aquel sane,
 y aun también que a uno aprovechen
 los remedios que a otro hacen,
 porque como la raíz
 por naturaleza pase
 de uno a otro, ella curada,
 curar la rama es más fácil,
 y así, pues se ve el provecho
 vaya la cura adelante.³⁸

L'allégorie médicale du patient guéri par sympathie prépare la généralisation du processus de guérison soulignant la valeur générique incarnée par Natureza, en tant que Nature Humaine, qui se trouve à la racine du mal symbolisant la faute originelle. Encore une fois, la métaphore de l'arbre double celle de la maladie. A ce titre, si les quatre chars sont l'objet d'une figuration allégorique de l'amour rédempteur, c'est sur le char de l'élément terre qui était à l'origine de l'ingestion du fruit défendu et donc de la maladie qu'est mise en

scène l'exaltation eucharistique. Une didascalie évoque alors l'épisode de la cène avec Peregrino attablé dont le commentaire constitue la glose du tableau scénique des quatre chars ouverts mais aussi de la généralisation du principe de guérison à l'Église entière par le sacrement d'Eucharistie :

Ábrese el cuarto carro y vese donde se vio la TIERRA un altar y en él el sacramento y sentado a su mesa el PEREGRINO
[...]

PEREGRINO

Es

aquel bocado suave
que a la gran Naturaleza
prometí para que sane
del primer bocado,
en cuya fe convalécida sale
a gozar nuevas delicias
en las luces celestiales
deste vivo pan del cielo
de quien son símbolos grandes
aquel cordero en el fuego,
aquel pájaro en el aire,
y aquel arca en las espumas.
Y pues yo pagué sus males
y haciéndose en mí la cura
sanó ella, porque se guarde
este antídoto en la Iglesia
y nunca el remedio falte
por sobrenatural modo
quise en este pan quedarme,
adonde realmente asisto
porque es mi cuerpo y mi sangre.³⁹

39 v. 1989-2010.

Dans l'exaltation eucharistique, c'est par le symbole du corps christique offert et transfiguré selon les principes de la transsubstantiation que les maux de l'âme de la Nature Humaine pécheresse sont guéris. L'auto sacramentel élabore par le biais de la métaphore biblique médicale un *concepto* qui réconcilie au plan allégorique les principes du corps et de l'âme, de la sensorialité terrestre et des délices mystiques. Elle s'appuie sur la fonction cathartique du théâtre qui est de donner à voir des corps en scène, des corps souffrants à même de favoriser la catharsis par identification. Dans l'auto, ces corps souffrants sont des ombres transfigurées par la conceptualisation allégorique. De la même façon, la littéralité de la métaphore biblique médicale est incarnée scéniquement et transfigurée par le texte dramatique dans l'équation allégorique minutieuse qui encadre une poétique sensorielle où le corps a toute sa place, destinée qu'elle est à donner à voir la rencontre de l'âme avec le mystère de la rédemption pour en mettre à nu toute la complexité avec la précision d'un processus digne d'une expérience scientifique et curative.

DEUXIÈME PARTIE

SANTÉ DU CORPS ET SANTÉ DE L'ÂME

EN *CAMINO DE PERFECCIÓN*,
UNA MUJER SANA, SANA A OTRAS MUJERES:
SANTA TERESA DE JESÚS

Georgette Thioume Ndour
Université Cheikh Anta Diop Dakar, Sénégal

El presente estudio se enfoca en torno a Santa Teresa de Jesús y a su obra Camino de perfección. En los términos del título, ya se insinúa un estado de cosas en proceso, una dinámica de realización. El camino sugiere que no se ha llegado a la meta, que se están pasando etapas con vistas a obtener lo que se busca. En cuanto a la acepción de la palabra “perfección” según la academia de la RAE, es “acción de perfeccionar” o “cosa perfecta” lo cual supone un estado anterior de algo perfectible. El *Camino de perfección* como lección pedagógica va encaminado hacia un proceso de perfectibilidad de la comunidad creada por Teresa. A esta primera comunidad de 12 hermanas, la llama *comunidad de lectoras*, el P. Tomás Álvarez, el mejor biógrafo de la Santa. El libro se terminó de escribir en 1566 pero se imprimió hacia 1579, tarea confiada a don Teutonio de Braganza quien no logró que saliese a la luz hasta un año después de la muerte de la autora, en 1583.

En el libro, Teresa organiza el medio para compartir su experiencia y traer la paz a la comunidad, a la Iglesia y al mundo. Pero tiene conciencia de que no puede actuar directa y eficazmente sobre estas dos últimas instituciones. Por tanto, elige la escala inferior: su propia persona y su pequeña comunidad. Alternando salud y dolores del cuerpo y del alma, nuestra autora irá haciendo su camino. El texto fue censurado y quizá, en este momento, Teresa tomó más conciencia de la fuerza de la palabra escrita. En el prólogo ella asume la etiqueta que se dio a las mujeres de su tiempo y afirma que “[...] Y a

cosa tan flaca como somos las mujeres todo nos puede dañar”¹. La autora utiliza con abundancia en sus escritos el estilo llamado “*sermo humilis*” por Víctor García de la Concha. Se trata de una figura que expresa humildad en el lenguaje mientras esconde un gran talento de escritora que celebrará un escritor clásico de la talla de Menéndez Pidal “que ha formulado la tesis del ‘estilo ermitaño’ de Teresa (elegancia desafeitada, había dicho fray Luis de León), en el sentido de que ella, posesora de la cultura de los libros, renuncia conscientemente a ese nivel culto y, por ascetismo, adopta una postura ermitaña, renunciando a todo preciosismo literario.”²

Esta personalidad de Teresa un tanto peculiar suscita curiosidad en varios especialistas de las ciencias³. Así es como fue objeto de estudio por parte de médicos como Nóvoa Santos quien analiza “una a una las palabras y confidencias de Teresa escritora. Y por eso, titula su estudio: *Patografía de Santa Teresa de Jesús*”⁴ (o, descripción de sus enfermedades). El P. Tomás Álvarez a su vez, publica *Teresa a contraluz: La santa ante la crítica*. En esta obra, el autor se pregunta “por qué el hecho místico relatado por ella tiene el rechazo de numerosos

1 *Camino de perfección*, En Santa Teresa, *Obras Completas*. Burgos, Monte Carmelo, 2011, Decimosexta edición, por Tomás Álvarez, Prólogo n°2, p. 451.

2 Tomás Álvarez. *Cultura de mujer en el S. XVI*, el caso de Santa Teresa. Burgos: Monte Carmelo, 2006, p. 284.

3 Tomás Álvarez. *Teresa a contraluz. La santa ante la crítica*, Burgos, Monte Carmelo, 2004, p.9-10: “Fue en la segunda mitad del siglo, justamente en las décadas que preceden al tercer centenario teresiano, cuando las ciencias de la psique — psicología, neurología, etc.- se abrieron paso, si no triunfal, si, con especial calado, en la cultura y en la sociedad. Las ciencias que exploraron las fronteras y los bajos fondos de la mente, el anverso y reverso de las enfermedades mentales y/o nerviosas, no dejaron de lado a la Santa, que pasó a ser una cliente más. Ella interesó por dos motivos: por ser protagonista de unos hechos biográficos que la sitúan en zona de frontera: metapsicología; y por haberlos testificado ingenuamente ella misma, de suerte que, aunque el especialista no puede convocarla a su mesa de estudio, dispone de un dossier de primera mano, excelente y tentador, suministrado por ella misma en sus escritos”.

4 Roberto Nóvoa Santos. *Ensayos escogidos*. Selección y prólogo por Domingo García-Sabell. Santiago de Compostela. Ediciones Sálvora, 1985, p. 391-412. (La redacción de la Patografía de Santa Teresa de Jesús data de 1932).

científicos: médicos, psicólogos e historiadores laicos, etc.⁵ Todas estas especulaciones, muestran una vez más, el eco que lleva la voz teresiana, suscitando reflexiones, provocando producciones científicas de varias índoles.

Partiendo de los dolores del alma y las incomprendiones que sufrieron Teresa y su comunidad y que afectaron sus cuerpos, nos proponemos desvelar con qué receta logró la santa sanar almas, espíritus y cuerpos. A través de una lectura interpretativa de la obra, veremos cómo después de conocerse a sí misma a través de una observación inteligente y concienzuda que llamamos diagnóstico, con palabras y gestos sanadores, Teresa se compromete y se ofrece ella misma como canal por donde pasa la gracia sanadora de Dios para tocar a la humanidad herida.

DIAGNÓSTICO PERENTORIO DE LOS DOLORES DEL ALMA

La pedagogía privilegiada de Santa Teresa es hablar de lo que ella misma vivió y experimentó en su propia carne para aleccionar con hechos a su comunidad⁶. Por eso, empezamos este capítulo compartiendo el diagnóstico del estado de su alma y el cuidado que tomó para sanarse. En el Prólogo de *Camino de perfección*, la autora nos señala su intención en términos de medicina preventiva para sus hermanas:

[...] Y a cosa tan flaca como somos las mujeres todo nos puede dañar; porque las sutilezas del demonio son muchas para las muy encerradas, que ven menester armas nuevas para dañar. Yo, como ruin, heme sabido mal defender, y así querría escarmentasen mis hermanas en mí. No diré cosa que, en mí, o por verla en otras, no la tenga por experiencia.⁷

5 Tomás Álvarez. *Teresa a contraluz. La santa ante la crítica. Op. cit.*, p. 5.

6 Tomás Álvarez, 100 *Fichas sobre Teresa de Jesús*. Burgos, Monte Carmelo, 2ª Edición, 2010, p. 209.

7 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas. Op. cit.*, p. 451-452.

El origen del mal es tan claramente descrito por ella bajo forma de tentación del demonio. Sin embargo, no hay que ceder, más bien, hay que defenderse como ella lo hace y con motivos que declina a continuación: “Como soy tan enferma, hasta que me determiné en no hacer caso del cuerpo ni de la salud, siempre estuve atada, sin valer nada.”⁸ “Como soy tan enferma...” “Algunas veces, fatigada de ver cuerpo tan flaco y ruin como el mío”⁹. Por tener una salud frágil Teresa experimentó las limitaciones y dolores en su cuerpo. A veces, esto puede llegar a limitar la libertad interior e incluso traer el miedo a la muerte.

Como mujer eclesial, los padecimientos de Teresa no le venían solo de su propio cuerpo. Sintiendo miembro del cuerpo eclesial, su empatía la llevó al conocimiento de sus males y también de los del mundo:

En este tiempo vinieron a mi noticia los daños de Francia y el estrago que habían hecho estos luteranos y cuánto iba en crecimiento esta desventurada secta. Diome gran fatiga, y como si yo pudiera algo o fuera algo, lloraba con el Señor y le suplicaba remediase tanto mal [...] Buen castigo ha ganado por sus manos y bien han granjeado con sus deleites fuego eterno. ¡Alla se lo hayan! Aunque no me deja de quebrar el corazón ver tantas almas como se pierden. Mas del mal no tanto: querría no ver perder más cada día¹⁰.

El mundo del mal le afecta fuertemente. En este periodo, la iglesia estaba en crisis. Surgieron varios movimientos de protestas, rebelión, violencia, injerencia del brazo secular, odios religiosos, bandos y gente que se pasa de un bando a otro. Teresa lo resume en pocas palabras: “ese fuego, herejes, traidores, gran mal¹¹”. Ella sabe que por sí sola no puede hacer gran cosa para atajar este mal. Sin embargo,

8 *Libro de la vida*. En *Santa Teresa Obras completas*. *Op. cit.*, p. 13, n°7.

9 Ídem, p. 40, n°19.

10 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 1, n°2 y n°4, p. 453.

11 Tomás Álvarez, Comentarios al “*Camino de perfección*” *Op. cit.* p. 19.

tiene valor para nombrarlo, denunciarlo y apoyarse con plena confianza en las palabras de quien sabe, lo puede todo. Quiere contagiar al lector de su estado de ánimo y dirigirlo hacia el que ama con tanto ardor que llega a herir. De hecho, para ella, el amor es una herida y la humildad el remedio para no preocuparse a pesar de todo, pues, la inquietud es otro mal: “No os curéis, hijas, de estas humildades¹²”. Por esta razón, declara:

[...] digo que viendo tan grandes males que fuerzas humanas no bastan a atajar este fuego de estos herejes, con que se ha pretendido hacer gente para si pudieran a fuerza de armas remediar tan gran mal y que va tan adelante, hame parecido es menester como cuando los enemigos en tiempo de guerra han corrido toda la tierra.¹³

Donde otros proponen armas como remedios contra los herejes, la Santa muestra que las mujeres deben implicarse en esta guerra con otras armas. Aunque las desfavorecen los hombres de este mundo, aunque se sabe “pecadorcilla, gusanillo, pobrecilla”, Teresa propone un camino de salida de crisis que es un espacio en que toda vida tiene valor. En el Señor Jesús, Teresa encuentra a un varón que merece ser agradecido por la experiencia de amor, cariño, respeto, aprecio, confianza que tuvo con las mujeres de su tiempo con las que andaba y, en primer lugar, su madre¹⁴.

Teresa usa el arte verbal con maestría y, por medio de un nuevo lenguaje simbólico, enseña a sus lectores:

porque, como no tenemos letras las mujeres, todo esto es menester para que entendamos con verdad que hay otra cosa más preciosa, sin ninguna comparación, dentro de nosotras que lo que

12 *Camino de perfección. En Santa Teresa Obras Completas. Op. cit.*, Cap 28, n°3, p. 568 (curarse en castellano del XVI significa “preocuparse”).

13 Ídem, P. 3 p. 460.

14 Nos referimos al pasaje tachado en la 1ª redacción.

vemos por fuera [...] Parecerá esto al principio cosa impertinente — digo, hacer esta ficción para darlo a entender”¹⁵.

La fuerza de la mujer brota de su interioridad. Para alcanzarla, se necesitan palabras de las que hay que desprenderse luego. En definitiva, las palabras tienen la virtud de elevar al ser más allá de las apariencias. En este sentido, el paso a la contemplación no es el mero resultado de unas técnicas. Así, con el ejemplo de la oración del Padrenuestro para entrar en contemplación, Teresa nos muestra que las palabras no son más que una ayuda momentánea. En efecto, deben desaparecer para dejar sitio al silencio, condición *sine qua non* para entrar en oración. Muchas palabras estorban la oración:

Rezar contemplativamente la oración dominical no consista en apropiarnos las palabras y su contenido para reproducirlas ante el Padre, sino más bien en una secreta osmosis: entrar en comunión con las palabras y los sentimientos interiores de Jesús.¹⁶

Se reconoce que la oración es fuente de salud. En ella, uno sale de sus propios sentimientos negativos y agobiantes para entrar por la contemplación en otra esfera. En este sentido, la palabra tiene doble papel: es un soplo que reaviva en la oración y, al mismo tiempo, mata la oración una vez que el orante está en el nivel contemplativo. Por eso, hay que discernir en qué momento conviene usarla. Otro remedio recetado por Teresa contra los males es la Eucaristía. Es también cumplimiento en la fe de las palabras que pronuncia el ministro:

¿Pensáis que no es mantenimiento aun para estos cuerpos este santísimo manjar, y gran medicina aun para los males corporales? Yo sé que lo es, y conozco una persona de grandes enfermedades

15 *Ídem*, p. 28, n°10, p. 571.

16 Tomás Álvarez, *Comentarios al “Camino de perfección” Op. cit.*, cap 30, p.212.

que, estando muchas veces con graves dolores, como con la mano se le quitaban y quedaba buena del todo.¹⁷

Teresa habla de sí misma y este testimonio revela cuánto Él es fuente de salud para su cuerpo enfermo y para su psique atribulada. Dice:

Algunas veces, y casi lo más ordinario [...], en acabando de comulgar descansaba; y aun algunas, en llegando al Santísimo Sacramento, luego a la hora quedaba tan buena, alma y cuerpo, que yo me espanto¹⁸.

Y más concisamente:

En llegándome a comulgar, (me) queda el alma y el cuerpo tan quieto, tan sano y tan claro el entendimiento, con toda la fortaleza y deseos que suelo. Y tengo experiencia de esto, que son muchas veces, a lo menos cuando comulgo, ha más de medio año, que notablemente siento clara salud corporal¹⁹.

Sin ser médica, Teresa sabe que en el campo de la salud, cuerpo, alma y espíritu se llevan de la mano. La buena salud se logra cuando estos tres componentes de nuestro ser están en perfecto funcionamiento, eso es, cuando ninguno de los tres sufre trastorno. En este sentido, su fuerte testimonio de primera mano suena como una confesión tan límpida que no puede dar pie a una interpretación errónea. Es importante, por lo tanto, no olvidar que, según Teresa, ser maestra de sanación tiene precio, nos cuesta algo. Para algunos son estudios, investigaciones, fórmulas que aplicar. Para ella, todo lo contrario:

17 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 34, n°6, p. 602 (La santa habla de ella misma).

18 *Libro de la vida*. En *Santa Teresa Obras completas*. *Op. cit.*, p. 30, 14.

19 *Relación*. En *Santa Teresa Obras completas*. *Op. cit.*, p. 1, n°23.

La Santa es consciente de no repartir recetas y formulitas simplonas. Estas consignas no valen sin arraigo en la vida. Sin tesón en la voluntad. Sin constancia. “Nada se aprende sin trabajo” ha dicho ella al hablar de recogimiento. La Santa retoma aquí el silencio perdido, la oración contemplativa olvidada por muchos en la Iglesia (no olvidemos que estamos en tiempos de Reforma). Lo repite ahora al sugerir la interiorización de la oración eucarística: “algo hemos de pasar para que entienda le tenemos deseo de ver”²⁰.

Una receta que ya no es solo para sí misma y su comunidad, sino que se aplica a la Iglesia y al mundo. Por eso, para explicarlo mejor hace falta un cuadro de correspondencia en que señalamos unos males por un lado y por otro los remedios que propone la santa. Nos apoyamos mayormente en sus propias palabras.

PRINCIPALES ESTADOS DEL ALMA Y REMEDIOS CORRESPONDIENTES

La primera enfermedad grave que señala Santa Teresa es “El andar en bandillos”: “que parece se me hiela la sangre, cuando esto escribo, de pensar que puede en algún tiempo venir a ser, porque veo es el principal mal de los monasterios, cuando esto hubiese, dense por perdidas [...] mucho más vale, antes que pegue a todas tan incurable pestilencia²¹”. La solución que propone es que las hermanas “Procuren remedio, echen de si esta pestilencia²². Corten como

20 Tomás Álvarez, *Comentarios al “Camino de perfección”*, *Op. cit.*, p. 35 p. 256, n°2.

21 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 7, n°10, p. 486.

22 Pestilencia: “creer que tenemos virtudes, no las teniendo, es pestilencia” (pestilencia es uno de los más típicos y fuertes anatemas teresianos: “ponzoña y pestilencia” son ciertos desvaríos de la amistad; “incurable pestilencia”, las divisiones y bandillos en la comunidad; pura pestilencia, los clasismos, “mayorías”, y “puntillos de honra” en la vida de un carmelo; “roña pestilencia”, las herejías

pudieren las ramas. Y si no bastare, arranquen la raíz. Y cuando no pudiesen esto, no salga de una cárcel quien de estas cosas tratare”. Para lograrlo se tratará de tomar altura, cultivar la libertad interior; amar; siguiendo dos modelos: Cristo (amor varonil) y una mujer, santa Mónica, la madre de San Agustín el africano. Buen modelo de constancia en el amor.

El segundo mal se llama “amor propio” y para ella “es una enfermedad que fatiga a las demás²³”. Es llamado también “yoísmo”: “si soy más antigua”, “si he más años”, “si he trabajado más”, “si tratan a la otra mejor. Estos pensamientos, si vinieren, es menester atajarlos con presteza; que, si se detienen en ellos, o lo ponen en plática, es pestilencia y de donde nacen grandes males²⁴”. La curación se obtiene reconociendo la enfermedad con lucidez y tomando lo necesario, esto es practicando la reciprocidad en el amor y la caridad. En el plano psicológico, se trata de minimizar afrentas y agravios: “No hacer caso de unas cositas que llaman agravios, que parece hacemos casas de pajitas como los niños con estos puntos de honra.²⁵”

El tercer dolor es “El deseo de ser más, o puntito de honra”: “No os burléis con eso, que crece como espuma, y no hay cosa pequeña en tan notable peligro como son estos puntos de honra y mirar si nos hicieron agravio²⁶”. Y lo expresa más precisamente en estos términos:

“¡Qué al revés anda el mundo! Bendito sea el Señor que nos sacó de él”. Pero hermanas, no nos tiene olvidadas el demonio; también inventa sus honras en los monasterios y pone sus leyes que suben y bajan en dignidades como los del mundo.²⁷” El tratamiento es, ante todo, dar la vuelta a esa farsa de valores: “entender

en la Iglesia. Camino 1, 4; 4, 7; 4, 8; 12.). Pestilencia en la oración es vivir en ese “estado de mentira”. P. 38 p. 281.

23 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. Op. cit., p. 11 n°1.

24 Ídem, p. 12, n°4.

25 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. Op. cit., p. 38, n°3.

26 Ídem, p. 12, n°8.

27 Ídem, p. 36, n°3 y 4.

qué cosa es honra, y en qué está perder la honra.²⁸” Dicho de otro modo, “gran remedio es para esto (para educar el cuerpo) traer muy continuo el pensamiento en la vanidad que es todo y cuan presto se acaba, para quitar la afición de las cosas que son tan baladíes y ponerla en lo que nunca se ha de acabar.²⁹”

Eso es, agradar a Dios.

La cuarta enfermedad tiene que ver con “Los miedos y debilidad del cuerpo”. Ante la llamada a “darse del todo a Dios” aparece el miedo de perder a los amigos, de perder la salud, miedo a la muerte, miedo “hasta de tener lágrimas por temor a cegar.³⁰” También el recuerdo de esa experiencia negativa está presente en la lección del *Camino*. Es como el reverso de la “determinación”. “yo lo sé (esto de los miedos) muy bien. Y así lo he sabido decir. Y digo que no sabe nadie lo mucho que importa los miedos que difunden ciertos teólogos recelosos.³¹” El miedo es “encogimiento y apretamiento del ánimo.” Es “amedrentarse y atemorizarse” ante las exigencias de la virtud. Por eso, recomienda que ante todo ¡fuera miedos! Teresa sabe que son fatales en la psicología del orante: “vencer estos corpezuelos”. Porque “si no nos determinamos a tragar de una vez la muerte y la falta de salud, nunca haremos nada.³²” En lugar de miedo, cultivar el temor de Dios: “Ciertamente una tal sintomatología está bien lejos del temor negativo y esterilizante. Al contrario, esa manera de temer a Dios es dinámica y fecunda como el amor. Aun desde el punto de vista psicológico es una fuerza catártica y potenciadora”³³.

La quinta enfermedad es “La falta de buen entendimiento”³⁴ que “podría dañar harto.” (“se trata de almas con desasosiego, sin

28 Ídem p. 38 n°3.

29 Ídem, p. 10, n°2.

30 *Libro de la vida*. En *Santa Teresa Obras completas*. Op. cit., p. 13, n°7.

31 Tomas Álvarez, *Comentarios al “Camino de perfección”*. Op. cit., p. 301-302.

32 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. Op. cit., p. 11, n°4.

33 Tomas Álvarez, *Comentarios al “Camino de perfección”*. Op. cit., p. 300.

34 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. Op. cit., p. 14, n°2, p. 507.

entendimiento”³⁵). El que no tiene entendimiento tiene enferma el alma. Se trata del agotamiento mental que es una enfermedad psicológica. La actitud de contemplación es el remedio³⁶: “Contenta de verse cabe la fuente, que aun sin beber está ya harta”. Y desde el amor, ahora paz y quietud se expanden en derredor. “Todas las potencias se sosiegan, siéntese grandísimo deleite en el cuerpo y grande satisfacción en el alma”. “Descansa y se doblan las fuerzas para caminar” (signo de curación). Teresa apela, adelantándose a su tiempo, al conocimiento propio, a la práctica del discernimiento. Hoy en día es el remedio principal que indican psicólogos y psiquiatras.

[...] “tener entendimiento para mucho bien”, con toda una retahíla de condiciones: talento y talante, capaz de asirse al bien con fortaleza; que aprovecha para buen consejo y para hartas cosas más; que nunca es cansino para los otros que es apto para “tratar con Dios.”³⁷

La sexta enfermedad que se parece a la quinta es la de ser bobas: “Dejaos de ser bobas”³⁸. Se trata de no hacer caso a los que prohíben estudiar: “Por qué nos han de quitar que procuremos entender quién es este hombre y quién es su Padre, y qué tierra es ésta adonde me ha de llevar y qué bienes son los que promete darme, qué condición tiene, como podré contentarle mejor, en qué le haré placer”³⁹. La obediencia de la Santa fue siempre con juicio y no ciega. En todo y para todo, las hermanas debían de actuar con inteligencia: Lo condena todo en una sentencia perentoria que enjuicia toda aquella situación: esos, los que quitan libros y atacan la oración y a los contemplativos, “huyen del bien, para librarse del mal. Nunca tan mala invención he visto. ¡Bien parece del demonio!”⁴⁰. Y para animar

35 Ídem p. 19, n°2, n°8, p. 532.

36 Ídem, p. 31.

37 Álvarez Tomás, *Comentarios al “Camino de perfección”*. *Op. cit.*, p. 82.

38 Ídem, p. 28, n°3, p. 568.

39 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 149, n°7-8.

40 Tomás Álvarez, *Comentarios al “Camino de perfección”*. *Op. cit.*, p. 135.

a las hermanas les asegura que “no os podrán quitar libros, que, si sois estudiosas, y teniendo humildad, no habéis menester otra cosa. Pues ya veis, sin gota de esta agua ¿Cómo se pasará camino adonde hay tantos con quien pelear?”⁴¹

La séptima enfermedad es la “Interioridad fragmentaria y descentrada”⁴². Provoca daños del alma:

[...] unos demonios que se transfiguran en ángel de luz; vienen disfrazados. Hasta que han hecho mucho daño en el alma, no se dejan conocer, sino que nos andan bebiendo la sangre y acabando las virtudes, y andamos en la misma tentación y no la entendemos”⁴³.

Podemos incluir aquí la imaginación que nos distrae y que la Santa llama “la loca de la casa” porque nos descentra de lo esencial sobre todo cuando estamos en oración. Como remedio, la primera consigna es por tanto, cuidar la vida, en coherencia y respeto de la propia interioridad. No vaciarla. No hacerla gravitar fuera de sí mismo⁴⁴. Hay que tomar la costumbre de la auto evaluación — del “*reflectir*”.

De éstos pidamos, hijas, y supliquemos muchas veces en el Paternóster que nos libre el Señor y que no consienta andemos en tentación; que no nos traigan engañadas, que se descubra la ponzoña, que no os escondan la luz y la verdad. ¡Oh con cuánta razón nos enseña nuestro buen Maestro a pedir esto y lo pide por nosotros!⁴⁵”.

Se trata de trabajar la sensibilización interpersonal que alerte la mente a la presencia de la otra persona y realice la comunión con ella.

41 Idem, p. 21, n°3, n°6, p. 541-542.

42 Ídem, p. 199.

43 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 38, n°2, p. 619-620.

44 Tomás Álvarez, *Comentarios al “Camino de perfección”*. *Op. cit.*, p. 199.

45 Ídem, p. 38, n°2, p. 619-620.

Hemos resumido en siete puntos el diagnóstico de los males señalados por Teresa de Jesús y sus correspondientes remedios. El número siete simboliza la perfección y nos inspira una interpretación integrante de estos males. Como lo hace Teresa para ciertas virtudes, también podemos hermanar estos males. El amor propio se junta con el deseo de ser más: cada persona experimenta este mal que nos hace pensar y confiar en nuestras fuerzas y posibilidades singulares, integrando siempre el deseo de resaltar. Los miedos y debilidad del cuerpo van de la mano con la Interioridad fragmentaria y descentrada como para recordarnos nuestras limitaciones humanas. Aunque queramos, no podemos con todo. La falta de buen entendimiento y el ser bobas son casi sinónimos y facultades que no podemos encargar u obtener con facilidad. La sabiduría y la cordura nos vienen de Dios, son puros dones. El séptimo mal es “El andar en bandillos”. Concluye el razonamiento porque apunta un movimiento grupal donde los demás males enfocan al individuo. Así que, para sanar tomamos el camino al revés procurando primero, vivir con libertad, luego, practicar la caridad recíproca y la humildad, por el discernimiento cotidiano confiar en Dios y cuidarse la interioridad; finalmente, consagrarse al estudio y a la contemplación.

CAMINO DE SANACIÓN PARA EL MUNDO

El propósito de Teresa es claro desde el primer capítulo de su libro. No presume de sus fuerzas para escribir sabiendo muy bien lo que decía, después de haber meditado mucho y, lo más importante, escribe sobre lo que ella misma ha experimentado. No inventa una teoría sino que relata en directo y sin tener paradigma delante. Su objetivo: sanar y salvar al mundo. En el n°1 se considera “mujer flaca y ruin, aunque algunos buenos intentos llevaban”. Y estos buenos intentos son sus propósitos de compromiso en aportar su ayuda en la curación de los males del mundo en su manera de ser y de vivir como apoyo a los que, como ella, se comprometen en la misma lucha:

[...] determiné a hacer eso poquito que era en mí, que es seguir los consejos evangélicos con toda perfección que yo pudiese y

procurar que estas poquitas que están aquí hiciesen lo mismo, confiada en la gran bondad de Dios, que nunca falta de ayudar a quien por él se determina a dejarlo todo⁴⁶[...]

No entiende esta labor como humana, sino que considera que la misión es obra de Dios en primera instancia. Lo que quiere hacer es ayudarle a Él para apagar el fuego del mundo. Vislumbramos como la meta que se fija es siempre alta, con dimensiones supra humanas. Con esta actitud de tener el horizonte hacia las alturas, podemos comprender por qué las situaciones del bajo mundo no podían inquietarla desmesuradamente. Por eso prosigue:

[...] y que siendo tales cuales yo las pintaba en mis deseos, entre sus virtudes no tendrían fuerza mis faltas, y podría yo contentar en algo al Señor, y que todas ocupadas en oración por los que son defensores de la Iglesia, y predicadores y letrados que la defienden, ayudásemos en lo que pudiésemos a este Señor mío, que tan apretado le traen a los que ha hecho tanto bien, que parece le querían tornar en la cruz estos traidores y que no tuviese adonde reclinar la cabeza⁴⁷.

Ella no trata con Dios negocios de poca importancia. El libro que está escribiendo en el año 1566 después de fundar el Carmelo de San José en 1562, año en que Francia sufre las guerras de religión y se celebra el final del concilio en Trento, fue un momento crucial. Exhorta a sus hermanas: “Y cuando vuestras oraciones y deseos y disciplinas y ayunos no se emplearen por esto que he dicho, pensad que no hacéis ni cumplís el fin para que aquí os juntó el Señor”⁴⁸. Y todo lo asienta sobre la base de tres virtudes a saber, “la una es amor unas con otras; otra, desasimiento de todo lo criado; la otra, la verdadera humildad, que, aunque la digo a la postre, es la principal y

46 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 1, n°2, p. 454.

47 *Ídem*, p. 1, n°2, p. 454.

48 *Ídem*, p. 21 n°10.

las abraza a todas”⁴⁹. Mas tarde agregará una cuarta, que es la “determinada determinación.”⁵⁰

Desmenuzando estas propuestas de salud y salvación para nuestro mundo de hoy podemos decir que Teresa nos deja como mujeres un precioso legado, toda una reforma en tres etapas.

Siendo mujeres fuertes

Teresa nos invita a no ser esclavas de las exigencias de nuestro cuerpo y para eso es necesario educar el espíritu. Evitar las falsas enfermedades: primero las del cuerpo “Unas flaquezas y malecillos de mujeres, olvidaos de quejarlas, que algunas veces pone el demonio imaginación de esos dolores. Porque este cuerpo tiene una falta, que mientras más le regalan, más necesidades descubre.”⁵¹ Y luego las enfermedades del espíritu: el hombre actual parece actuar siempre con el criterio del miedo y la angustia frente a la muerte presentida por la escasez de alimento, la falta de seguridad y de fraternidad. Por eso, hace falta adoptar un estilo, de ser y vivir equilibrados, una ecología humana para usar un lenguaje actual. Dice la madre: “La persona tiene estratos de espesor inesperado, no fáciles de perforar por un acto de voluntad. Y que a veces, la voluntad nos sirve ‘determinacioncillas’, en lugar de firmes tomas de posición”⁵². Sabe ella, sobre todo, que el misterio de la vida de oración consiste en poner sobre el tapete, sin paliativos, nuestra relación personal con Dios⁵³: “La determinada determinación es una coraza contra la propia fragilidad. El denodado se crece. Y el demonio tiene gran miedo de ánimas animosas”⁵⁴. Advertidas por la madre, podemos tomar más precauciones.

49 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 4, n°4.

50 Álvarez Tomas, *Comentarios al “Camino de perfección”*. *Op. cit.*, p. 151.

51 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 11 n°2.

52 Ídem, p. 16, n°10.

53 Tomas Álvarez, *Comentarios al “Camino de perfección”*. *Op. cit.*, p. 151-152.

54 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 23, n°4.

Creciendo en libertad y desasimiento

Es posible, dice Teresa, alcanzar esta libertad y negación y desasimiento de nosotros mismos con el favor del Señor.

Necesidad de equilibrio: si nos falta nos mata, y si nos sobra nos acaba la vida, como se ve morir muchos ahogados⁵⁵. Yo alabo al Señor muchas veces, y pensando de donde vendrá por qué, sin decir palabra, muchas veces un siervo de Dios ataja palabras que se dicen contra El, debe ser que así como acá, si tenemos un amigo, siempre se tiene respeto⁵⁶.

Estas virtudes que nos descentran de nosotros mismos son signos de madurez en un adulto. Por eso, Teresa considera que la falta de comunicación unos con otros, los silencios, pueden causar daño en una comunidad: “A religiosas importa mucho esto: mientras más santas, más conversables con sus hermanas⁵⁷”. La ayuda mutua entre hermanas y hermanos por la conversación que sana y hace progresar es otra propuesta de santa Teresa a nuestro mundo de hoy donde abundan los psicólogos para ordenar las mentes y escuchar. A pesar de todo, nuestra sociedad sigue estando muy enferma.

Teresa ha hermanado también la humildad y desasimiento “porque esta virtud y estotra paréceme andan siempre juntas: Son dos hermanas inseparables”⁵⁸.

Creciendo en verdad y amor; paz y sosiego

El camino que propone Teresa no será verdad si es una mera repetición de un modelo. Se trata más bien de enseñar cómo acercarse a

55 Idem., p. 41.

56 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 41, n°5, p. 636.

57 Tomas Álvarez, *Comentarios al “Camino de perfección”*. *Op. cit.*, p. 303.

58 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 10, n°3.

Él para hacer su propia experiencia. Tratar de amor y amistad con alguien conlleva una parte de creatividad, de saber inventar cosas nuevas, de nunca aburrirse. La santa suele relacionar también el amor con el temor como seguro: “De las dos actitudes de fondo, amor y temor, resultará esa especie de seguro de vida y de camino, tan anhelado por la Santa, sensible en extremo al clima de permanente inseguridad en que se vive la vida”⁵⁹. Ahora, amor y temor “son dos castillos fuertes, desde donde se da guerra al mundo y a los demonios”⁶⁰. Para lograr esta meta, esto es, traer la paz en el mundo, como siempre la Santa propone empezar por uno mismo, por traer paz en su propia alma: “Porque lo que mucho conviene para este camino que comenzamos a tratar es paz y sosiego en el alma.”⁶¹. La esperanza que nos acompaña en esta lucha. Nos estimula a no temer las dificultades porque estamos seguros de vencer: “y no teme tantos golpes, porque lleva adelante lo que le importa la victoria y que le va la vida en vencer. Es también necesario comenzar con seguridad de que, si no nos dejamos vencer, saldremos con la empresa; esto sin ninguna duda”⁶². Con estos perrechos debemos andar por el mundo las mujeres discípulas de Santa Teresa de Jesús.

En resumidas cuentas, partimos del diagnóstico desde la experiencia personal de Santa Teresa como mujer enferma y curada. Teresa reconoce que su frágil salud física y los problemas del cuerpo eclesial afectan su libertad y bienestar interior. A través de la oración y la Eucaristía, encuentra alivio y sanación, demostrando que cuerpo, alma y espíritu deben estar en armonía. Teresa también señala que combatir el mal requiere constancia y una interiorización sincera de la oración, ofreciendo sus enseñanzas como remedio no solo para su comunidad, sino también para la Iglesia y el mundo.

En este sentido describe siete estados dolorosos del alma y sus respectivos remedios. Estos remedios buscan restaurar la armonía

59 Álvarez Tomas, *Comentarios al “Camino de perfección”*. *Op. cit.*, p. 40, p. 286.

60 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 40, n°2.

61 *Camino de perfección*. En *Santa Teresa Obras Completas*. *Op. cit.*, p. 20, n°5, p. 539.

62 *Idem*, p. 23, n°5, p. 551.

interior y acercar al alma a Dios, enfrentando las tentaciones y miedos con fe y discernimiento.

Para extender al mundo entero este camino de sanación, Santa Teresa propone rechazar teorías, y relatar su camino espiritual y cómo, mediante la oración y la dedicación, busca ayudar a Dios a mitigar los males del mundo. Teresa enfatiza tres virtudes clave para este objetivo: amor mutuo, desapego de lo material y verdadera humildad, añadiendo la «determinada determinación» como una cuarta virtud esencial.

Teresa invita principalmente a las mujeres a ser fuertes, a superar las falsas enfermedades del cuerpo y del espíritu, y a educar el espíritu para alcanzar la libertad y el desapego con la ayuda de Dios. La comunicación y el apoyo mutuo son cruciales para evitar el daño en las comunidades. Finalmente, Teresa propone un camino de verdad, amor, paz y sosiego, sugiriendo que la paz interior y la esperanza son fundamentales para enfrentar las dificultades del mundo y los males contemporáneos.

SANTA TECLA Y SUS MILAGROS SANADORES
(DE LOS SIGLOS II-V A FINES DEL XVII)

Lara Escudero
Universidad de Durham

Blanca Oteiza
Universidad de Navarra, GRISO

El itinerario vital de Tecla combina hechos históricos y legendarios que configuran una interesante hagiografía de esta santa, venerada y festejada por la Iglesia católica y la ortodoxa el 23 y 24 de septiembre respectivamente¹. Nos centraremos en este trabajo en la recepción secular de uno de sus carismas, el de la sanación de dolencias del cuerpo, a partir de una selección de textos de los siglos II-V hasta fines del XVII.

VIDA Y LEYENDA DE TECLA

El primer testimonio escrito que se conserva de su vida es el de *Hechos de Pablo y Tecla* (*Acta Pauli et Theclae*), texto apócrifo en griego contenido en *Hechos apócrifos de los apóstoles* (*Hechos de Pablo. Acta Pauli*), en adelante *Hechos*², base de las diferentes versiones y amplificaciones de su vida que proliferaron a partir del siglo II³, como la del siguiente texto relevante que manejamos, *Vida y milagros de santa Tecla* (en adelante *Vida*), escrita en griego en el siglo V, por un autor anónimo, que al relato de la vida añadirá en una segunda parte

1 Para su iconografía, representaciones y cultos, ver Réau, 1998, p. 246-249.

2 Ver *Hechos*, p. 728-773, texto que manejamos.

3 Estos *Hechos* tuvieron que ser escritos antes de fines del siglo II (ver Dagron, 1978, p. 31-33).

los milagros de la santa que no aparecen en ninguna de las versiones de los *Hechos*⁴.

Estas dos obras (los *Hechos* y la *Vida*) son la base de una transmisión posterior cuyos testimonios cotejados demuestran que se basan bien en diferentes versiones de los *Hechos* o bien en la *Vida*, y cuya cronología abarca un extenso marco temporal, desde los primeros siglos del cristianismo (II-V) hasta fines del siglo XVII, en la que consideraremos además de los ya citados *Hechos* y la *Vida*, la obra del hagiógrafo bizantino Simón Metafraste, del helenista Petrus Pantinus, del mercedario y escritor Tirso de Molina y del jesuita Jaime Vilar.

Las líneas de su vida que vertebrarán con sus particularidades estos textos nos presentan a la joven Tecla, prometida de Támara, que se convierte al oír un sermón de Pablo sobre la castidad en Iconio, su ciudad natal y en consecuencia se niega a casarse enfrentándose a su madre y familiares. A partir de ahí seguirá a Pablo en un itinerario de encuentros y alejamientos en sus particulares caminos apostólicos y de santidad, que la llevará a sufrir tormentos que vencerá con éxito por intercesión de Dios, y finalmente se instalará en Seleucia donde vivirá hasta su muerte obrando milagros.

LOS MILAGROS SANADORES EN SUS TEXTOS

Hechos de Pablo y Tecla (Hechos)

La vida de *Hechos* (siglo II) es sobria y concisa, incluye los prodigios con que Dios benefició a Tecla para salvarla de sus varios tormentos, pero no los milagros que se le atribuyen posteriormente, y termina repentinamente con su muerte: «partió para Seleucia y tras

4 Puede leerse en ediciones modernas: la traducida del griego al francés por Dagon, 1978, y la traducida del griego al español por Narro, 2017, por la que citaremos. Remitimos para completar estas líneas a sus excelentes estudios introductorios en los que tratan los varios aspectos que comentaremos aquí (textos primeros, tipología de los milagros, el santuario, etc.).

haber iluminado a muchos con la palabra de Dios, se durmió con un bello sueño» (p. 773)⁵.

Vida y milagros de santa Tecla (Vida)

Más atención dedicamos por su interés a la *Vida* anónima, del siglo v, que sigue el relato de los *Hechos*, y divide la obra desde el título en dos partes diferenciadas, su historia vital y sus milagros, estructura que se repetirá en los textos sucesivos. Aunque obra anónima, pronto se atribuyó su autoría a Basilio de Seleucia⁶, que se mantendrá hasta los años 70 del siglo xx. Sin embargo, el anónimo autor de la *Vida* deja interesantes pistas de su implicación en la obra, al reconocer que la escribe por encargo de Aqueo, o cuando en el milagro 12 cuenta, ironías del destino, su conflictiva relación con el obispo Basilio, quien maquinó contra él para que fuera excomulgado y cómo su restauración por el mismo Basilio fue gracias a Tecla⁷ o al confesar su devoción por la santa hasta el punto de ser beneficiario de sus milagros en cuatro ocasiones: su enfermedad de ántrax (milagro 12)

5 El final de su vida es uno de los pasajes que presenta variantes interesantes entre las distintas versiones de los *Hechos*, especialmente relacionadas con los médicos y las curaciones de Tecla. Ver el texto de Ms. ABC (*Hechos*, p. 847) o el de Ms G (M), en el que se detalla cómo sus curaciones provocan la envidia de los médicos de Seleucia que perdieron su clientela por ella y deciden contratar a gente disoluta para que vayan a la cueva donde habita la ya anciana Tecla para ultrajarla, evidentemente sin éxito, puesto que «penetró en la roca. Al instante se volvió a cerrar esta de modo que no apareciera ni una fisura» (ver *Hechos*, p. 849-853). Estas circunstancias se aceptan en textos posteriores como el de Metafraste (recoge la versión de MS G (M), p. 285-291), o el de Vilar, p. 158-159, quien deja sin embargo el episodio de la violación sin terminar: «Resolviéronse pues a violar la sagrada virgen [...]. Dejémosles premeditando su ejecución y vamos a la plausible veneración que por este tiempo tenía ya santa Tecla en la Iglesia» (p. 159). Circunstancias que se omiten en la *Vida* y en Tirso.

6 Ver Dagron, 1974 y 1978, p. 32-33.

7 Ver Narro, 2017, p. 5 y 189-193. Comp. «Paradoxalement, la tradition a attribué les *Actes* et les *Miracles* à l'ennemi juré de son véritable auteur» (Dagron, 1974, p. 9).

y de oídos (milagro 41), su problema con Basilio ya citado, y cuando Tecla lo ayudó para seguir escribiendo sus milagros porque decaía en su tarea (milagro 31).

En total publica 46 milagros, seleccionados en topos de veracidad y cantidad⁸, que la santa realizó mientras vivía en Seleucia, sobre temática varia: para proteger su monasterio y ciudades, a personas particulares, y algunos hombres de letras, o para derrotar a dioses paganos... pero en su mayor parte refieren las curaciones de Tecla (más de 16 de diversas dolencias: vértebras, fracturas de piernas, lamparones, ántrax, oídos, cólicos...) con insistencia coherente en las enfermedades de los ojos, relacionados bíblicamente con la gracia y la fe⁹: en el milagro 23 «Tecla cura una enfermedad ocular al pobre Pausíaco»¹⁰, en el 24 sana a un niño «de una enfermedad

8 «hemos recopilado sus milagros encontrados aquí y allá [...]. Sin embargo, no están todos, ni siquiera la mayor parte de todos ellos [...]. Y aún la parte más pequeña de ellos, la cual hemos podido recoger de hombres y mujeres creíbles, con el fin de que los lectores, en vez de dudar sobre lo que dijimos con anterioridad, encuentren razones para creer en los milagros [...] y puedan examinar la veracidad de lo que hemos dicho» (Narro, 2017, p. 143).

9 Son milagros de evidentes referencias bíblicas: en las curaciones de distintas dolencias de Jesús (lepra, paralíticos, fiebre, endemoniados, mudo..., en *Mateo*, 8-9) la presencia de los ojos es también relevante como curaciones de ciegos o metáfora de luz y fe. Baste recordar la pérdida de la vista del padre de Tobías y su curación con aplicación de hiel (*Tobías*, 2, 9-10, 6, 8; 7, 7; 11, 4-13; 14, 1-2); la curación de dos ciegos con el tacto de su mano (*Mateo*, 9, 27-30); las del ciego Bartimeo (*Marcos*, 10, 46-52); la del ciego de Betsaida con saliva en los ojos y sus manos (*Marcos*, 8, 22-26) o la del ciego de nacimiento con saliva y lodo (*Juan*, 9)... y también como metáforas de la luz, ceguera y fe (*Mateo*, 6, 22 y 13, 16; *Juan*, 9, 39)... Para la importancia de los ojos ver Cox, 2009, y en Tecla especialmente p. 106-107 y para el poder del ojo de los santos, Narro, 2017, p. LXXXIII, nota 173.

10 La vista le fue devuelta de la manera siguiente. «Con unas escamas —como dicen— que le caían del interior de los ojos, cayó también la opacidad que alteraba sus pupilas, y la luz de antes volvió a entrar de nuevo. [...] Testigo del milagro es toda la ciudad de Seleuco, que era su patria y su ciudad» (p. 229-230), lo que recuerda al episodio de la conversión de Saulo, en que a Pablo se le «cayeron de los ojos unas como escamas y recobró la vista» (*Hechos de los apóstoles*, 9, 18-22).

ocular», en el 25 «Tecla salva a toda Seleucia de una epidemia ocular» y en el 37 cuenta la «curación a un chipriota de una enfermedad ocular»¹¹, es decir, curaciones físicas pero también metafóricas de la luz, como en el milagro 25 mencionado de la epidemia ocular de Seleucia, metáfora del poder de Tecla de convertir a los gentiles de la ciudad. Y todos los prodigios recogidos se inscriben dentro de un programa promocional y de patrocinio de la ciudad de Seleucia, donde se ubicaba su santuario y efectuaba sus curaciones¹². Son milagros cuya verosimilitud se enmarca en lo «maravilloso cristiano»¹³ tanto en los remedios, algunos bien extravagantes¹⁴ como en la veracidad de los sucesos, aunque en ocasiones el propio hagiógrafo advierte sobre su credibilidad¹⁵.

Petrus Pantinus y Simeón Metafraste

Ya en el siglo x Simeón Metafraste escribe *De sancta gloriosa ac victrice martyre Thecla, Iconiensi*, basada en una de las versiones de los *Hechos*¹⁶, y por tanto no recoge sus milagros. Este texto se popularizará a principios del xvii cuando se realiza la primera edición de la anónima *Vida* por Pantinus, deán de Bruselas, que la traduce del

11 Dagron confirma la popularidad de la santa todavía hoy en Chipre con las enfermedades de los ojos (1978, p. 391, nota 1).

12 Ver Dagron, 1978, p. 55-79 y Narro, 2017, p. XXIX.

13 Ver para el concepto de lo maravilloso cristiano, Lara Escudero, 2004, p. 96-98.

14 Por ejemplo, en el milagro 18 para curar la herida de Aba, Tecla le prescribe: «Rasca la suciedad que rodea los barrote que se extienden alrededor de mi habitación —dijo la mártir—, aplícala en la parte del pie que está herida y harás cesar el mal al instante».

15 «temo que no sea tenido por cierto por parte de algunos, por tan extraordinario como es», dice de su enfrentamiento con Basilio (milagro 12), o en el milagro 38 de la curación del gramático Alipio se pregunta: «¿Acaso no parece que el relato de este milagro sea una fábula o una leyenda?» (Narro, 2017, p. 287).

16 Otra versión curiosa de la vida de Tecla se recoge en el siglo XIII donde está Tecla casada con Zamiro a quien abandona al oír la palabra de Pablo (ver De la Vorágine, *La leyenda dorada*, II, p. 908-909).

griego al latín y la publica en Amberes en 1608 junto con el relato de Metafraste mencionado¹⁷. Esta obra pantina es la de un intelectual helenista poco explícito en la devoción por la santa, que sin embargo asume la autoría de Basilio secundada posteriormente hasta los setenta del siglo xx. Pantinus no recoge los 46 milagros de la *Vida* sino solo una treintena reorganizando algunos de ellos. Una explicación de esta reducción de los milagros la da Dagrón¹⁸ quien afirma que Pantinus no maneja una copia manuscrita de la *Vida* completa, lo que podría apoyar que traduzca el primer milagro de la *Vida* (expulsión de Sarpedón) y seguidamente el 18, y por tanto no conociera el milagro 12 del enfrentamiento del autor anónimo con Basilio. Y de esta treintena de milagros, once son curativos conservando este carisma de la santa, y de estos, cuatro se refieren a las enfermedades oculares mencionadas (milagros 23, 24, 25, 37).

Tirso de Molina, *La patrona de las Musas*

La traducción pantina de la *Vida* con sus milagros fue muy famosa y admirada en la época, y de hecho es la edición en la que se basa Tirso para su vida de santa Tecla titulada *La patrona de las Musas* que como se sabe forma parte de la miscelánea religiosa *Deleitar aprovechando*, publicada en 1635¹⁹, en la que declara su condición de creador, porque si los relatos de *Hechos* y la *Vida* no son biografías sino itinerarios vitales adornados con situaciones y sucesos fabulados, por intereses diversos, la versión de Tirso en este proceso de literaturización la convierte en novela. Lo expresa en la dedicatoria

17 En la traducción de la *Vida* y la vida de Metafraste realizada por Pantinus, el texto de Metafraste, en p. 251-291. Manejamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura 1659. Migne en su serie de patrología griega también la recoge (*Patrología griega*, vol. 85, cols. 473-618).

18 Para la transmisión textual de la *Vida* y las posibles copias que pudo manejar Pantinus, ver Dagrón, 1978, p. 147-151.

19 Para la relación de ambos textos ver Lara Escudero, en prensa. Nougé considera otras fuentes catalanas sobre el culto de Tecla en Tarragona que Tirso pudo tener en cuenta (1962, p. 220-222).

de *Deleitar* (p. 8-9), cuando manifiesta su intención de novelar a lo santo, de manera que *La patrona* es la vida novelada de Tecla²⁰, combinando la historia y la ficción en coherencia con su defensa de la libertad poética frente a la verdad histórica, a la par que declara también su fuente, la del obispo san Basilio:

Enamorome la elocuencia histórica que san Basilio, obispo de Seleucia, escribió en griego de la ínclita virgen y triunfadora mártir Santa Tecla y llegó a mis manos ya latina (p. 7).

Tirso sigue, por tanto, la autoría que figura en la portada y cabecillas de la traducción de Pantinus (Basillii Seleuciaie in Insauria episcopi, *De vita ac miraculis D. Theclae...* Libri duo), pero no menciona el texto de Metafraste que viene a continuación (*Simeonis Metafraste logothethae de eadem martyre Tractatus singularis*), e ignora al traductor ¿voluntariamente?, que aparece posteriormente: *Petrus Pantinus, Decanus Bruxellensis, è tenebris nunc primum eruit, Latinè vertit, notisque illustravit*. Sin embargo, declara haber cotejado «*La patrona de las Musas* con lo que escribió en tres libros de la milagrosa santa Tecla su devotísimo obispo seleuciense» (p. 9) lo que ha llevado a la crítica a pensar que Tirso se equivoca, puesto que en la portada se habla de dos libros (*la Vida y los Milagros*), pero entendemos que este tercer libro es el texto de Metafraste. Además Tirso, al seguir a Pantinus, solo conoce los milagros que este publica entre los que no se incluye el del enfrentamiento del autor anónimo con Basilio (milagro 12), por lo que su apreciación del obispo y su obra difiere de la del anónimo autor²¹.

20 Ver en Oteiza, 2015, la bibliografía del marco teórico de la miscelánea (Wilson, Frolidi, Nougé, Palomo, Dartai, Zerari...) a quienes remitimos para completar estas líneas generales. Citaremos la novela por la edición de Palomo, 1994.

21 Comp. «sin mudar el sentido ni las sentencias que el gran padre Basilio, obispo de Seleucia» (p. 88), «el gran Basilio de Seleucia, su devoto coronista» (p. 144), «refiere el glorioso padre San Basilio, coronista suyo» (p. 165), «nuestro sagrado coronista, pontífice de la ciudad misma» (p. 173)...

La parte ficcional de la novela tiene una elaborada construcción y combina versos con situaciones y motivos tipificados²² que conserva no obstante la misma estructura bipartita de la vida primero y los milagros a su cierre, pero con una reducción y composición significativas de ellos. En esta selección de milagros sanadores del cuerpo y alma que justifica tópicamente por tiempo y novedad (p. 179) solo hay dos curativos, el del ojo del niño que recupera la vista por el picotazo de una grulla («Alumbra a ciegos», lo titula, correspondiente con el milagro 24 de la *Vida*), y el de la «Curación del gramático Alipio», el más relevante de los siete, como veremos.

Sin embargo, aunque escasos, estos milagros culminan el proceso de fabulación tirsiana de la vida de Tecla con un artificioso encaje en el final de la novela, donde va a recrear el templo seleuciese de la santa:

Innumerables son las maravillas que impetró la virgen tutelar [...] pero de estas las más notables, que eternizadas con relieves de piedras peregrinas y encajadas en las paredes sacras del templo referido, admiraban deleitando pintaré (p. 179).

Para ello configura una composición narrativa-visual multidisciplinar o de fusión de artes (poesía, arquitectura, pintura, escultura...) de evidente referencia emblemática, sobre la que va dirigiendo la mirada del lector (y del oyente de la novela en el contexto de *Deleitar*): incluye el título del milagro a modo de mote o lema, que introduce el relato del milagro²³, posteriormente un poema (el epigra-

22 Ver Oteiza, 2015 y 2019.

23 En el primer milagro, que titula «Remedia desesperados», «Tecla asiste a una mujer embarazada, Basiané» (19 *Vida*-III Pantinus); el segundo, «Alivia celosos», lo dedica a una mujer celosa («Tecla accede a las plegarias de la mujer del general Bitiano», 20 *Vida*-IV Pantinus); el tercero, al niño que recupera la vista por una grulla, «Alumbra a ciegos» (24 *Vida*-VIII Pantinus); el cuarto milagro titulado «Castiga impúdicos», se corresponde con «Castigo de Tecla a Orentio» por pensar lascivo en una joven (33 *Vida*-XVIII Pantinus); el quinto, «Conserva vírgenes», se corresponde con el milagro «Castigo a dos ladrones de Irenópolis» (34 *Vida*-19 Pantinus), en el que Tecla castiga violentamente a los

ma) alusivo a las circunstancias del milagro, y la *pictura* se sustituye con la descripción de su materialización y localización en el templo.

La mayoría de los siete milagros están esculpidos en figuras o grabados en relieve en materias nobles (marfil puro, bronce, alabastro, jaspe), y alguno pintado, como en los retablos, pero estos se distribuyen en varios lugares del templo. Los poemas, versos en dos redondillas, se denominan bien versos (griegos traducidos, «interpretados en nuestro idioma», p. 180), epigramas, letras o mote... , aunque en el índice de *Deleitar* se recojan como «Epigramas a los milagros de la patrona de las musas, santa Tecla» (p. 15), y se sitúan «debajo de sus molduras», «al pie del marco», «en su extremidad», «debajo de él», y en algunos se da su localización espacial en el conjunto del templo: «al lado diestro del altar príncipe», «enfrente del primero», «en mitad de los muchos con que el templo se adornaba», para destacar, entre todas las representaciones la del último milagro, el séptimo, que «se llevaba los ojos de cuantos en el templo entraban» porque es el que justifica y dedica precisamente a la patrona de las musas, Tecla, que da nombre a su novela²⁴. Titulado «Patrocina sabios» se corresponde con el 38 de la *Vida* acerca de la «Curación del gramático Alipio» que describe así:

Este milagro, que será el último de nuestro discurso, aunque son muchos más los que el pontífice santo, su coronista y devoto escribe que hasta su tiempo hizo, se llevaba los ojos de cuantos en el templo entraban. Grabose en cristalino alabastro, cuyo remate era este epigrama, que le dará a mi obligación, si mal cumplida no a lo menos en el afecto con que mientras viviere pregonaré devoto alabanzas de doctora tanta:

violadores de vírgenes de su templo; en el sexto castiga al tutor que se aprovecha de la herencia de sus pupilos y lo titula «Defiende huérfanos» («Tecla castiga a Papos por haberse apropiado indebidamente de una herencia», 35 *Vida-XX* Pantinus), y el séptimo titulado «Patrocina sabios» trata el de la «Curación del gramático Alipio» (38 *Vida-24* Pantinus).

24 Relación con las letras que aparece ya en la *Vida*: «Entonces la mártir se apresuró —pues es amiga de las letras y amiga de las artes, y siempre disfruta con los elogios más elocuentes—, y libró al hombre del peligro» (Narro, 2017, p. 285).

Oh tú, estudioso, que apoyas
con letras tu ingenio y fama,
en tu auxilio a Tecla llama
que da salud y da joyas.
Minerva en ciencias infusas,
sutilezas favorece,
en fe que sola merece,
ser patrona de las musas. (p. 187-188)

Desconocemos la base de la recreación tirsiana del santuario se-leuciense, si bien en la *Vida* se recogen muchos detalles del mismo y en concreto en el milagro 17 se narra la curación de una caída del escultor Leontio, artífice de obras en el «altar sagrado» del santuario de Tecla, pero milagro que Tirso no pudo conocer por Pantinus:

la reparación de las placas de mármol que revisten los muros, y la belleza del pavimento que poco a poco converge en uno con formas distintas, son la obra y el trabajo de sus manos (p. 211).

No obstante en la recreación tirsiana subyacen las arquitecturas efímeras de las fiestas cívico-religiosas (nacimientos, bodas, exequias, entradas; canonizaciones, beatificaciones...), que Tirso conocía bien como espectador y participante ocasional en ellas.

De manera que a Tirso los milagros en el plan de su novela no le resultan operativos y se sitúan fuera de su fabulación, de su novelar a lo santo porque los lectores / oyentes de la novela en el XVII no necesitan ya ser convertidos sino disfrutar de una historia edificante que afirma su propia fe, y de ahí que para su inserción coherente los incluye en una arquitectura emblemática, no novedosa pero sí efectiva.

Jaime Vilar, *El triunfo milagroso*

El último texto que nos interesa en esta recepción milagrosa de Tecla es la vida que publica en 1697 el jesuita Jaime Vilar titulada *El triunfo milagroso de la omnipotencia, en la vida, martirios, y milagros de la esclarecida virgen, e invicta protomártir de las mujeres, santa Tecla*.

Redactada desde la perspectiva de un devoto hagiógrafo, y una finalidad propagandística, la defensa y exaltación del patronazgo y protección de Tecla de la ciudad de Tarragona, que conserva la reliquia de su brazo incorrupto²⁵. En el prólogo al lector declara sus fuentes clásicas (singularmente Baronio, Sixto Senense, Basilio, Metafraste, Pantino, Cornelio a Lapide, y otros²⁶) y contemporáneas (tocante a los milagros no procedentes de la *Vida*), motivos (la devoción), objetivos (dar a conocer a Tecla), metodología (suma textos clásicos que adorna «con ponderaciones, textos sagrados, autoridades de santos, erudición de letras humanas, coloquios [imitando mas no traduciendo a Basilio] y con prudentes conjeturas»), en definitiva, un texto doctrinal que aúna sermones, predicación, exégesis... propiciado por los distintos episodios de la vida de la santa.

Sigue la *Vida* anónima que atribuye a Basilio (incluye milagros que no están en Pantinus como el 7 «Curación de una extraña enfermedad al obispo Dexiano») pero maneja también la traducción pantina²⁷ (no recoge ningún milagro de los 18 primeros que faltan en Pantinus, excepto el 7). La estructura original del libro se mantiene, primero se dedica a la vida (en tres libros) y posteriormente en el libro IV a los milagros que él llama «maravillas» (p. 186), y que distribuye en diez capítulos con una unidad temática en torno a Tecla expresa en sus epígrafes: su singular excelencia, su severa y humana majestad, su singular humanidad, a favor de la castidad, su protección en la guerra, su amparo en los cuatro elementos, etc., que

25 Vilar previamente había dedicado en 1693 una relación de las fiestas celebradas en Tarragona titulada *Glorioso triunfo de la esclarecida virgen* [...].

26 Como *La patrona de las musas* y las fabulaciones de Tirso, autoridad para Vilar al mismo nivel que Basilio, Metafraste, Pantinus, o Cornelio Lapide: «El padre fray Tirso de Molina dice que Alejandro había pretendido por esposa a santa Tecla, y la había galanteado algún tiempo en Iconio y como la tenía tan bien vista, pudo ahora, aunque disfrazada, conocerla fácilmente» (p. 82).

27 A quien alaba explícitamente contrariamente al olvido de Tirso: «Pedro Pantino, varón eruditísimo y singularmente versado en la lengua griega, tan celebrado por esta traducción, que sería necesario hacer un largo catálogo si se hubieran de referir los varones eruditos que le aplauden por ella» (Prólogo al lector).

aglutinarán una serie de milagros procedentes de la *Vida* y de la geografía e historia española, especialmente tarraconense, todos con su fuente correspondiente.

De la *Vida* incluye cerca de la veintena (desdobra o repite alguno) de los que la mitad son de sanaciones: al gramático Alipio (38 *Vida*-xxiv Pantinus), al sofista Aretarco (40 *Vida*-xxvi Pantinus), el oído del anónimo hagiógrafo (41 *Vida*-xxvii Pantinus)..., y de estos, tres son curaciones oculares: la de Pausíaco (23 *Vida*-vii Pantinus), la del niño por una grulla (24 *Vida*-viii Pantinus) y la de la ciudad de Seleucia (25 *Vida*-ix Pantinus), que lo toma a través de otra fuente, y omite el del chipriota (37 *Vida*-xxiii en Pantinus).

Tanto los procedentes de la *Vida* como los de tiempos más recientes están agrupados en principio según los epígrafes de cada capítulo, pero la conexión entre unos y otros resulta en general artificial, porque no le interesan tanto los accidentes como la sustancia del milagro original que le permite conectar con las localizaciones españolas de los milagros de Tecla.

EN CONCLUSIÓN

En esta recepción de los milagros de Tecla desde el siglo v (la *Vida*) hasta fines del xvii se percibe una selección en función de los intereses de sus autores: eruditos (Pantinus), literarios (Tirso) o doctrinales (Vilar), pero también una reducción de su ámbito geográfico (de Oriente a España), en el caso de Pantinus que la publica en Amberes y dedica a Felipe III, en el de Tirso al novelar para un público y lector castellano y en el de Vilar para reforzar la figura de la santa en Tarracona. Y de esta selección el único milagro sanador y ocular compartido por la *Vida*, Pantinus, Tirso y Vilar es el de la recuperación de la vista de un niño por una grulla (24 *Vida*-viii Pantinus), titulado «Alumbra ciegos» en Tirso y mencionado en el capítulo último por Vilar. Un milagro, en definitiva, de forma cuentística, entrañable y admirable a la vez, que se matizará en cada texto estilísticamente.

Pero también se advierte que entre la versión de la *Vida* y la de Vilar se cierra un círculo, en tanto que si la *Vida* con sus milagros (siglo v) responde a un programa de patrocinio del santuario de Tecla

en Seleucia, doce siglos después su vida responde a los mismos intereses pero de una ciudad española, Tarragona, y con milagros revisados de la Edad Media a fines del xvii. Una reducción y actualización de los milagros sanadores y oculares en particular en Tirso y Vilar que entendemos por el cambio de percepción de su capacidad sanadora en favor de la virtud de la castidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- COX MILLAR, Patricia, «Ambiguous Bodies», en *Corporeal Imagination*, University of Pennsylvania Press, 2009, p. 102-115.
- DAGRON, Gilbert, «L'auteur des 'Actes' et des 'Miracles' de Sainte Thècle», *Analecta Bollandiana*, 92, 1974, p. 5-11.
- DAGRON, Gilbert et DUPRÉ LA TOUR, Marie (eds.), *Vie et Miracles de Sainte Thècle*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1978.
- ESCUADERO, Lara (ed.), *Tirso de Molina, Quien no cae no se levanta y El mayor desengaño (dos comedias hagiográficas)*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2004.
- , «¿Petrus Pantinus, el gran olvidado en *La patrona de las musas* de Tirso de Molina?». En prensa.
- Hechos, Hechos apócrifos de los apóstoles II. Hechos de Pablo y Tomás*, ed. Antonio Piñero y Gonzalo del Cerro, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
- METAFRASTE, Simeone, *De sancta gloriosa, ac victrice martyre Thecla, Iconiensi*, ver Pantinus, p. 251-291.
- MIGNE, Jacques Paul, *Patrologiae cursus completus... Series graeca*, Parisiis, apud Garnier Fratres, 1857-1866.

- NARRO, Ángel (ed.), *Vida y milagros de santa Tecla*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2017.
- NOUGUÉ, André, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina: los Cigarrales de Toledo et Deleytar aprovechando*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1962.
- OTEIZA, Blanca, «Prosa y versos en *La patrona de las Musas*», en *Prosas y versos de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona-New York, Instituto de Estudios Tirsonianos-IDEA, 2015, p. 117-132.
- , «Amor y enajenación en *La patrona de las musas* de Tirso», en *Vir bonus dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido*, ed. Luis Albuquerque García et al., Madrid, CSIC, 2019, p. 309-318.
- PANTINUS, Petrus, *Basilii Seleucia in Isauria episcopi De vita ac miraculis d. Thecle virginis martyris Iconiensis. Libri duo. Simeonis Metaphrastae Logothetae de eadem martyre Tractatus singularis. Petrus Pantinus Tiletanus, decanus Breuxellensis, è tenebris nunc primum eruit, Latine vertit, notisque illustravit*, Antuerpiae, ex officina plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1608.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*, tomo 2, vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.
- Sagrada Biblia*, eds. Eloíno Nacar y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1975.
- TIRSO de Molina, *La patrona de las musas*, en *Deleitar aprovechando*, ed. Pilar Palomo, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994, p. 31-188.
- Vida, Vida y milagros de santa Tecla*, ed. Ángel Narro, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2017.

VILAR, Jaime, *Glorioso triunfo de la esclarecida virgen, apóstol e invicta protomártir santa Tecla, patrona de la fidelísima, única y coronada ciudad de Tarragona, en las grandes fiestas que se hicieron por el nuevo rezado de la santa [...]*, Barcelona, Imprenta de Rafael Figueró a los algodonereros, 1693.

—, *El triunfo milagroso de la omnipotencia, en la vida, martirios, y milagros de la esclarecida virgen, e invicta protomártir de las mujeres, Santa Tecla*, Barcelona, imprenta de Rafael Figueró, 1697.

VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, José Manuel Macías (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1997 [1982 primera ed.], 2 vols.

«*QUE NO SIEMPRE SE HA DE DAR / POR MILAGRO LA SALUD*»* :
SALUT ET GUÉRISON DANS L'UNIVERS DRAMATIQUE
DE TIRSO DE MOLINA

Isabel Ibáñez
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Il n'y a mal ni maladie du corps qui, chez Tirso, ne soit avant tout une maladie de l'âme. La pièce qui approfondit le mieux ce concept est sans nul doute *La santa Juana III*¹ dans laquelle le mot « salud » est explicitement un terme bisémique signifiant la santé du corps et celle de l'âme.

Or passer de la « maladie » à la « guérison », que celle-ci soit de l'âme ou du corps, suppose, chez Tirso, que le personnage affecté assume ce passage par un acte volontaire. De la conversion à la guérison des maux en général, même avec l'aide du miracle, le « salut » exige un acte de volonté.

On observe alors que dans l'univers dramatique tirsien, le schéma actantiel (actants, rôle et acteurs selon la définition de Pavis²) porteur de cet acte de volonté, est informé par le texte biblique du *Cantique des cantiques*, médiatisé par sa glose sanjuanienne, notamment par le poème *La noche oscura*, même si en certaines occasions c'est l'hypotexte biblique qui affleure directement.

* Tirso de Molina, 2022, vv.2693-2694. Nous citerons dorénavant cette édition

1 *Idem*

2 Pavis, 1987, p. 25.

LA CONQUÊTE DE LA SANTÉ-GUÉRISON/SALUT :
UN SCHÉMA ESSENTIELLEMENT FÉMININ

La santa Juana III de Tirso de Molina nous offre un exemple tout à fait clair de cette stratification sémantique. La protagoniste, Jeanne de la Croix, guérit et même ressuscite avec une grande facilité toute personne qui s'en remet à elle, et obtient même le repentir sincère des pécheurs, leur évitant ainsi la damnation éternelle. Or à l'Acte III, deux pères la sollicitent : Crespo, qui lui demande de ressusciter sa fille morte, et Don Diego, de faire en sorte que son fils abandonne sa vie de perdition. Jeanne s'adresse à Dieu dans une prière où la vie du corps et celle de l'âme sont les deux faces d'une même pièce (vv. 2703-2712) : « Dos padres piden, mi Dios, / a vuestro amor exesivo / por dos hijos, uno vivo / y otro muerto. Pues sois vos / camino, verdad y vida, / dádsela a los dos, que en calma / están: el uno en el alma / que en vicios muerta y perdida / pide por ella su padre, / y a la otra en el cuerpo ». Mais avant d'accéder à la demande de Don Diego, elle développe longuement une comparaison entre le devoir de chacun de se soigner pour préserver sa santé physique (concrètement, dans son cas, par la « saignée », qui consiste à extirper son propre « sang », soit son fils) et elle conclut sur ces paroles (vv. 2692-2696) : « Vos le pudiérais sanar, / que no siempre se ha de dar / por milagro la salud, / pero como escarmentéis / suplicarése-lo agora ». Par là, elle signifie que l'homme a une responsabilité personnelle dans son salut, ce que le concile tridentin avait amplement développé dans ses conclusions sur le libre-arbitre.

Santé et salut sont donc deux notions analogues, deux biens à « conquérir », le salut pouvant d'ailleurs se décliner à plusieurs niveaux et investir plusieurs champs d'application. Au niveau de la structure poétique, le salut n'est autre que la résolution du conflit dramatique, même si le destin du protagoniste est, au final, tragique, ce qui est assez rare chez Tirso.

Dans la plupart des cas, les pécheurs tirsienais n'œuvrent pas eux-mêmes directement à leur salut. Par contre, il n'en va pas de même des pécheresses (une exception, la Jézabel de *La mujer que manda en casa*).

On le constate dans tous les genres dramatiques qui composent l'œuvre du mercédaire : ainsi dans les pièces profanes, les femmes « malades », socialement parlant, de par le déshonneur de la séduction, rompent-elles les amarres, œuvrant activement à la reconquête de leur salut social en retrouvant leur séducteur et en le contraignant au mariage. Citons l'exemple bien connu de Doña Juana dans *Don Gil de las Calzas Verdes*, mais il y en a bien d'autres³.

Dans son théâtre religieux, essentiellement hagiographique, on observe le même phénomène chez les protagonistes féminines, que celles-ci relèvent de la sainteté innée, ou qu'elles soient des pécheresses repenties.

Chez les saintes *ab initio*, citons encore Jeanne de la Croix, qui s'enfuit de chez elle nuitamment pour imposer sa vocation religieuse contre le mariage concerté par sa famille. Citons aussi Casilde (*Los lagos de San Vicente*) qui, inspirée par Saint Vincent, rompt les amarres avec son père et son pays (elle est la princesse musulmane de Tolède⁴) pour se convertir au christianisme et vivre une vie d'ermitte en Castille, près des lacs miraculeux capables de rendre la santé à ceux qui l'ont perdue.

Chez les saintes pécheresses converties, la rupture est aussi un préalable à la conquête du salut. Par exemple Beatriz, de *Doña Beatriz de Silva*⁵, suite aux trois jours où, emmurée par la Reine Isabel, elle a eu la révélation miraculeuse de sa vocation religieuse (fonder l'ordre conceptionniste à Tolède) ne peut-elle rompre avec le Monde qu'en s'enfuyant de nuit, de la Cour, travestie en paysanne.

3 Serge Maurel dans sa thèse (Maurel, 1971) avait déjà mis en évidence et la prépondérance du protagonisme féminin dans les *comedias* tirsiennes, et le schéma structurant de la chute adamique (ou plutôt d'Ève) suivie d'une reconquête de réparation.

4 Casilde n'est pas une pécheresse à proprement parler car sa sainteté innée lui fait entrevoir la vérité de la religion chrétienne et rejeter l'erreur mahométane.

5 Il semble que la fourchette 1617-1621 soit actuellement communément admise pour dater cette pièce (Tirso de Molina, 1999, p. 835-838).

LE *CANTIQUE DES CANTIQUES* ET LA *NOCHE OSCURA* EN FILIGRANE

Nuit, *monte-désert*, tels sont les motifs récurrents de la mise en action de ces ruptures et reconquêtes du salut. C'est que, le modèle structurel qui affleure en filigrane, est celui du *Cantique des Cantiques* et de son hypertexte sanjuanien *La noche oscura* et, *Canciones entre el alma y el Esposo* (dans ses deux versions).

Dans *La santa Juana I*⁶, la référence au texte biblique est explicite. Ainsi Juana, travestie en homme, s'enfuit-elle nuitamment de chez son oncle où elle séjourne pour y être mariée. Sur la route du couvent de Cubas dans lequel elle veut professer, elle déclare (Acte II, vv. 1761-1772, c'est nous qui soulignons) :

La esposa que en los *Cantares*
herida de vuestro amor,
divino esposo y señor,
por tan diversos lugares
os busca, me hace atrever
a que disfrazada en hombre
ni el ser de noche me asombre,
ni el temor que en la mujer
es natural la ley guarde
del miedo, que ya he rompido
porque amor hace atrevido
el animal más cobarde.

On notera que, du point de vue dramatique, cette quête de Dieu et de salut personnel (réaliser sa vocation religieuse) est exactement une fugue de jeune fille telle qu'en proposent les *comedias* profanes, mais *a lo divino*⁷. Les cinq premiers vers (1761-1765) reprennent le

6 Tirso de Molina, 2016, p. 180. L'édition *princeps* est de 1636 mais le manuscrit de la pièce est daté de 1613.

7 Cette anecdote correspond à la biographie du personnage historique de Jeanne de la Croix mais la référence au *Cantique des Cantiques* déclamée en monologue dans de beaux vers, sublime l'épisode historique de manière très nette.

schéma général du *Cantique des Cantiques*, soit la quête de l'Épouse à la recherche de l'Époux et fondent (1765, « me hace atrever ») en droit vétero-testamentaire ce qui, du point de vue du droit castillan, est une fugue, donc un délit. Intéressante est la proclamation de rupture (« que ya he rompido ») ainsi que l'allusion aux nombreuses biches et autres animaux craintifs que l'on retrouve dans le *Cantique des Cantiques* (« hinnuloque cervorum »⁸) ainsi que chez Saint Jean de la Croix. Ce détail nous semble important au-delà de son évident impact poétique, comme nous allons le voir dans l'exemple suivant de *La Ninfa del Cielo*⁹, cas sur lequel il convient à présent de s'attarder.

En effet, c'est dans cette pièce que le schéma du *Cantique des Cantiques* va recevoir le développement le plus important, enrichi par la glose qu'en font les poèmes de Saint Jean de la Croix (*Canciones de alma...* et *Noche oscura*). Cet aspect a été bien étudié par Marie-Eugénie Kaufmant dans un article auquel nous renvoyons le lecteur¹⁰. Avec cette chercheuse, nous pensons que ce sont essentiellement les espaces du *monte*, et, tout aussi inextricable que lui, celui de la nuit omniprésente, qui convoquent, et le *Cantique* biblique, et la rupture mystique sanjuanienne, notamment celle de la *Noche oscura*. Il serait trop long de relever toutes les images et métaphores faisant écho aux images et métaphores du *Cantique* biblique et de la poésie sanjuanienne. Donnons un seul exemple, la lamentation de Ninfa au cours de sa quête du Christ :

Árboles, fuentes y peñas,
al alma no le escondáis,
que porque de él me digáis,
yo os daré todas las señas.
Es a la parda avellana
semejante su cabello;

8 *Biblia Sacra*, 1991, p. 615A et 618B.

9 Tirso de Molina, 1969 a. Blanca de los Ríos propose la date de 1613 pour la création de la pièce.

10 Kaufmant, 2011.

al blanco marfil, su cuello;
 sus mejillas, a la grana;
 su frente *es nevada falda,*
 que de mil claveles rojos
 termina, un *valle*; sus ojos
 son dos *soles de esmeralda*;
 corona las niñas bellas
 de celajes carmesíes;
 sus labios *llueven rubíes*;
sus dientes nievan estrellas.
¿Hay quién de él me diga, hay quién
me le enseñe? Peñas duras,
arboledas, fuentes puras,
*decid, ¿dónde está mi bien?*²¹

On rappellera que dans cette *comedia*, Ninfa, la protagoniste, rompt spectaculairement par deux fois avec sa vie idyllique de comtesse de Valdeflor. Une première fois à la fin de l'Acte 1, lorsque, ayant découvert la trahison et la fuite de Carlos son séducteur, elle décide de « prendre le maquis »¹² (*monte*) et de se mettre à la tête d'une troupe de bandits de grands chemins. La comtesse bienveillante devient comtesse criminelle, bien décidée à se venger sur tous les hommes qui croiseront son chemin en attendant de retrouver Carlos. Elle quitte l'*ager*, espace humanisé¹³, structuré par les activités humaines et sur lequel elle règne au début de la pièce (la *quinta* de Valdeflor), pour pénétrer dans l'*espesura*, autrement dit un désert

11 Tirso de Molina, 1969 a, p. 967 A.

12 On nous pardonnera l'usage de cette expression très connotée politiquement. Nous appliquons un calque à l'expression espagnole « escharse *al monte* » à l'éventail sémantique plus ouvert.

13 Marie-Eugénie Kaufmant (2011) pense que l'espace de la pièce dans son entier est le *monte*. Or s'il est vrai que c'est un espace omniprésent du début à la fin, il alterne avec des espaces humanisés comme la *quinta* de Ninfa et le palais ducal. Ces deux espaces humanisés sont un contrepoint à l'espace du *monte* et soulignent son caractère hégémonique.

dense et inextricable, hors des sentiers tracés par l'homme¹⁴. Cet espace, qu'elle investit, est l'espace de la confusion et de la violence. Or ce même espace va se transformer, à la fin de l'Acte II, suite à la rupture de Ninfa avec sa propre violence, en l'espace de la quête et du salut, et au final, celui de la fusion mystique avec Dieu. Lorsque, trahie par ses hommes qui se joignent aux troupes royales pour la capturer, elle s'enfonce dans le *monte*, de nuit, et perd Carlos, elle s'endort dans l'épaisseur végétale de la montagne boisée, véritable labyrinthe qui n'est que l'image de sa propre désorientation spirituelle (c'est nous qui soulignons) :

en este *laberinto* de jarales,
sin estribos ni riendas, ¡bravo paso!
Pienso que encuentro un monte a cada paso.
¿Qué haré, que estoy *confusa*? ¿Iré adelante?
¡Ah, Carlos, Carlos! ¿Nadie me responde?
Sólo el silencio el eco ha interrumpido,
que entre estas hojas respondió dormido.¹⁵

C'est que sa quête, contrairement à celle de l'Épouse du *Cantique* ou de l'âme sanjuanienne, qui peuvent espérer retrouver le confort des bras de l' Aimé, est celle d'un objet indigne et surtout vain, au sens étymologique de vide (c'est nous qui soulignons) :

Llegue el día que aguardo, llegue el día,
y en los brazos que adoro, regalada,
descanse el afligido pensamiento.
¡Carlos, Carlos! Mas ¡ay, que abrazo el viento!¹⁶

14 J'emprunte l'expression à Marie-Eugénie Kaufmant. L'*espesura* telle que définie par la chercheuse s'apparenterait sur le plan géographique au *salvus* et à la *silva* en même temps, tels que définis dans la trilogie romaine *ager/saltus/silva*. En fait c'est un espace qui s'oppose à l'espace humanisé (*ager* et *hortus*) mais bien plus que cela, la densité de sa végétation et de son terrain, est aussi densité sémiotique et signifiante (Voir Kaufmant, 2011).

15 Tirso de Molina, 1969 A, p. 955 A.

16 *Idem*.

Elle a alors un rêve prémonitoire sur sa propre perdition —le spectaculaire puits de la mort¹⁷— dans lequel, en proie au désespoir, elle est sur le point de se jeter, quand son Ange Gardien l'en empêche et la remet sur le chemin du repentir et de la reconquête de son salut (c'est nous qui soulignons) :

NINFA: No te conozco.

ÁNGEL: Después,
Ninfa, me conocerás,
y si me sigues, tendrás
bien de mayor interés.

NINFA: *Ya seguirte no recelo;
llévame a cualquier lugar.*

ÁNGEL: Deja el ser ninfa del mar
que has de ser ninfa del cielo.¹⁸

Or si Ninfa vient de bénéficier d'une aide divine, cela ne la dispense pas d'engager sa volonté tout entière dans la reconquête de son âme et de son salut, reconquête qui va être « mise en action » tout au long de l'Acte III. Elle va d'abord proclamer sa foi en déployant toutes les ressources de l'art dramatique, verbales et non verbales. Au début de cet acte, au rythme des *sextetos líras*¹⁹, Ninfa se dépouille un à un de ses attributs de guerrière et de beauté transgressive. Elle les suspend l'un après l'autre à un peuplier blanc (« *pobos* »), tout en comparant ce dépouillement à celui du serpent qui perd sa peau.

17 Elle voit en rêve des paysans dansant autour d'un puits dans lequel ils se jettent chacun à leur tour. Elle s'en approche pour voir ce qu'ils sont devenus, quand la Mort surgit du puits lui demandant ce qu'elle recherche, paroles qui provoquent chez elle une prise de conscience et la plongent dans un profond désespoir.

18 Tirso de Molina, 1969 a, p. 956 B.

19 7a 11B 7a 11B 7c 11C.

Bien que l'arbre ne soit pas un pommier, comment ne pas penser à celui du serpent d'Ève et plus encore à la réparation de la faute d'Ève sous le même pommier évoquée dans le *Cantique des Cantiques* et chez Saint Jean de la Croix (c'est nous qui soulignons) :

NINFA:

Humanos desengaños,
hacedme solamente compañía,
y vosotros, engaños
del mundo, allá os quedad desde este día;
basta lo que dormidos
a la verdad tuvistes mis sentidos.
*Como culebra quiero
para otra nueva vida renovarme,
donde clemencia espero,
si acierto de una vez a desnudarme
del hábito que ha hecho
la vil costumbre de mi ingrato pecho.*

*Vase quitando las armas, el ristre y bonete, y valos
colgando de las ramas, de algún clavo a propósito*

Quedad por estos pobos,
bárbaros instrumentos de la muerte,
de insultos y de robos,
que con el dueño de la misma suerte
merecistes castigo
a no tener el cielo por amigo²⁰;

Dans le *Cántico espiritual*, *Lira* xxviii de *Canciones del alma* ...,
on lit :

Debajo del *manzano*,
allí conmigo fuiste desposada,

20 Tirso de Molina, 1969 a , p. 956 A-B.

allí te di la mano,
 y fuiste reparada
 donde tu madre fuera violada²¹.

Une reprise très claire du *Cantique* de la *Vulgate* :

Sub arbore *malo* suscitavi te ;
 Ibi *corrupta* est mater tua
 Ibi *violata* est *genitrix* tua²²

que Saint Jean de la Croix glose dans le sens de l'arbre de la Croix qui apporte la rédemption comme l'arbre d'Éden avait provoqué la corruption de l'homme²³.

On voit bien tout l'enrichissement apporté par le texte Tirsien à cette chaîne intertextuelle que constituent *Cantique des cantiques*, *Cántico espiritual*, et *Ninfa del Cielo* : si le texte sanjuanien explicite dans un sens, somme toute tridentin, le verset sur le pommier, *Ninfa* revisite la glose de Saint Jean en offrant en sacrifice sur l'arbre (de la Croix) non pas le Rédempteur de l'humanité mais le Serpent, symbolisé par sa « peau » faite de ses péchés. Or il y a plus : le choix du « *pobo* » comme arbre de la régénérescence n'est pas anodin à notre avis car il est affecté d'une forte charge symbolique mythologique, mais aussi chrétienne. En effet, le peuplier blanc n'était pour les anciens que la métamorphose de la nymphe Leucé, aimée d'Hadés qui demeura ainsi sur la rive du fleuve Léthé, frontière entre le royaume des vivants et celui des morts. C'est aussi de rameaux de peupliers blancs qu'Hercule descendu aux Enfers se coiffa. Le christianisme allait adapter cette mythologie au Christ et à sa Passion, et Saint Isidore, plus concrètement associe l'aspect bicolore de ses feuilles à la réversibilité, à l'alternance du jour et de la nuit, symbolisme repris

21 *Obras de San Juan de la Cruz...*, 1930, p. 11-12.

22 *Biblia Sacra...*, 1991, p. 618 A.

23 Dans *Cántico espiritual*, c'est dans ce sens qu'il glose ces vers. Voir *Obras de San Juan de la Cruz...*, 1930, p. 136-137.

dans les *Emblèmes* d'Alciat²⁴. Si le pommier du *Cantique* et le pommier sanjuanien sont les arbres de la réparation, cela est aussi vrai du *pobo* tirsien avec sa symbolique de réversibilité et surtout du fait que ce n'est plus l'innocent qui expie la faute de l'homme pécheur, mais le pécheur qui est sacrifié et puni. Ninfa ne dit-elle pas de sa peau de *culebra* qu'elle a mérité un châtiment, c'est nous qui soulignons :

Quedad por estos pobos,
bárbaros instrumentos de la muerte,
de insultos y de robos,
que con el dueño de la misma suerte
merecistes *castigo*²⁵

C'est donc ce substrat christianisé qui est à l'œuvre ici, fait d'autant plus évident que Ninfa, après s'être dépouillée de ses vêtements et attributs du péché, entreprend de traverser à la nage, de nuit, le fleuve qui la sépare de l'ermite Anselmo auprès duquel elle va demander l'absolution de ses péchés. On notera comment cette traversée, qu'un paysan décrit à Carlos parti à sa recherche, entre en résonnance avec la première *lira* de *Canciones del alma*... par le biais de l'image de la biche blessée et assoiffée, c'est nous qui soulignons :

LABRADOR:
Si buscáis una mujer
de hermosura celestial,
diosa o ninfa, al parecer,
por este blanco arenal
al aire intenta vencer.
No sé qué lleva; parece
cierva herida, según va,
y *ansiosa* el agua apetece
de este río, donde ya
el nevado pecho ofrece²⁶.

24 Voir García Mahiques, 1990-1991, p. 46-52.

25 Tirso de Molina, 1969 a, p. 956 B.

26 Tirso de Molina, 1969 a, note I, p. 959 A et B.

On notera ici l'inversion et le déploiement du motif sanjuanien, chez qui c'est l'Époux qui fuit et qui laisse sa blessure à l'âme (c'est nous qui soulignons) :

ESPOSA

I. ¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome *herido*;
salí tras ti clamando, y eras ido²⁷.

Une fois de plus, Tirso enrichit la matière vétero-testamentaire et sanjuanienne en jouant de la réversibilité dont elle est elle-même porteuse au départ. Effectivement signifier la fusion mystique de l'âme et de son Créateur suppose le recours à des figures de réversibilité, quand celle-ci ne découle pas tout simplement de la thématique de la fusion²⁸.

Une autre stratégie d'enrichissement textuel est la mobilisation de la matière mythologique christianisée. En effet le fleuve traversé par Ninfa n'est pas sans rappeler le fleuve des Enfers, non seulement parce qu'il est bordé de *pobos* mais également parce que le passeur qui, lorsque Ninfa veut, pour observer une distance respectueuse avec la grotte d'Anselmo, traverser le fleuve dans l'autre sens, ce passeur donc, n'est autre que le Diable qui tente de la noyer, ce qui serait arrivé sans l'intervention de son Ange gardien.

L'illustration didactique fait partie du genre hagiographique, certes, mais les hypotextes biblique et sanjuanien subissent ici un enrichissement significatif par deux procédés verbaux essentiellement : la mobilisation de la matière mythologique, et l'exploitation de la réversibilité, composante au départ du discours sanjuanien comme il a été dit. En ce sens, ces enrichissements peuvent être

27 *Obras de San Juan de la Cruz*, 1930, p. 7.

28 Par exemple, dans *Canciones del alma...* : « Mas ¿cómo perseveras, / ¡oh vida!, no viviendo donde vives, / y haciendo porque mueras / las flechas que recibes / de lo que del Amado en ti concibes. » (*Obras de San Juan...*, 1930, p. 8.

considérés comme une glose de l'arrière-plan hypotextuel, et *Ninfa del Cielo*, et à un moindre degré les *comedias* tisiennes en général, sont dans un rapport très net de transtextualité avec le *Cantique* biblique et avec la poésie mystique sanjuanienne. Mais la transtextualité joue aussi et surtout sur les signes non verbaux : décor, jeu des acteurs, leur physique, cela d'autant plus que *Ninfa del Cielo* fut certainement conçue au départ comme une pièce à gros budget²⁹. Ne perdons pas de vue non plus ce qu'apporte le genre théâtral, qui est avant tout action. Quel autre média à l'époque eût-il été plus apte à signifier l'errance de l'âme en quête de son créateur, de la transposer en termes de temps et d'espace ? Certes, par rapport à la lecture poétique, le texte dramatique tirsien « déroule » l'*esperura* condensée dans les liras sanjuaniennes³⁰, mais en contrepartie, au-delà d'un didactisme somme toute discret, il les enrichit de ses signes spécifiques et les glose sur le mode de la fidélité, en exploitant le thème de la réversibilité dont elles sont porteuses³¹. Particulièrement significatif est à cet égard le thème de la fontaine : fontaine sanjuanienne où se reflète l'image du Christ³² /vs/ la fontaine du *monte* où se re-

29 On peut le déduire de la didascalie du début de l'Acte I qui décrit l'entrée de Ninfa à cheval et en tenue de chasse, suivie d'un cortège : « Sale la *Condesa*, acompañada de muchos pastores, en un caballo, con un halcón en la mano, como se ha dicho. Dentro. » (Tirso de Molina, 1969 a, p. 931 B).

30 Selon Eugénie Kaufmant, le traitement dramatique choisi par Tirso appauvrit le discours mystique qui le sous-tend, cela en raison d'une dramatisation linéaire du *monte*, d'abord espace de violence puis espace mystique de l'intimité avec Dieu. Elle le compare à la dramatisation du « *monte* » dans *El mágico prodigioso* de Calderón où un artefact ouvrant figure le « *Monte* » qui livre tour à tour ses significations contrastées à travers une découverte progressive de sa symbolique par le protagoniste, dramatisation qui selon « reproduit, du moins du point de vue de la méthode, l'épaisseur cryptée de l'iconographie mystique » (Kaufmant, 2011, p. 244).

31 Saint Jean de la Croix n'en avait-il pas fait de même en glosant ses poèmes, c'est-à-dire, contradictoirement, et en toute 'réversibilité', en réintroduisant l'intellect dans une poésie qui signifiait le refus de celui-ci ?

32 « ¡Oh cristalina fuente, / Si en esos tus semblantes plateados / Formases de repente / Los ojos deseados / Que tengo en mis entrañas dibujados! » *Obras de San Juan...*, 1930, lira 11, p. 9

flète d'abord l'image du Christ, puis celle de Carlos, incarnation du péché de Ninfa³³.

On voit bien dans ce dernier exemple que si la mise en scène déroule dans un premier temps la signification de la *lira* sanjuanienne, elle fait émerger ce que l'image avait en elle d'ambiguïté puisque le miroir de l'âme peut aussi être le miroir du diable selon ce que la volonté du regardant veuille aller y chercher. Le texte tirsien dit, sur le plan verbal, ce qu'il fait, en glosant le texte sanjuanien et fait ce qu'il dit, sur le plan, non-verbal (mise en scène), en inscrivant celui-ci dans les catégories d'espace, de temps et de réversibilité.

CONCLUSION

Il est évident que les thèmes de la rupture des amarres et de la quête de la plénitude mystique tels que nous les appréhendons dans le *Cantique* biblique et chez Saint Jean de la Croix est d'un grand rendement dramatique. D'ailleurs ces textes n'avaient-ils pas été conçus selon le modèle dramatique, comme le pensait Origène du *Cantique*, en prenant en compte sa forme dialoguée ?³⁴ Il est clair que la struc-

33 « NINFA : ¿Hay quién de él me diga, hay quién / me le enseñe? Peñas duras, / arboledas, fuentes puras, / decid, ¿dónde está mi bien? / Se asoma CRISTO en la fuente / CRISTO: ¡Ninfa! / NINFA: Señor, ¿dónde estás? / CRISTO: Aquí en esta fuente estoy. / NINFA: Allá a ser Narciso voy, / si vos, Señor, me miráis. / CRISTO: Llega, llega. NINFA: ¡Esposo mío, / mi bien, mi Señor, mi Dios! / CRISTO: Presto, Ninfa, de los dos, / ya que en tu valor confío, / el desposorio verás; / que a las vistas vengo así. / Presto partirás de aquí / y al sol belleza darás, / y para no ser ingrato / amante, lo que esté ausente, / Ninfa mía, en esta fuente/ te dejaré mi retrato, / aunque es imposible estar / ausente de nada yo. / NINFA: ¡Mi bien, Señor! / Desaparece el CRISTO. Asómase CARLOS en lo alto, encima de la misma fuente / CARLOS: No igualó [...] / NINFA: ¿Por la imagen de mi daño/ truecas la que el alma adora? / Fuente, ¿qué es esto? ¡Ay de mí! / Pues donde el cielo me honró, / del perro que me mordió / el retrato miró en ti. / Alza los ojos arriba y quiere huir / Allí está el original: / huir quiero. » (Tirso de Molina, 1969 a, p. 967 A-963- A).

34 *Orígenes*, 1994, p. 1.

ture profonde des *comedias* tirsiennes épouse ce schéma, et peut-être pourrait-on en dire de même de la *comedia* en général. L'érotisme de cette littérature mystique, même compris de façon métaphorique, est un puissant levier d'action et l'œuvre de Tirso, même à sujet profane, en est informée. Cela d'autant plus que, chez Tirso, l'immense majorité des protagonistes de ses pièces sont des femmes. Il y a donc une familiarité évidente, une adéquation entre le *Cantique* biblique, sa glose sanjuanienne et la plupart des *comedias* de Tirso, surtout ses *comedias* religieuses.

Un autre aspect commun aux comédies de saints tirsiennes c'est que tous les protagonistes, même lorsque cela ne correspondait pas à leur biographie, sont traités sur le mode de saints mystiques³⁵, tant cette forme de spiritualité était encore admirée au début du xvii^e siècle. C'est le patron mystique qui apporte un souffle puissant au discours hagiographique, et non pas le discours hagiographique qui dénaturerait le discours mystique³⁶. L'exemple de *Ninfa* est significatif : la protagoniste tirsienne n'a rien à voir avec la *santa Ninfa* sicilienne 'historique' dont on ne sait presque rien. On peut même dire que Tirso a créé son personnage de toutes pièces ou plutôt que son modèle n'est autre que l'âme sanjuanienne en quête de Dieu³⁷.

Enfin, suivant en cela Saint Jean de la Croix, Tirso, dans ses pièces, et en particulier des pièces comme *Ninfa del Cielo*, s'inscrit dans la longue chaîne intertextuelle qui commence par le *Cantique des cantiques*, et se poursuit dans ses gloses successives dont la glose sanjuanienne.

35 On n'observe aucune exception. Par exemple, Saint Homobono, que les biographes présentent simplement comme un homme pieux et charitable, connaît des expériences mystiques dans la pièce que Tirso lui consacre (*Santo y sastre*, vers 1614).

36 Comme le pense Eugénie Kaufmant (Kaufmant, 2011).

37 La source de cette pièce reste un mystère : Tirso affirme que ce sont les *Ejemplos Morales* de Louis de Blois mais à ce jour, personne n'a trouvé de trace probante dans les écrits connus de cet auteur. Deux hypothèses s'imposent : il existe une source non encore exploitée ou, comme le pensait Blanca de los Ríos, il faut comprendre que la relation de *Ninfa* aux écrits de Blois est d'ordre métaphorique.

BIBLIOGRAPHIE

Biblia Sacra Vulgatam Clementina, éd. Colunga et Turrado, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

GARCÍA MAHIQUES, Rafael, *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, Universitat de Valencia, 1990-1991, UMI-ProQuest LLC, n°U607285.

KAUFMANT Marie-Eugénie, « Éléments pour une poétique spatiale de la profondeur à travers le *monte* chez saint Jean de la Croix et dans la *comedia* espagnole » dans *Espaces multiculturels*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 227-244.

MAUREL, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers : Publications de l'Université de Poitiers, 1971.

Obras de San Juan de la Cruz Cántico espiritual, éd. P. Silverio de Santa Teresa, Burgos: El Monte Carmelo, 1930, Tome III.

ORÍGENES, *Comentario al Cantar de los cantares*, intr. Manlio Simonetti, trad. de Argimiro Velasco Delgado, Navarra-España: Editorial Ciudad Nueva, 1994. Disponible sur : <https://www.mercaba.es/teologia/cantar_de_origenes.pdf>

PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Editions Sociales, 1987

TIRSO DE MOLINA, « La Ninfa del Cielo » dans *Obras dramáticas completas*, éd. Blanca de los Ríos, Madrid : Aguilar, Tome I, 1969 a, p. 911-971.

—, « Los lagos de San Vicente » dans *Obras dramáticas completas*, éd. Blanca de los Ríos, Madrid : Aguilar, Tome III, 1989 a, p. 3-52.

—, « Doña Beatriz de Silva », éd. Manuel Tudela, dans *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 1999, p. 833-989.

—, *La santa Juana. Primera parte*, éd. critique Isabel Ibáñez, Madrid-Pamplona-New York : Instituto de Estudios Tirsianos-IDEA, 2016.

—, *La santa Juana. Tercera parte*, éd. critique Isabel Ibáñez, Blanca Oteiza, Cristina Tabernero, New York-Madrid: IGAS/IDEA, 2022

LA THAUMATURGIE À L'ÉPREUVE DE LA CHRONOLOGIE
DANS *HISTORIA DE TOBIAS* DE LOPE DE VEGA

Alexandre Roquain
Le Mans Université

Si une *comedia* met en lumière l'action d'un thaumaturge, c'est bien *Historia de Tobías* de Lope de Vega. Composée probablement en 1609¹ et publiée dans la *Parte XV* en 1621², cette œuvre compte parmi les quatre pièces de Lope dont l'intrigue repose sur l'Ancien Testament³. Cette *comedia* avait particulièrement convaincu Marcelino Menéndez Pelayo qui la considéra comme une réplique du livre de Tobie⁴ : « están presentados en el drama de Lope con estricta

-
- 1 S. 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*, Gredos, Madrid, 1968, p. 339.
 - 2 Voir l'édition PROLOPE que nous utiliserons dans la présente étude. Lope de Vega Carpio, *Historia de Tobías*, dans *Lope de Vega. Comedias. Parte XV. Tomo II*, éd. de Macarena Cuiñas Gómez, coord. de Luis Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, p. 669-804.
 - 3 Les autres pièces se fondant sur l'Ancien Testament sont : *La hermosa Ester* (1610), *El robo de Dina* (1615-1622) et *Los trabajos de Jacob* (1620-1630). Joan Oleza, *Los casos del Antiguo Testamento en el teatro de Lope de Vega*, dans *La Biblia en el teatro español*, F. Domínguez Matito et J. A. Martínez Berbel (éds.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, p. 359-376, pag. cit. 361. Voir également Germán Vega García-Luengos, « Comedia nueva y Antiguo Testamento », dans *El teatro barroco revisitado. Textos. Lecturas y otras mutaciones. Actas del XV congreso de la AITENSO*, Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón, Javier Vargas de Luna, El Colegio de Puebla, México, 2013, p. 53-78.
 - 4 Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. I. Autos, comedias de la sagrada escritura y de santos*, CSIC, Madrid, 1949, p. 186.

fidelidad escrituraria, no reñida ni un solo momento con el interés creciente de la acción y la viveza del diálogo ». Selon l'illustre polygraphe, la pièce est réussie, à l'exception du sonnet à écho du deuxième acte. Cette histoire biblique inspire également un *auto sacramental*, intitulé *el Aucto de Tobías*, antérieur à la *comedia* de Lope⁵. Le dramaturge tolédan Rojas Zorrilla publia, en 1645, *Los trabajos de Tobías, comedia* « monstrueuse », qui ébranle le style délicat du maître Lope, selon Menéndez Pelayo⁶. Javier Rubiera⁷ a porté l'attention sur ces pièces peu étudiées en les abordant sous l'angle de la construction spatiale. À partir d'une comparaison des deux *comedias*, le spécialiste insiste sur les nouvelles stratégies adoptées par Rojas Zorrilla pour la représentation d'espaces simultanés et précise que Lope fait le choix d'une successivité de lieux. Rubiera met également l'accent sur le caractère baroque de cette *comedia* lopesque, où le dramaturge reste conforme à l'histoire originelle tout en ajoutant des épisodes pastoraux. Ces éléments permettent de justifier, d'après le chercheur, la dénomination de tragi-comédie attribuée par Lope à sa pièce. Voici comment il décrit la *comedia*⁸ :

El resultado es desmesurado, un abigarrado conjunto barroco con 29 personajes nombrados en la lista de Figuras y no menos de 24 cuadros, es decir con un enorme número de entradas y salidas de personajes, una movilidad espacial continua (Nínive, Jerusalén, Cielo, orillas del Tigris, Ragés, Egipto) y un ritmo frenético que convierten a esta tragicomedia en un disperso, pero atractivo, mare magnum, ideal para templar la cólera del público español,

5 Sur cet *auto*, voir l'étude de Mercedes Reyes Peña, *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar., 1988. Voir tome 1, p. 371-370 et tome 3, p. 1078-1080.

6 *Op. cit.*, p. 189.

7 Javier Rubiera, « Experimentación dramaturgíca en Rojas Zorrilla: alternancia y simultaneidad espacial en *Los trabajos de Tobías* », *Revista de Literatura*, 2007, janvier-juin, vol. LXIX, n° 137, p. 35-49.

8 art. cit., p. 42-43.

según lo que Lope mismo recogió en el *Arte nuevo*, rigurosamente contemporáneo de la *Historia de Tobías*.

Rubiera a raison de relier la *varietas* au goût du public, précepte de l'*Arte nuevo*. De plus, la matière biblique, déjà bien connue des spectateurs du Siècle d'Or⁹, requérait sans doute des moyens spectaculaires de représentation. À ce sujet, Macarena Cuiñas Gómez évoque une scénographie « efectista y elaborada¹⁰ ».

Un autre aspect de cette *comedia* n'a pas été considéré par la critique : la représentation du thaumaturge. En grec ancien, ce terme signifie « produire des choses merveilleuses ». Une première lecture fait apparaître la cohérence interne de la *comedia* qui met en scène l'histoire de Tobie et le rôle essentiel de l'archange Raphaël, véritable porteur de guérisons. Ainsi, il est apparu nécessaire d'observer les stratégies poétiques accompagnant l'écriture du miracle. L'intervention du thaumaturge est manifeste à partir du deuxième acte, après certaines péripéties que Lope choisit de mettre en évidence, comme s'il fallait donner une consistance aux maux afin que l'action de guérison soit magnifiée. Si l'espace a été partiellement étudié par la critique, les modalités temporelles n'ont pas encore fait l'objet d'une étude systématique. Il conviendra donc d'examiner la poétique du temps dans la mesure où le titre de la *comedia* nous invite à considérer la chronologie comme signe distinctif de *Historia de Tobías*. Aussi peut-on se demander si l'action du thaumaturge s'inscrit dans une chronologie cohérente, ce qui pourrait expliquer aussi la différence de traitement concernant l'espace de la *comedia*. En effet, Rozas Zorrilla privilégie la simultanéité, en subtilisant le temps, alors que Lope préfère la successivité et, par conséquent, le temps long.

9 Menéndez Pelayo signale que la *Vulgata* est la source principale de Lope de Vega : « La comparación [entre la pièce et la *Vulgata*] es fácil, y puede hacerla cualquiera abriendo su ejemplar de la *Vulgata*. » (1949, 187).

10 Macarena Cuiñas Gómez, « "Historia de Tobías": reescritura dramática del libro bíblico por Lope de Vega », dans *Literatura y reescritura*, coord. par Alexia Dotras Bravo, Diego Santos Sánchez, Sara Augusto, 2015, p. 85-96, pag. cit. 95.

Avant tout, une remarque s'impose quant à la traduction du nom des personnages. En effet, dans la *Vulgate*, le père et le fils sont nommés « Tobias ». En français, une distinction orthographique est faite entre Tobit, père, et Tobie, fils. Lope de Vega opte également pour le nom Tobías sur lequel il fonde une poétique structurante dans la *comedia*. Cet aspect sera abordé dans la seconde partie de la présente étude après l'analyse des mécanismes de la poétique du temps, car, dans cette pièce, la représentation du miracle de guérison s'apprécie à l'aune de la temporalité.

POÉTIQUE DE LA DOUBLE TEMPORALITÉ ET MIRACLES DE GUÉRISON

Afin de mieux appréhender les faits dramatiques, nous fournirons un résumé ainsi qu'une analyse cursive des procédés chronologiques mis en œuvre dans la *comedia*. À Ninive, Tobit explique à son fils que certaines tribus juives ont été capturées en Assyrie à cause de leurs péchés. Il fait preuve de charité en aidant des pauvres qui viennent chez lui chercher de la nourriture ou des vêtements. Aux portes de Jérusalem, Sennachérib, le roi d'Assyrie, mobilise ses forces militaires en vue de conquérir la cité. Il adresse une missive provocatrice à Ézéchias, le roi de Jérusalem, se moquant de la puissance de Dieu et le sommant de se rendre. Confronté à cette menace, Ézéchias implore humblement l'aide divine, se prosternant devant l'arche de l'alliance. Sa supplication est entendue et, dans la nuit, alors que Sennachérib prépare l'assaut final, un ange intervient, sur ordre divin, infligeant une perte dévastatrice à l'armée assyrienne. Cent quatre-vingt-cinq mille soldats périssent sous le feu céleste, plongeant Sennachérib dans l'effroi. Face à cette défaite inexplicable, il décide de battre en retraite vers Ninive, non sans projeter de venger son humiliation en éliminant les Juifs captifs de son royaume. Peu après ces événements, à Ninive, le patriarche Tobit, malgré les objections de son épouse Anne, poursuit ses actions charitables envers un démuné en lui offrant son propre vêtement. La nouvelle de l'assassinat des Juifs par décret royal pousse Tobit à se rendre avec sa famille sur les lieux pour enterrer les victimes. Pendant ce temps, au palais, le roi

Sennachérib se réjouit de l'accomplissement de son ordre meurtrier, mais apprend rapidement que Tobit est en train d'enterrer les morts. Il dépêche alors son général pour l'éliminer. Alerté du danger imposé par le roi, Tobit se réfugie avec sa famille dans une grotte en périphérie de la ville et apprend, peu après, que les fils de Sennachérib ont tué leur père, indignés par sa cruauté envers les Juifs. Pendant ce temps, à Ragès, Bato confie à son ami Joran son amour pour Sara, la fille de ses maîtres, sur le point de se marier avec Fisón. Malgré les célébrations nuptiales, le démon Asmodée est autorisé par Dieu à tuer le mari de Sara en raison de ses intentions impures envers elle. De retour à Ninive, Tobit, épuisé par l'inhumation des défunts, succombe au sommeil. Dès son réveil, sa famille découvre qu'il est devenu aveugle à cause des souillures laissées par les hirondelles sur ses yeux. Malgré les lamentations d'Anne, Tobit accepte sereinement cette épreuve, considérant que c'est la volonté divine.

La structure temporelle de la première *jornada* s'organise autour d'une nuit centrale dont le rendement dramatique est particulièrement fécond. Le roi assyrien prévoit une victoire facile en se projetant dans un lendemain triomphant qui se manifeste par la répétition anaphorique de «*mañana*» (v. 315, 326, 330, 334, 342, 351). La réplique de Sennachérib (v. 306-348) a pour objectif de délimiter les contours de la nuit. L'ange défait le projet d'annexion du souverain en décimant son armée. Plus avant, le monarque met en évidence l'instant nocturne de la défaite :

SENAQUERIB

¿No es razón bastante
haberme muerto el Dios de los hebreos
ciento y ochenta y cinco mil soldados
en un instante de una escura noche? (Acte I, v. 495-498)

Le vers « en un instante de una escura noche » comprime la temporalité dramatique pour créer l'effet d'une extrême brièveté. Nous reviendrons ultérieurement sur ce marqueur du temps bref qui est répété dans la *comedia*. Avec ce vers, Lope ne manque pas d'instiller dans le texte l'empreinte mystique de la nuit obscure. Pour atténuer l'impression générale de rapidité, à la fin de la pièce, le dramaturge

envisage une dimension temporelle plus ouverte par l'intermédiaire de l'espérance et de la patience. L'épouse de Tobit regrette que son mari n'ait pas été récompensé par la Providence :

ANA

¿Adónde está la esperanza
por quien a tantos desnudos
vestistes y de comer
distes a tantos ayunos,
por quien sepultastes muertos? (Acte I, v. 902-905)

Tobit déclare, dans les deux derniers vers refermant l'acte I, que la patience face aux épreuves est le plus grand bien du monde : « que la *paciencia en los males / es el mayor bien del mundo.* » (v. 949-959). En outre, Tobie fait allusion à l'enfance de son père : « desde sus más tiernos años » (v. 929). Ces motifs d'antériorité ou de prolongement ne sont pas placés au hasard vers la fin de l'acte I. Ils permettent de préparer la béance temporelle qui se trouve à l'inter-acte. De fait, dès l'ouverture de la deuxième *jornada*, un historique est fourni au lecteur-spectateur. L'introduction du temps chronologique a été anticipée par la scène des noces de la fin de l'acte I, où Bato, *figura del donaire*, s'éprend de Sara alors qu'elle s'apprête à épouser Fisón. Le démon reçoit de Dieu la permission de tuer le premier époux ainsi que les autres. Lope de Vega se fonde sur la multiplication des mariages et des morts associées pour marquer le passage du temps. Bato signale que Sara s'est mariée sept fois entre les deux actes :

BATO

Ando, Tamar, asombrado
y como fuera de mí:
siete veces se ha casado
después que al monte me fui
a apacentar mi ganado. (Acte II, v. 951-955)

Le nombre sept est martelé au début du deuxième acte de telle sorte qu'il donne à l'action une dimension chronologique. Lope ne quantifie pas la durée de l'intrigue de la *distancia* par un marqueur

du temps humain ; mais il opte pour la répétition du sept, mesure biblique liée à la création :

TAMAR

[...] que este número de siete
 más felicidad promete;
 Dios cielo y tierra crió
 en siete días y dio
 quien mar y tierra sujete,
 y descansó en ese día;
 y así puede ser que agora
 descanse quien esto guía. (Acte II, v. 1031-1038)

Le spectateur assistera à la mort du septième mari en ce début d'acte. La première *distancia* contient bien une maturation de la temporalité, conformément aux préceptes de Lope dans l'*Arte nuevo*. Dans son ensemble, la deuxième *jornada* est bâtie sur des procédés de l'imprécision temporelle et comprend l'évocation de trois journées de jeûne :

SARA

[...] Irme quiero a mi aposento
 adonde las ansias mías
 os muevan, porque en tres días
 no pienso probar sustento. (Acte II, v. 1477-1480)

La première moitié de l'acte comporte une alternance entre des scènes situées à Ragès, domaine de Sara, et à Ninive, sans aucune précision chronologique. Au milieu du deuxième acte, Dieu enjoint à l'archange Raphaël de porter secours à Tobit et Sara, si bien que l'intervention salvatrice est rattachée à ces deux personnages. Une information temporelle apparaît dans la réplique de l'ange lorsqu'il croise fortuitement le patriarche, annonçant ainsi le prodige de la guérison :

RAFAEL

Vamos. Dios te salve y dé
 alegría, honrado viejo.

TOBÍAS VIEJO

¿Qué alegría, noble joven,
si en las tinieblas me asiento
y de la luz celestial
como me miras carezco?

RAFAEL

Buen ánimo; ya se acerca
tu cura. (Acte II, v. 1629-1636)

Cette réplique de l'archange confère à la pièce une dimension thaumaturgique, intrinsèquement associée au personnage. En effet, le nom de Raphaël signifie « médecine de Dieu » ou « celui qui guérit », comme l'atteste la définition de Covarrubias¹¹. Par cette réplique, le texte met en avant le caractère thaumaturgique de l'ange tout en prévoyant une accélération de la temporalité dramatique. Lope rend dynamique et théâtrale l'indication temporelle « in proximo » qu'il a trouvée dans la *Vulgate*¹² et qu'il restitue assez fidèlement en vertu de ce qu'il énonce dans sa dédicace adressée à doña María Puente Hurtado de Mendoza y Zúñiga. Notons que Raphaël ne mentionne pas Dieu dans sa réplique contrairement au verset latin, car il se fait passer pour un certain Azarías. Le dramaturge met en réserve cette information cruciale pour mieux la mettre en valeur à la fin du deuxième acte. Jusqu'aux derniers vers de la *jornada*,

11 « Nombre del arcángel ; vale tanto como *medicina Dei*, del verbo אָפַר, mederi, curare, sanare. », Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, éd. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, Ad Litteram, 2003, p. 894.

12 Le passage est une mise en poésie des versets 12 et 13 du chapitre V du livre de Tobie : « 12. Et ait Tobias : quale gaudium mihi erit, qui in tenebris sedeo, et lumen caeli non video ? 13. Cui ait iuuenis : Forti animo esto, in proximo est ut a Deo cureris ». (« 12. Tobit dit : Puis-je encore avoir du bonheur ? Je suis un aveugle, je ne vois plus l'éclat du ciel, je suis plongé dans l'obscurité. [...] 13. L'ange lui dit : Aie confiance ; Dieu ne tardera pas à te guérir »). Les traductions sont de notre fait. *Biblia Sacra Vulgatae. Editionis Sixti Quinti, Ex Typographia Apostolica Vaticana, Romae*, 1592, p. 407.

Lope introduit de longues évocations, par exemple « un año había » (v. 1853). Ces ouvertures de l'horizon temporel sont un pendant à l'apparente rapidité des scènes qui se succèdent sans indication de la chronologie. Raphaël a donné son accord pour conduire le fils de Tobit à Ragès afin de recouvrer une somme d'argent, déposée chez un parent, Gabaël (Gabelo), lorsque Tobie était enfant. Sur le chemin conduisant au fleuve, peu avant la rencontre avec le poisson miraculeux, l'ange disserte en compagnie de Tobie sur le lien entre Dieu et la création. C'est à ce moment précis qu'il exprime la différence entre deux niveaux de temporalité :

RAFAEL

Entre el obrar de Dios y la criatura
 hay esta diferencia: que Dios obra
 en un instante, el ángel de repente,
 y la naturaleza poco a poco.
 Los primeros principios de las cosas
 son de Dios inmediatos. (Acte II, v. 1901-1906)

Ces vers qui s'apparentent à un discours philosophique et théologique sont essentiels en ce qu'ils désignent une double temporalité divine et humaine. L'action de Dieu s'effectue dans l'immédiateté alors que le temps humain requiert le temps long.

La dernière scène de l'acte II présente l'apparition d'un poisson hors du commun dans le Tigre, que l'ange demande à Tobie de saisir afin d'en extraire la bile et le cœur :

ÁNGEL

La hiel y el corazón has de sacarle.

TOBÍAS

Aunque está palpitando se defiende;
 mas corazón y hiel ¿de qué aprovecha?

ÁNGEL

Muy presto lo sabrás.

TOBÍAS

Yo te suplico,
Azarías querido, que me digas
para qué serán buenos.

ÁNGEL

Si en las brasas
pones el corazón, el humo solo
destierra los demonios y no vuelven
eternamente a la mujer o al hombre;
la hiel puesta en los ojos del que es ciego
le da la vista.

TOBÍAS

¡Oh pez maravilloso!
estraña es su virtud; mayor la tuya,
pues que sabes secretos tan estraños. (Acte II, v. 1926-1938)

Dans ce passage clé, le traitement de la cécité est nommé et explicité par l'ange. Le recouvrement de la vue dépend de ce remède merveilleux, ce qui s'exprime textuellement par la fusion des répliques de Raphaël et de Tobie dans le même vers (v. 1936). La répétition de l'adjectif « estraña » souligne l'importance de la notion d'étrangeté¹³ dans la pièce et préfigure le miracle de guérison qui sera représenté au dernier acte. Nous pouvons nous demander si l'étrangeté est une dérivation poétique de l'action thaumaturgique. La préparation du poisson rappelle les rituels occultes et s'apparente, dans le cas présent, à une potion sacrée ou à une forme de magie blanche, destinée à chasser le mal. Le passage cité confronte deux marqueurs temporels antithétiques : « muy presto » et « eternamente ». L'indication de

13 Nous avons analysé la notion d'étrangeté dans *La noche toledana*, pièce qui fait l'objet de multiples mutations et métamorphoses étranges. Alexandre Roquain, « Étrangeté, mutations et métamorphoses. *La noche toledana* de Lope de Vega », dans *¡Qué gracias desvarios!. Modernité de la Comedia Nueva. Dramaturgie et personnage féminin*, sous la direction de Daniel Lecler, Philippe Meunier et Milagros Torres, Classiques Garnier, Paris, à paraître.

rapidité fait écho aux expressions « en un instante » et « de repente », précédemment employées. Le dramaturge veille à rappeler la notion d'éternité liée à Dieu, et écarte, dans les derniers vers, toute dilata-tion du secours divin : « TOBÍAS : Gracias te doy, gran Dios omnipo-tente / nunca el socorro de tus manos tarda. » (v. 1940-1941). La ré-currence des marques de brièveté trouve son origine dans le chapitre 11 du livre de Tobie de la *Vulgate* clémentine, où le terme « statim », signifiant « immédiatement », est répété trois fois dans le même pas-sage en lien avec le pouvoir guérisseur des entrailles du poisson¹⁴. De manière analogue à « in proximo », Lope traduit « statim » et le met au service d'une poétique de la double temporalité alliant le temps bref et le temps long.

On observe une cohérence dans la disposition des scènes clés liées au miracle. La cécité apparaît à la fin du premier acte et, de manière symétrique, le remède est présenté à la clôture de la deuxième *jorna-da*. Cette solidarité structurelle se manifeste également dans la mé-trique, chaque *jornada* contenant une quantité presque équivalente d'hendécasyllabes libres avec l'utilisation de couplets¹⁵ (71 dans l'Acte I ; 67 dans l'acte II ; 71 dans l'acte III). Ce vers d'*arte mayor* est employé par le dramaturge pour véhiculer l'action miraculeuse

14 « 7- Dixitque Raphaël ad Tobiam : At ubi introieris domum tuam, statim adora Dominum Deum tuum : et gratias agens ei, accede ad patrem tuum, et osculare eum. 8- Statimque lini super oculos eius ex felle isto piscis, quod portas tecum : scias enim quoniam mox aperientur oculi eius, et videbit pater tuus lumen cæli, et in aspectu tuo gaudebit. [...] 15- Quam apprehendens Tobias, traxit ab oculis eius : statimque visum recepit. » (« 7- Raphaël dit à Tobie : Lorsque tu rentreras chez toi, adore immédiatement le Seigneur ton Dieu ; rends-lui grâce, puis va voir ton père et embrasse-le. 8- Ensuite, applique immédiatement sur ses yeux le fiel de ce poisson que tu portes avec toi, car sache que ses yeux s'ouvriront bientôt et ton père verra la lumière du ciel, et il se réjouira de te voir. [...] 15- Tobie attrapa cette pellicule et la retira de ses yeux ; immédiate-ment, il recouvra la vue. »). *Vulgata clementina, op. cit.*, p. 410. Il convient de préciser que la *Vulgate* ancienne, utilisée avant 1592, ne comporte pas le terme « statim ». Tout porte à croire que Lope de Vega s'est fondée sur la *Vulgate* clé-mentine.

15 Voir le tableau synoptique de la versification fourni par Cuiñas Gómez (p. 681-682).

de Dieu. Lors de la première utilisation de cette versification, au premier acte, Dieu demande à un ange d'anéantir l'armée de Sennachérib sur-le-champ (« al punto », v. 358). L'expression « en un instante », prononcée par le roi assyrien dans le vers préalablement cité (« en un instante de una escura noche », v. 498), est la même que celle mentionnée par Raphaël dans des hendécasyllabes à la fin de l'acte II. Ce vers de onze syllabes est porteur de la temporalité divine qui se réalise dans l'instant. Au troisième acte, ce type de versification est également le support d'un autre miracle thaumaturgique lorsque Tamar et le père de Sara s'étonnent que les jeunes mariés soient sains et saufs :

TAMAR

Los novios
a tu servicio están, buenos y sanos.

RAGEL

¡Déjame ir a ver tan gran milagro! (Acte III, v. 2023-2025)

Le dernier volet de la *comedia* présente, en réalité, deux miracles de guérison résultant du même remède, c'est-à-dire la bile du poison.

Le passage entre les deux derniers actes n'est pas délimité temporellement. Tobie se rend à Ragès pour demander la main de Sara à son père. Le dramaturge mobilise à plusieurs reprises un marqueur de la durée, l'absence (v. 2142, 2293), ainsi que le temps fréquentatif de l'attente. On apprend que la mère de Tobie est dépitée de ne pas voir son fils (« mi ausencia triste », v. 823) et qu'elle a guetté tous les jours son retour : « A ver salgo cada día / si viene el bien que perdí » (v. 2324-2325). Quant à la dernière *jornada*, elle se fonde également sur le principe de la mixité temporelle, en présentant dès le début, un cadre bref qui est confronté à l'allongement. Raphaël, en maître du temps, délimite le programme de cet acte :

RAFAEL

[...] Tú, en casándote, Tobías
has de vivir continente

tres días y a Dios presente
 orar también los tres días.
 La primera noche, al fuego
 del pez el hígado echando,
 huirá el demonio, mostrando
 el cielo admitir tu ruego.
 En la segunda, serás
 con los patriarcas santos
 admitido a bienes tantos
 como en casarte hallarás.
 Alcanzarás la tercera
 de los cielos bendición
 para la generación
 y sucesión que te espera.
 Y las tres noches pasadas,
 recibirás tu doncella
 esposa, sin que el ser bella,
 ni sus gracias celebradas,
 que a otros muchos muerto han,
 te muevan, mas la razón
 de alcanzar la bendición
 de la línea de Abrahán. (Acte III, v. 2066-2089)

Tobie redoute de subir le même sort funeste que les sept maris infortunés. Toutefois, en suivant les conseils de l'archange Raphaël, il parvient à épouser Sara et, grâce à leurs prières, le couple brise la malédiction. Le dramaturge ne va pas montrer sur scène trois journées et trois nuits ; mais il a recours à des procédés de l'accélération. À l'issue d'un combat, Raphaël exile Asmodée en Égypte sans délai, illustrant ainsi l'immédiateté divine qui lui est propre. Cet aspect rappelle le rôle de l'allégorie dans la dramaturgie lopesque, qui peut servir d'accélérateur temporel. Au lieu de représenter trois nuits, le texte suggère le passage à une nouvelle journée par le chant du coq (v. 2038). Cependant, le terme « antiyer » (v. 2586) assure la cohérence de la chronologie dramatique. L'aube naissante n'est pas mortifère contrairement au début de l'acte II qui associe la mort du mari à ce moment crépusculaire :

TAMAR

Luego que el alba vestida
de oro y luz se va mostrando,
se ve la cama homicida. (Acte II, v. 1068-1070)

Dans l'acte III, La brièveté est attribuée à Raphaël, chargé par Tobie de se rendre chez Gabaël pour rapporter la somme due et revenir sous peu : « en muy breves días » (v. 2549). Un des *villanos*, Jorán, s'empressera d'aller chercher deux chameaux pour le trajet : « pues voy volando a traellos » (v. 2573). Quant à l'archange, il sera très vite de retour : « Presto volveré con ellos. » (v. 2575). Face à ces indicateurs de la promptitude, Amosdée introduit la longue durée de l'emprisonnement :

DEMONIO

Al cabo de tantos días
¡Oh Rafael, ángel bello!,
que del superior Egipto
estoy en los montes preso [...] (Acte III, v. 2626-2630)

L'expression « eterna noche » (v. 2646) représente la temporalité du damné qui s'étend à l'infini.

Le second miracle accompli par Raphaël est placé à fin de la pièce :

TOBIÁS MOZO

¡Mi padre y señor!

TOBIÁS VIEJO

¡Detente!

Poco a poco el bien me den
tus brazos, que mata el bien
cuando llega de repente.

Báculo de mi vejez

y de mis venas virtud,

hoy me das vida y salud:

¡vuelve a abrazarme otra vez! (Acte III, v. 2804-2811)

La réplique de Tobit met en vis-à-vis les deux dimensions temporelles établies par l'archange à la fin de l'acte II : « poco a poco » qui est la temporalité humaine et « de repente » caractérisant l'action divine et immédiate de l'ange. Bien que Raphaël soit le principal thaumaturge dans la *comedia*, Tobie endosse également ce rôle en apportant le remède¹⁶ qui va permettre de guérir son père :

TOBÍAS MOZO
Sentaos, mi padre y señor,
que os vengo a curar también,
que si los ojos no ven
no tiene descanso amor.

TOBÍAS VIEJO
¿Curarme, hijo?

TOBÍAS MOZO
Azarías
me ha dado un remedio cierto.

TOBÍAS VIEJO
Si él lo fuese, yo te advierto
del aumento de mis días.

TOBÍAS MOZO
Sentaos.

RAFAEL
Úntale muy bien.

TOBÍAS MOZO
En nombre de Dios.

16 Le terme « medicina » (v. 2873) est utilisé dans la *comedia*.

TOBÍAS VIEJO

¡Qué es esto,
 cielos! ¡La vista tan presto! (Acte III, v. 2824-2834)

Comme l'exclamation de Tobit le souligne, le miracle se manifeste avec une grande célérité, conformément à la poétique globale de la *comedia*.

À l'issue de l'analyse du rapport entre le temps et l'action du thaumaturge, il apparaît que la double temporalité est centrale dans la représentation du miracle de guérison. Le titre de la *comedia* est un programme d'écriture qui induit non seulement la représentation du récit biblique mais également un historique remontant aux origines de la création (« Tobías : A Adán del limo hiciste », v. 2426) et au péché originel : « Rafael : pues aun airado del primer pecado » (v. 1503).

La guérison du père, générée par l'ange, est également rendue possible par le fils. Ce lien indissociable mérite quelque éclaircissement, d'autant plus que Lope de Vega réunit, dans la dédicace précédant la *comedia*, ces deux personnages clés de l'intrigue à travers l'expression « los dos Tobías » (p. 684), comme s'ils formaient une paire, la terminaison « ías » résonnant comme une sorte de « pluriel interne¹⁷ ».

AU NOM DU PÈRE, DU FILS... : SPÉCULARITÉ ET NOMBRES

L'acte I met l'accent sur la spécularité entre le père et le fils qui portent le même nom : Tobías. Le patriarche présente son fils comme un jeune homme pieux et vertueux. Il exprime sa fierté à son égard en soulignant son comportement exemplaire et sa loyauté envers Dieu. En dépit des épreuves auxquelles ils sont confrontés, Tobit voit dans son fils un prolongement de lui-même et un soutien sans faille. Dès

17 Guillaume définit ce « pluriel interne » comme étant une « saisie du pluriel sous une forme unifiante de singulier ». Gustave GUILLAUME, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume, 1944-1945, séries A et B* [...], publiées sous la direction de Roch Valin, Walter Hirtle et André Joly, Presses Universitaires de Lille, Lille, p. 206.

la première réplique de la *comedia*, le texte expose explicitement cette complémentarité spéculaire entre les deux personnages :

PADRE

[...] aplaquemos al gran Dios,
 Ana, mi amada mujer,
 y vos mi hijo, que en vos
 como en espejo he de ver
 si somos uno los dos.
 Por eso os puse Tobías,
 como mis padres a mí,
 aunque en más felices días;
 pues que yo mi nombre os di,
 tomad vos las obras mías. (Acte I, v. 11-20)

Ce dédoublement initial constitue un ressort majeur de la *comedia*, particulièrement dans la première *jornada*, qui se clôt sur une autre forme de rapprochement entre les deux Tobías. L'acte inaugural dévoile les actions charitables de Tobit qui se dépouille de tout pour venir en aide aux plus démunis. Ana, son épouse, se lamente du sort qui lui est réservé, déplorant qu'il soit délaissé par Dieu malgré toutes ses démonstrations de piété et de bonté. À fin de l'acte I, Tobie intervient pour défendre son père et s'inscrit dans le sillage de ses œuvres. Le terme « obras », utilisé à la fin de la première *jornada*, relie les premiers vers programmatiques de la *comedia* :

TOBÍAS MOZO

Madre, no le deis dolor;
 en buenos pasos anduvo
 desde sus más tiernos años.

ANA

¿Tú le disculpas?

TOBÍAS EL MOZO

Disculpo
 sus obras de virtud llenas. (Acte I, v. 927-930)

Tout se passe comme si Tobie avait pris le relais de son père en assumant ses œuvres et en les assimilant pleinement. Cette solidarité entre les deux générations est matérialisée par l'image du « báculo » lorsque Tobit précise à son fils qu'il sera pour lui une canne le guidant jusqu'au sépulcre. Il est à noter que ce terme est présent dans la *Vulgate* (v, 23 et x, 4) :

TOBÍAS VIEJO

[...] Dame esos hombros, que gusto
de que mi báculo seas
hasta llegar al sepulcro.

TOBÍAS MOZO

Dios os guarde, padre mío. (Acte I, v. 944-947)

Tobit apparaît comme un guide et un soutien pour son père aveugle, à l'image d'Énée portant Anchise. La complémentarité entre les deux Tobías est renforcée par cette image du « báculo », qui peut faire référence au bâton permettant d'aider le vieux Tobit et également à la crosse pastorale de l'évêque. Maria Aranda qualifie les liens entre le galant et son double dans la *comedia* de *santos* de « relations spéculaires fermées¹⁸ »; dans *El serafín humano*, par exemple, « le protagoniste est englouti par son double¹⁹ ». Bien que *Historia de Tobías* soit une *comedia* biblique et non une hagiographie, cette « absorption de l'un par l'autre » est manifeste dans la deuxième *jornada*:

TOBÍAS VIEJO

Hijo, siempre te enseñé
a traer muertos en los brazos;
tierra soy, tú los pedazos
que de mi tierra formé:

18 Maria Aranda, *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, p. 216.

19 *Op. cit.* p. 217.

dame sepultura en ti
entretanto que estoy vivo

TOBIÁS MOZO

En mi virtud te recibo,
para que vivas por mí. (Acte II, v. 1349-1356)

Tobit, aveugle, fusionne avec son fils qui, lui, possède la vue, devenant ainsi la sépulture du père vivant. Lope de Vega forge une association unique, absente de la *Vulgate*, qui illustre une forme de mixité singulière entre la vie et la mort. Cette métaphore rappelle également la création d'Adam à partir de la terre, à l'image de Dieu. Cette fusion du père et du fils préfigure la Trinité, désignée, à la fin de la pièce, par l'expression « trina majestad » (v. 2925).

Cette *comedia* porte les stigmates d'une porosité entre la vie et la mort, par exemple dans les deux vers suivants : « Ana : ¡Ea, enterador de muertos / desenterrador de vivos! (v. 1249-1250). Dans le même ordre idée, Tobit est désigné comme un potentiel « homicida » de son propre fils qui ne supporte pas de le voir pleurer : « Tobías mozo : [...] que en darne veneno tanto / vendréis a ser mi homicida. » (v. 1312-1313). Il se révèle ainsi comme un père prêt à offrir son fils en sacrifice. Le terme « homicida » est associé non seulement au démon qui tue les maris, mais également au lit homicide (« *ca-ma homicida* », acte I, v. 1070). Sara est appelée « *matadora de maridos* » (Acte II, v. 1453) par sa suivante Tamar dont le nom est l'anagramme²⁰ de « *matar* », qui est un composé de « *amar* ». Tobie, en tant que fils qui fait vivre son père, est une figure du Christ rédempteur. L'empreinte christique dans cette *comedia*, fondée sur l'Ancien Testament, nous paraît particulièrement originale.

20 Ce phénomène est présent également dans une *comedia* de Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*. Voir Isabelle Bouchiba-Fochesato, « La venganza de Tamar: de la historia bíblica a la comedia tirsiana », dans *El teatro barroco revisitado. Textos. Lecturas y otras mutaciones. Actas del XV congreso de la AITENSO*, Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón, Javier Vargas de Luna, El Colegio de Puebla, México, 2013, p. 241-258.

La spécularité entre les deux Tobías repose sur une égalité mathématiquement impossible mais poétiquement très féconde et structurante : $2 = 1$ («somos uno los dos », v. 15). L'œuvre revient sur cette équivalence dans une chanson de la fin de la première *jornada*, entonnée à l'occasion du mariage de Sara et de son premier époux et répétée à plusieurs reprises : « Para en uno son los dos, / si quiere Dios, si quiere Dios. » (v. 719-720). La réunion du deux en un est une volonté divine et un programme fondé sur le nombre énoncé dès les vers liminaires de la *comedia*. Au dernier acte, cette union est concrétisée par Dieu : « Sara : Piedad, señor divino, / piedad, gran Dios, pues a los dos juntaste » (v. 2433-2434). Si Dieu a confié cette mission à l'archange Raphaël, il s'est également servi du démon Asmodée dont l'objectif est d'empêcher cette fusion du deux en un et de provoquer la division : « Demonio : [...] La boda vengo a estorbar / y a dividir a los dos, / si quiere Dios. » (Acte I, v. 755-757). Cette attention particulière aux nombres ne se limite pas seulement au chiffre deux, mais s'étend à bien d'autres valeurs numériques. Pour mieux comprendre ce phénomène, il convient de se référer à la fin de la dédicace précédant la pièce où Lope de Vega souligne le lien entre le nombre et le vers en y intégrant une traduction d'Ovide, issue du quatrième livre des Tristes (x, 25-26) :

Allí verá Vuestra Merced qué pudo ofrecerle mi ruda musa y aquí solo este advertimiento, y que a sus virtudes y gracias se me ofrecían casi atropellados²¹ los pensamientos; y como dijo Ovidio:

Venían a mis versos
acomodados números
de propia voluntad, que no forzados,
hallándose la pluma
dicho cuanto quería. (p. 684)

21 Nous soulignons en italique pour mettre en évidence les nombres qui apparaissent comme des échos sonores.

Lope inverse le sujet du verbe « ueniebat », qui est « carmen » chez Ovide, puisque ce sont les « números acomodados » qui se plient aux vers²² : « Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos, / et quod temptaban scribere uersus erat. ». Nous décidons de prendre au pied de la lettre ces vers de Lope afin d'interroger le sens de ces « números ». La présence d'Ovide dans le paratexte peut induire de multiples implications concernant la poésie, l'amour et, surtout, la métamorphose²³. Nadine Ly observe que *La Circe* (1624) de Lope de Vega met en œuvre un « système chiffré » qui « n'est que l'application littérale du programme impliquée par elles [les octaves du poème] et plus précisément condensé en un vers décisif, le vers 26 ["con alma pitagórica ovidiana"], qui dit métonymiquement le nombre et la métamorphose ». On peut se demander si dans *Historia de Tobías* le nombre fait l'objet de transformations. La pièce possède les cardinaux de 1 à 9 et plusieurs ordinaux (primero : v. 104 ; segunda : v. 1709, v.1884, v. 2074 ; tercera : v. 1885, v. 1887, v. 2078 ; cuarta : v. 2419 ; octava : 2265). « Segunda » est également présent dans la dédicace et l'on retrouve « quinto » dans le nom « Quintiliano ». Le « dos » se lit quelques lignes auparavant : « los dos Tobías ». Le nombre « dos » apparaît comme un écho dans les participes passés et le gérondif. D'un bout à l'autre de la *comedia*, cette récurrence est perceptible dans de nombreux exemples tels que « dos camellos », « dos vacas » et se manifeste également sous la forme d'un suffixe. Lope de Vega semble donner la clé du décodage de son système poétique fondé sur le nombre dès la dédicace. En ce qui concerne Quintilien, Lope cite une phrase du maître latin, issue

-
- 22 « De lui-même un poème prenait le nombre approprié, et ce que j'essayais d'écrire était des vers ». Ovide, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Collection des Universités de France, société d'édition « Les Belles Lettres », Paris, 1987, p. 123.
- 23 Nadine Ly, « *La Circe* de Lope de Vega, ou la "conversation" d'Ulysse et de Circé : étymologie et littéralité structurale », dans *L'esprit de la lettre : textes hispaniques de Juan Ruiz à Carlos Fuentes, Littéralité 2*, Actes du colloque des 18-19 mai 1990, études réunies et présentées par Nadine Ly, responsable de la publication Michel Cavillac, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays ibériques, 51, Bordeaux, 1990, p. 151-180, pag. cit. p. 166.

de *Institutio oratoria*, qui est très suggestive²⁴ : « y por la opinión de nuestro español Quintiliano,—“Muchas cosas son lo mismo, pero de otra manera” ». Cette équation établit que plusieurs choses, bien que différentes, partagent une même essence. Nous pensons au vers programmatique : « los dos somos uno ». En outre, la dédicace contient d’autres nombres qui se trouvent en position de suffixe : « Los versos que he escrito en alabanza de tan ilustres partes están en la *segunda* de mis *Rimas*, que *aún no* han llegado a la estampa, pero ya se acercan ». La phrase laisse apparaître l’empreinte du cardinal un dans « a-ún-no » et du trois dans « ilus-tres », ainsi que la présence de l’ordinal « segunda ». Le vocable « partes » indique à la fois les hautes qualités attribuées à la noble dédicataire et, par un zeugma sémantique, les parties — divisions littéraires — associées au second volet des *Rimas*, œuvre à venir et autre manière de nommer les « versos ». Ces observations pourraient paraître incongrues si elles n’étaient pas observables et rendues concrètes dans l’écriture poétique. Cette dissémination du nombre, ou des nombres, dans la *comedia* semble être également annoncée par le phénomène de répétition puisque la pièce possède un sonnet à écho au deuxième acte (v. 1815-1828). Le « dos » est l’indication numérique la plus prédominante avec les nombres « uno », « tres » et « siete ». Nous ne citons pas toutes les occurrences du cardinal ni de son écho. Cependant, nous prendrons l’exemple de l’intervention de Bato au dernier acte qui se plaint d’être délaissé :

24 Cette citation est sans doute une traduction libre ce passage : « Sunt autem alia huius naturae, ut idem pluribus uocibus declarent [...] » (« Il y a d’ailleurs d’autres mots d’une nature telle qu’ils expriment la même idée avec des sons différents »). Quintilien, *Institution oratoire*, Livres X et XI, texte établi et traduit par Jean Cousin, Collection des Universités de France, société d’édition « Les Belles Lettres », Paris, 2003 [première édition, 1979], p. 73.

BATO

Y a mí,
que es lo mismo, pues que fui

ocho veces su traslado.
Siete maravillas tuvo
el mundo y *siete* maridos
Sara, agravios conocidos
que mi desdicha entretuvo.
Siete veces fui carnero
de estos *siete* desposados,
aunque de tales cuidados
la misma venganza espero.
Mas agora que en la villa
este se viene a casar,
de carneros del lugar
soy la *octava* maravilla. (Acte III, v. 2251-2265)

Ce texte est un condensé numérique intégrant les nombres 7, 8 et aussi le 2 en position de rime. On note, à deux reprises, une proximité entre le 7 et le 2 dans le même vers. Les termes « siete desposados » donnent l'impression d'une opération arithmétique ; on peut lire le « siete » comme le sujet du verbe « desposa » qui régit le complément d'objet « dos », en quelque sorte : 7 marie 2. Il peut s'agir d'une réminiscence des sept couples et des quatorze personnes mariées. On remarque également que le 7 et le 2 apparaissent chacun quatre fois, ce qui donne un total de huit, nombre également présent dans le texte. Dans la dernière réplique de l'ange, à la fin de la *comedia*, on repère également la coexistence de deux cardinaux, « uno » et « dos », harmonieusement intégrés, c'est-à-dire « acomodados », aux vers :

RAFAEL

[...] Más vale la oración santa,
ayuno y limosna rica,
que los tesoros guardados. (Acte III, v. 2913-2915)

Le terme « ayuno » fait penser à « hay uno », le nombre étant suffixé. Cette insistance phonétique sur « uno » / « un » semble être préfigurée dans cet exemple du premier acte :

CRIADO

[...] Del tribu de Benjamín
 hay *un* difunto y, en fin,
aún no le cubre mortaja. (Acte III, v. 111-113)

Si le texte met l'accent sur le terme « ayuno » qui porte l'unicité, c'est qu'il a un sens au regard de l'économie de l'œuvre. Pour ce faire, il est utile de chercher la présence du trois. La réplique finale de Raphaël est une sorte de synthèse numérique où sont associés les nombres 7, 3 et 1, laissant apparaître également l'égalité : $3 = 1$:

RAFAEL

[...] porque no soy Azarías,
 sino Rafael, *un* ángel
 de los *siete* que a la *trina*
 majestad de *un* Dios asisten. (Acte III, v. 2923-2926)

Cette référence aux sept archanges est extraite du livre de Tobie (XII, 15). C'est bien la Trinité qui induit cette égalité, annoncée d'ailleurs par Raphaël lorsqu'il voyage avec Tobie :

RAFAEL

De *tres* maneras es, Tobías caro,
 esta eflujió de la Bondad Suprema:
 que por generaci3n es la primera
 y por espiraci3n es la segunda
 y por creaci3n es la tercera; advierte
 que las emanaciones dos primeras
 son ab eterno, y la tercera en tiempo,
 de la cual solamente diré agora.

TOBIÁS

¡Qué notable *doctrina*, qué divina!
pero como es tu cara es tu *doctrina*! (Acte II, v. 1881-1890)

Observons, dans un premier temps, que le nom Tobías est corrélié à la bonté car il signifie « Dieu est bon »²⁵. Dans ce passage, Raphaël explique à Tobie les différentes manières par lesquelles la Bonté Suprême se manifeste dans la théologie trinitaire. La génération se réfère à la relation entre le Père et le Fils, où le Fils est engendré par le Père²⁶. La procession du Saint-Esprit (« *espiración* ») est le processus par lequel le Saint-Esprit émane du Père et du Fils. Outre ce discours doctrinaire, ces répliques soulignent l'importance du « tres » et préfigurent la Trinité : « la trina majestad de un Dios ». Elles mettent également en relation deux concepts liés à la temporalité divine : l'éternité ou absence de temps (« *ab eterno* ») et le temps ; c'est pourquoi le texte dramatique comporte, à plusieurs reprises, des allusions à la création du monde. La *comedia* met en pratique cette fusion du 3 dans le 1 sur le terrain de la temporalité. Le temps évoqué bref de trois journées équivaut à la durée du jeûne de Sara ou, en espagnol, *tres días de ayuno*. Nous retrouvons la présence du 1 dans la durée de 3 jours. De façon parallèle, au troisième acte, un seul lever de soleil est évoqué par rapport aux trois nuits annoncées et à l'adverbe temporel « *anteayer* » établissant le 3.

À la fin de la *comedia*, le nombre neuf est mis en évidence par Tobie, qui prévoit des festivités d'une durée de « *nueve días* ». Le neuf, multiple de trois, peut symboliquement faire référence aux degrés de hiérarchie des anges. Cette donnée est également présente au deuxième acte dans l'indication « *nueve meses* » (v. 1528) qui est associée à la durée de la gestation. Aussi le nombre 9 dans « *nueve*

25 « Tobia, siue Tobias, id est, bonus Dominus, siue bonitas Domini, nomen viri [...] », Charles ESTIENNE, *Dictionarium historicum geographicum* [...], In officina Vecheliana, Apud Danielem, Francofurti ad Moenum, p. 1158.

26 Il est possible que Lope de Vega se soit inspiré de la *Summa theologica* de Thomas d'Aquin, en particulier de la question 41, article 1. Voir Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, traduction d'Aimon-Marie Roguet, coordination d'Albert Raulin, Les Éditions du Cerf, Paris, 1983, tome 1, p. 438-439.

días », qui referme la *comedia*, est-il une durée prospective divine et humaine, symbolisant tout à la fois l' « achèvement d'une création » et son épanouissement²⁷ :

TOBIÁS MOZO

Pastores, con las debidas
gracias, a Dios alabemos,
y después por nueve días
dure el convite en mi casa. (Acte III, v. 2939-2942)

CONCLUSIONS

Si Lope de Vega a représenté fidèlement l'histoire biblique, il n'a pas restitué la longueur effective de l'action fournie par la *Vulgate*, c'est-à-dire la période de cécité évaluée à quatre ans à la fin du texte de l'Ancien Testament²⁸. La temporalité de cette *comedia* singulière repose sur la figure du thaumaturge et de ses relais. Cette durée originelle de plusieurs années est tue au profit d'un étirement qualitatif de la patience et de l'absence. Le titre programmatique « Historia de Tobías » s'exprime dans la *comedia* à travers la dimension chronologique et les marqueurs du temps long qui ne sont pas tous quantifiés. La dédicace possède les clefs de décodage de la poétique du temps, en ce qu'elle prévoit, par l'intermédiaire de la citation de Quintilien,

27 Nadine Ly précise que Lope de Vega termine *La Circe* par le nombre neuf : « Si neuf est le nombre qui mesure la gestation et l'achèvement d'une création ; s'il est le nombre des cercles infernaux et des sphères célestes ; s'il est le ternaire élevé à la puissance deux (et bien d'autres choses encore), il est d'autant plus significatif de le trouver, en fin de recueil, associé au commentaire d'un texte, à l'éviction de la matière au bénéfice de l'esprit, à la spiritualisation de la lettre par le sens », art. cit., p. 165.

28 Comme on peut le lire au dernier chapitre du livre de Tobie, verset 3 : « 3 Quinquaginta namque et sex annorum lumen oculorum amisit, sexagenarius vero recepit. » (« En effet, il perdit la vue à l'âge de cinquante-six ans et la recouvra à soixante ans. »). *Op. cit.*, p. 412.

l'équivalence entre plusieurs éléments différents et une même entité ou unicité, ainsi qu'une relation entre les nombres (« números ») et l'écriture poétique (« versos ») métamorphosable (« acomodados »), parrainée par Ovide. Le message littéral à décoder est le suivant : les nombres sont « accommodés », c'est-à-dire intégrés dans les vers. Par conséquent, le paratexte semble donner des outils de décryptage du fonctionnement autoréférentiel d'un système temporel fondé sur le nombre. En effet, la poétique du nombre dans la pièce est interdépendante de la poétique du temps dans la mesure où elle permet d'installer la représentation de l'action du thaumaturge dans la chronologie. Cet accroissement du temps dramatique est permis par l'effet de répétition de données chiffrées précises, très clairement associées au divin. La présence d'Adam et Ève, en arrière-fond, et les métaphores de la création, extraites de la Genèse, octroient au sept une dimension temporelle vétérotestamentaire. L'opération de multiplication « siete veces » fonctionne de façon autonome et sans corrélation avec une donnée précise de la chronologie (jours, mois, etc.). Le huit est relié à l'union miraculeuse de Tobie et Sara et consacre définitivement la « huitième merveille » thaumaturgique. Le trois structure les deux derniers actes et se rapporte à une mesure du temps humain « tres días » ou « tres noches ». Le neuf (« nueve días ») est un multiple de trois rappelant aussi les degrés hiérarchisant les anges, une forme numérique de complétude et perfection placée en fin de *comedia* en prévision de la célébration des festivités. Si la répétition du sept ou du trois structure la temporalité dramatique, les opérations de fusion, proprement surnaturelles et divines, font en sorte que tout converge vers l'unicité, en vertu de ce que Lope prévoit dès le paratexte. Sur le plan temporel, l'association entre le trois et le un dans *tres días de ayuno* — notion que nous reconstituons à l'issue de l'analyse littérale —, de même que la représentation d'une seule journée sur les trois que compte le dernier acte, sont les marques les plus saillantes de la projection de la temporalité vers l'unicité. La prévision de la Trinité par Raphaël inclut, de fait, le Père, le Fils (le Christ), qui apparaît en filigrane dans ces figures de spécularité, et le Saint-Esprit. Aussi le chiffre trois revêt-il une dimension néotestamentaire, ce qui suggère que Lope de Vega christianise l'histoire de Tobie. Les images de spécularité entre les deux Tobías, développées

dans la pièce, vont dans le sens d'une fusion du fils dans le père. Cependant l'autonomie²⁹ prévaut également car il est nécessaire que Tobie se sépare de Tobit pour voyager, guidé par l'archange, trouver le poisson miraculeux et le rapporter à son père. Tobías fils est un second thaumaturge qui permet de guérir Tobías père, comme le dit très précisément le texte. En ce qui concerne l'action thaumaturgique, il existe des liens de symétrie remarquables entre l'hendécasyllabe qui est le creuset où s'établit, de façon presque métalittéraire, la double temporalité et la représentation des miracles : l'immédiateté à travers l'expression « en un instante » est confrontée au temps plus long « poco a poco ». Les « números » se rapportent non seulement aux vers et aux échos numériques mais encore à la métrique signifiante. Cette complémentarité paradoxale entre « poco a poco » et « de repente » sera reprise à la toute fin de l'œuvre. Lope de Vega mobilise les marqueurs temporels de l'hypotexte, les versifie et les porte à la scène. En effet, la *tramoya* et les actions extrêmement rapides de Raphaël sont des manifestations de ce « de repente » que le texte assigne à l'ange, qui est le vecteur de l'immédiateté de Dieu.

Si l'archange Raphaël représente le Saint-Esprit, Asmodée est, par complémentarité, le « espíritu vil » (v. 1083), caractéristique rappelée à plusieurs reprises dans la *comedia*. Le Saint-Esprit apparaît à travers la notion d'« espiración » dans la réplique de Raphaël sur le mystère de la Trinité. La pièce met en scène dans une relation spéculaire les deux forces antagonistes, Raphaël et Asmodée, qui vont s'affronter au dernier acte : « si hacemos campo los dos » (v. 2249). Les miracles de guérison sont possibles par le dédoublement de l'ange, car la

29 Cette configuration correspond à la définition du terme dédoublement qu'Isabelle Bouchiba-Fochesato précise : « Le dédoublement c'est tout d'abord, très prosaïquement l'action de "dédoubler" c'est-à-dire à partir de "un" de faire "deux" soit en dissociant en deux soit en multipliant par deux. Mais le dédoublement c'est aussi, sens plus rare mais attesté, l'acte consistant à mettre un terme à la dualité, à réduire à un ce qui était doublé. », Isabelle BOUCHIBA-FOCHESATO, « Mots et corps bibliques : poétique du dédoublement et de la rédemption », dans *Mots et corps bibliques*, Isabelle Bouchiba-Fochesato et Maylis Santa-Cruz (éds.), Éditions Orbis Tertius, Binges, 2021, p. 101-119, p. cit 105.

division des couples formés par Sara est prise en charge par le démon alors que l'archange Raphaël s'emploie à faire fusionner le couple Tobie-Sara. La *comedia* possède trois entités spirituelles : l'ange qui accomplit le miracle de réduire le nombre de soldats (185 000) en un seul instant, le démon (Asmodée) qui purge le mariage et divise les couples conformément à la licence accordée par Dieu et son double sacré Raphaël, l'archange thaumaturge, libérateur et unifiant le deux en un par le mariage. La *comedia* illustre l'opération de division, induite par le mal, et l'action unificatrice de la Bonté Suprême dont l'essence divine réside dans son indivision, le trois en un. Lope de Vega place l'action thaumaturgique de la *comedia* sous le signe du nombre, relevant de la chronologie ou de l'arithmétique et subissant des opérations et métamorphoses, ce qui le rapproche de la temporalité divine, car, en fin de compte, la pièce prévoit aussi deux plans différenciés : le temps et l'intemporalité (« ab eterno »).

TROISIÈME PARTIE

LA MALADIE D'AMOUR

PRÉVENIR LES MAUX DE L'ÂME PAR LES MOTS DE LA BIBLE :
L'INTERTEXTE BIBLIQUE
DANS LE PROLOGUE DU *LIBRO DE BUEN AMOR*

Gilles Del Vecchio
Université Jean Monnet, Saint-Etienne

L'originalité du *Libro de Buen Amor* n'a d'égale que son ambiguïté et sa complexité. En effet, ce texte du métier de clergie affiche un projet didactique ambitieux et fondamental : obtenir le salut de l'âme. Pour atteindre cet objectif, le récepteur de l'œuvre devra être en mesure de trouver le chemin du bon amour de Dieu. Cela revient à réactiver la traditionnelle notion de mesure qui prévaut au Moyen-Âge dans la caractérisation du comportement idéal, que ce soit sur le plan moral, politique, ou religieux. La stratégie didactique correspond par moments à ce projet en argumentant autour des armes du chrétien, des bienfaits de la confession sincère, ou de la prière à la Vierge. En revanche, un nombre considérable d'*exempla* enchâssés semble déconnecté de cet axe fédérateur. On y découvre l'éloge du plaisir, des réflexions sur l'art de la séduction, l'intérêt de recourir à une entremetteuse. Autant dire qu'une place de choix est réservée au corps, un corps considéré comme malade, ou pour le moins en danger, puisque systématiquement exposé à la tentation et entièrement stimulé par le désir de la chair.

Le lien entre ces deux tonalités apparemment incompatibles s'effectue au sein du prologue, véritable mode d'emploi de l'ensemble du *Libro de Buen Amor*. L'auteur y affirme sa volonté ferme de prévenir pour mieux guérir, dans un texte entièrement structuré par des références bibliques puisque l'argumentation y progresse au fil des gloses que Juan Ruiz développe après chacune des citations ou références qu'il se plaît à insérer dans son texte introductif. Le mal est bien présent, et les excès mal contrôlés du corps auront des effets secondaires de grande ampleur, puisque cette pathologie, identifiée comme le fol amour du monde, constitue une sérieuse menace pour le salut de l'âme. L'auteur vient, par son texte, offrir au destinataire

de l'œuvre une forme de thérapie. Toutefois, tout traitement doit respecter des consignes strictes afin de se révéler efficace. Il en va de même du texte de Juan Ruiz qui pourrait bien être mal utilisé. Le prologue en prose s'assimile de la sorte à une notice explicative qui favorisera l'efficacité du traitement. Le prologue est donc un palier vers la guérison, une étape faite de mots, et ces mots proviennent massivement de la Bible.

Nous nous proposons de mettre en évidence la stratégie élaborée au fil du prologue afin que les mots de la Bible s'érigent en rempart contre les symptômes caractéristiques et les lourdes séquelles qui menacent quiconque est atteint du mal d'amour. La maladie n'épargne en effet personne, ses symptômes sont parfois difficiles à endurer, et la contraction du mal n'engendre aucune forme d'immunité. Juan Ruiz s'adresse donc à un destinataire malade ou susceptible de l'être. Il fait le choix d'avoir recours aux mots, souvent empruntés à la Bible, pour soigner les maux.

Globalement, le texte biblique est le vecteur d'un enseignement dont l'assimilation exige foi, abnégation et patience. La charge symbolique de certains épisodes n'est pas sans complexifier un message particulièrement dense et exceptionnel par sa portée et sa force fédératrice. Afin de favoriser la réception voire l'assimilation correcte du texte biblique, certains procédés sont mobilisés avec une grande fréquence. C'est par exemple le cas des gloses, des paraboles, des symboles accessibles, des chiffres qui jalonnent le texte. Lors des sermons, le texte biblique est glosé¹. Le recours à l'image complète cet arsenal didactique afin de venir en aide aux fidèles². Une volonté

1 Les gloses ne sont nullement exemptes de subjectivité, mais elles présentent toutefois l'intérêt de proposer une piste d'interprétation. Les gloses sont également pratiquées à partir de corpus ne relevant pas du contexte biblique. Le texte juridique d'Alfonso X en est un exemple. Le *Centiloquio* de López de Mendoza en est un autre. Observons à ce sujet que le *Libro de Buen Amor* a également fait l'objet d'une glose fort éclairante : Anthony N. Zahareas y Óscar Pereira, *Itinerario del Libro del Arcipreste: glosas críticas al Libro de Buen Amor*, Madison, Lugares geográficos, 1990.

2 Au sujet de l'iconographie médiévale, et afin de bien percevoir le vaste champ que recoupe la notion d'image au Moyen-Âge, on consultera : Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

de simplification est également perceptible dans le traitement binaire de nombreux épisodes ou concepts véhiculés par le corpus biblique. Cette démarche est en parfaite adéquation avec le projet d'accompagnement du chrétien sur la voie du bien, ce qui implique que ce dernier sache identifier le chemin du mal et qu'il dispose des ressources nécessaires afin de ne pas s'y aventurer. Le bien est le cap que se fixe le chrétien qui cherche à fuir le mal. Les vertus dont il saura se parer le préserveront des péchés. D'autres dichotomies nourrissent le tissu textuel de la Bible, telles que l'opposition entre Ève et Marie, entre châtement et récompense, ou encore entre paradis et enfer. L'épisode central de la Sierra est caractéristique de ce point de vue³ : sa position centrale lui confère le rôle de charnière entre deux mouvements, chaque mésaventure est restituée deux fois (en vers courts et en vers longs de *cuaderna vía*), la mise en contact avec les femmes sauvages provoque un repli intérieur incitant à s'adresser à la Vierge, le voyageur trouve refuge dans un espace protecteur (logar onrado, / muy santo e muy devoto 1044 a,b) après s'être exposé à tous les dangers dans l'espace agressif de la montagne, le nom Sainte-Marie-du-gué suggère le passage et donc la jonction entre deux espaces.

Ce principe didactique caractéristique de l'écriture biblique transparaît dès le titre de l'œuvre de Juan Ruiz. Certes, le titre est un ajout tardif, mais il n'est pas le fruit de l'initiative d'un copiste. C'est au sein des vers de l'œuvre que ce titre est revendiqué : « buen amor dixe al libro [...] » (933 b). Or, s'il est question de « bon amour », c'est bien qu'il existe à l'opposé un fol amour nocif. Si le bon amour est l'objectif à atteindre, c'est bien que le fol amour est à bannir. Si le bon amour est en mesure de favoriser le salut de l'âme, c'est que le corps et ses tentations constituent une menace sérieuse susceptible de s'ériger en obstacle sur le chemin de la vertu, telle une pathologie

3 En suivant d'autres perspectives d'analyse, l'occasion m'a été donnée d'étudier dans le détail cet épisode essentiel de l'œuvre : Gilles Del Vecchio, « Le voyage à la Sierra », *Autour du Libro de Buen Amor*, Amiens, Indigo, 2005, p. 195-213 ; « Les femmes sauvages du *Libro de Buen Amor* », in Béatrice Bijon et Philippe Meunier (dir.) *Les figures du monstre : regards croisés dans la culture occidentale*, *Cahiers du CELEC*, n° 1, janvier 2011.

qui marquerait un coup d'arrêt dans le développement harmonieux des choses :

Commo dize Salomón, e dize la verdat,
que las cosas del mundo todas son vanidat;
todas son passaderas, van se con la hedat,
salvo amor de Dios, todas son liviandat⁴.

Les cas de confrontations binaires se multiplient au fil des vers. Nous en relevons quelques exemples. La réception du texte, à laquelle Juan Ruiz se montre si attaché, est envisagée depuis une double perspective :

En general a todos fabla la escriptura:
los cuerdos con buen sesso entenderán la cordura;
los mançebos livianos guarden se de locura
[...] (67 a, b, c).

Le récepteur expérimenté (*cuerdo*) s'oppose par sa capacité à raisonner (*buen sesso*) à la fougue mal contrôlée (*liviano*) de la joueuse moins aguerrie (*mançebos*). Le principe de la dualité est tellement primordial dans l'argumentation élaborée, que les vers b et c se referment sur une opposition lexicale supplémentaire — mise en évidence par la rime — qui souligne le fossé qui sépare le bien du mal — les deux notions sont si éloignées qu'elles ne peuvent partager le même vers — sans pour autant garantir que la confusion ne s'installe comme le suggère la paronymie « *cordura* » / « *locura* ». Un vif échange oppose le « je » lyrique au dieu Amour à partir de la strophe 180⁵. Le ribaud romain entame une dispute avec le philosophe grec (46-63). Sur un plan allégorique, mais en lien direct avec les préceptes bibliques, Charnage affronte Carême (1067-1314)

4 Toutes les citations renvoient à l'édition suivante : Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), Madrid, Clásicos Castalia, 1988.

5 Sur la justification de la caractérisation du dieu Amour, voir Jacques Joset, *Nuevas investigaciones sobre el Libro de Buen Amor*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 115.

dans un combat cyclique — magistralement analysé par Monique De Lope — qui ne laisse planer aucun doute quant au dénouement.

La récurrence avec laquelle est mobilisée la structure binaire revient à injecter de façon régulière dans le texte un principe des Écritures et à rappeler au destinataire de l'œuvre qu'il lui revient de choisir entre le péché et la vertu, entre le bien et le mal, entre salut de l'âme et plaisir du corps, entre bon amour et fol amour. L'entreprise est plus ardue qu'il n'y paraît car elle implique une détermination extrême, et qu'au demeurant la confusion entre le bon et le mauvais chemin n'est pas facile à écarter. Le voyageur du *Libro de Buen Amor*⁶ en fait l'expérience à de multiples reprises et dispose parfois du recul suffisant afin d'en établir le constat : « tomé senda por carrera » (116 c).

L'homme se met volontiers en danger, il néglige les priorités, il esuie des déconvenues, il s'engage délibérément sur la voie du péché. Les mauvaises expériences accumulées ne l'empêchent nullement de trébucher à de multiples reprises sur le même obstacle comme en atteste le nombre de mésaventures amoureuses recensées. Les initiatives visant à découvrir autre chose ne débouchent pas sur de meilleurs résultats :

Provar todas las cosas, el Apóstol lo manda:
fui a probar la sierra e fiz loca demanda;
luego perdí la mula, non fallava vianda;
quien más de pan de trigo busca sin seso anda. (950, a, b, c, d)

L'ensemble des dangers relevés est fédéré par un dénominateur commun : le corps. Le corps qui se détourne du bon amour, le corps qui séduit, le corps qui obsède, le corps convoité, le corps malmené, le corps abusé.

La multiplication d'aventures ou de tentatives d'aventures atteste du caractère obsessionnel de l'attraction du corps pour la voix

6 Monique De Lope, *Traditions populaires et textualité dans le Libro de Buen Amor*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, Université Paul Valéry, 1984.

lyrique. Sont ainsi abordées par le « je » poétique la femme vertueuse, la femme maure, la boulangère, la veuve et même une religieuse. L'appétence pour le corps est une donnée établie et formulée par la voix lyrique qui prend soin de se placer sous la prestigieuse autorité d'Aristote :

Como dize Aristótilis, cosa es verdadera:
el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
por aver mantenencia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fenbra plazerera (71 a, b, c, d).

Le corps est également réifié, assimilé à une marchandise comme cela est clairement perceptible dans les vers consacrés à la boulangère Cruz (115-120) :

Mis ojos non verán luz
pues perdido he a Cruz.

Cruz Cruzada, panadera,
tomé por entendedera,
tomé senda por carrera,
como faze el andaluz.

Coidando que la avría,
dixié lo a Ferrand Garçía,
que troxiese la pleitesía,
e fuese pleités e duz.

Dixo me quel plazía de grado,
e fizo se de la Cruz privado:
a mí dio rumiar salvado;
él comió el pan más duz.

Prometiol por mi conssejo
trigo que tenía añejo,
e presentol un conejo
el traidor falso, marfuz.

Dios confonda menssajero
 tan presto e tan ligero;
 non medre Dios tal conejero
 que la çaça así aduz.

Ces vers exposent les modes de comportements à ne surtout pas suivre : « tomé senda por carrera, / como faze el andaluz ». En effet, le « je » poétique se montre plus enclin à se laisser aller au fol amour qu'à s'imposer de s'en remettre au bon amour de Dieu : « Cruz Cruzada, panadera, / tomé por entendederá ». Il élabore une stratégie basée sur l'intervention d'un tiers avec qui il établit un pacte qui a pour effet de souligner la dimension marchande de l'entreprise :

Coidando que la avría,
 dixié lo a Ferrand Garçía,
 que troxiese la pleitesía,
 e fuese pleités e duz.

L'aventure de la boulangère souligne avec insistance la présence du danger, la prise de risque que comporte toute décision, et surtout la facilité avec laquelle la confusion peut s'établir entre le bien et le mal. Le distique d'ouverture introduit une ambiguïté que la glose se charge de lever définitivement. En effet, il ne s'agit pas d'une réflexion sur la foi, mais bien d'un cas de mésaventure amoureuse de plus. La démarche souligne donc le risque permanent d'une mauvaise évaluation de la situation ou d'une sous-évaluation du danger encouru. Le principe s'applique à la femme selon les stéréotypes en vigueur. Bien que son apparence puisse séduire, elle est à l'origine de tous les maux. Dans un contexte où les désirs de la chair prennent le pas sur toutes les autres considérations, certains termes sont dotés d'une forte connotation érotique (comió el pan ; conejo). Le procédé de la dérivation amplifie la présence obsessionnelle du danger féminin (Cruz Cruzada). Cette présence permanente du danger est également relayée par la métrique. En effet, la première apparition de Cruz est recensée dès le distique monorime d'ouverture (*luz* ; *Cruz*). La suite du texte est une succession de 5 strophes constituées de vers octosyllabes au sein desquels s'impose une *rima consonante*

propre à chaque unité strophique (strophe 2 : *panadera*, *entendera* ; *carrera* ; strophe 3 : *avría*, *Garçía*, *pleitesía* ; strophe 4 : *grado*, *privado*, *salvado* ; strophe 5 : *conssejo*, *añejo*, *conejo* ; strophe 6 : *mensajero*, *ligero*, *conejero*). Chacune des 5 strophes se referme sur un vers qui réinjecte la rime du distique initial : *andaluz*, *duz*, *duz*, *marfuz*, *aduz*. La rime associée à Cruz retentit de façon continue comme pour rappeler qu'un tel danger n'est jamais loin.

La chosification du corps peut atteindre des degrés particulièrement élevés. Il est effectivement malmené à diverses reprises. Dans la partie centrale consacrée au voyage dans la montagne, le corps du voyageur est en véritable souffrance. Il n'est nullement épargné et se voit meurtri sous les coups portés (*arrojó me la cayada*, 963 c ; *dio me con la cayada en la oreja ficta*, 977 d), violemment bousculé à diverses reprises (*derribó me en el vallejo*, 991 d), traité avec rudesse et déshumanisé (*Echóme a su pescueço [...]*, 958 a), et sexuellement abusé (*Por la muñeca me priso, / ove de fazer quanto quiso*, 971 e).

Il arrive également que le corps du personnage féminin soit victime de l'agression relatée. L'épisode de *doña Endrina* et *don Melón* en constitue l'exemple le plus marquant puisque la perte des feuilles arrachées entre les strophes 877 et 878 ne suffit pas à masquer la teneur des vers disparus :

Quando yo salí de casa, pues veíades las rredes,
 ¿por qué fincávades con él sola entre estas paredes?
 A mí no rrebtedes, fija, que vós lo meresçedes.
 El mejor cobro que tenedes, vuestro mal que lo calledes.
 (878 a, b, c, d)

Le discours de l'entremetteuse (strophe 878) dévoile implicitement le contenu des plaintes proférées par *doña Endrina*. Le personnage a bien été victime de viol.

Face à l'ensemble très diversifié des maux recensés en lien étroit avec le corps en souffrance, quel remède apporter pour endiguer la propagation du mal ? S'engager sur la voie de la vertu en renonçant au fol amour et en ayant recours à l'intercession de la Vierge (*Del didado quel arçipreste ofreçió a santa María del vado*, 1043-1066). Le projet de montrer le chemin du bon amour de Dieu se heurte donc

à l'incohérence que semble injecter dans le texte l'exposé détaillé des aventures et des pulsions du « je » poétique. La tonalité érotique de certains vers est tout aussi inattendue. Cette contradiction n'est qu'apparente et vient s'inscrire avec cohésion dans l'économie générale du *Libro de Buen Amor*. La clé de lecture est amplement exposée dans le texte introductif en prose sur lequel il convient de s'attarder à présent.

Le prologue en prose que Juan Ruiz ressent comme une nécessité avant de laisser son destinataire apprécier l'œuvre complexe et variée qu'il a pris soin d'élaborer adopte la structure du sermon. En effet, les principales étapes de l'argumentation élaborée prennent appui sur une série de citations latines extraites du corpus biblique. Les mots bibliques s'enracinent de la sorte dans le corps de l'œuvre dès le texte d'ouverture. Les citations sont immédiatement commentées dans ce qu'il est convenu de désigner comme une glose rédigée en castillan. Le procédé présente le double avantage de contribuer à la diffusion de l'enseignement biblique et surtout à l'assimilation de son contenu grâce à l'interprétation qui en est faite. Il ne faut toutefois pas perdre de vue que l'interprétation est par essence subjective, et que Juan Ruiz procède aux choix et aux adaptations nécessaires à la justification de son entreprise de création. Quoi qu'il en soit, la démarche adoptée nous renseigne sur l'auteur en nous révélant sa maîtrise de la structure du sermon, sa connaissance du texte biblique ainsi que sa capacité à y accéder dans sa forme latine. Ces aspects viennent confirmer le statut d'archiprêtre revendiqué par l'auteur :

Intellectum tibi dabo et instruam te in via hac qua gradieris: firmabo super te oculos meos. El profeta David, por spiritu Santo fabledo, a cada uno de nós dize, en el psalmo trigesimo primo, del verso dezeno, que es el que primero suso escreví.

[Je t'instruirai, je t'apprendrai le chemin que tu dois suivre, je te conseillerai, mes yeux seront sur toi⁷.]

7 Les citations en français du texte biblique proviennent de : *La Bible*, Émile Osty (trad. et ed.), Paris, Seuil, 1973.

En associant la citation à une référence concrète, l'auteur affiche son degré de connaissance et manifeste par la même occasion sa volonté d'orienter le récepteur vers le texte biblique de façon très concrète. Cela offre au destinataire la possibilité de vérifier l'exactitude de la source mentionnée, et donc de s'approprier le remède prescrit. La référence à David et au Psaume xxxi est bien exacte, mais la citation correspond au verset 8 et non 10. Ce léger décalage laisse penser que Juan Ruiz cite de mémoire, ce qui ne fait que confirmer sa connaissance profonde du texte. Il n'est pas anodin que la toute première référence biblique du prologue renvoie à David. Certes, le roi d'Israël est associé aux Psaumes, mais il pourrait bien avoir retenu l'attention de l'auteur pour une toute autre raison. La passion incontrôlée de David pour Bethsabée le pousse à provoquer la mort du mari de celle-ci, Urias. En ce sens, David, malgré toute la respectabilité qu'il induit, a été victime du mal qui ronge l'humanité : le fol amour du monde.

En el qual verso entiendo yo tres cosas, las quales dizen algunos doctores filósofos que son en el alma e propia mente suyas; son éstas: entendimiento, voluntad, e memoria. Las quales, digo, si buenas son, que trahen al alma consolaçión, e aluengan la vida al cuerpo, e dan le honrra con pro e buena fama. Ca por el buen entendimiento entiende onbre el bien, et sabe dello el mal.

L'auteur introduit la glose tout en prenant appui sur la tradition grâce au renvoi à l'autorité, certes un peu vague, des philosophes. La série ternaire « entendimiento », « voluntad » et « memoria » ne doit strictement rien au hasard puisque l'ensemble constitue ce qu'il est convenu de considérer comme les propriétés de l'âme. La présence implicite de l'âme réaffirme l'objectif du projet didactique. En effet, intégrer et assimiler les principes transmis par l'œuvre est supposé favoriser le salut de l'âme. Toutefois, la bonne interprétation de l'ensemble du texte ne va pas nécessairement de soi et doit précisément mobiliser les capacités intellectuelles du destinataire, c'est-à-dire son entendement. C'est à Saint Augustin que l'on attribue la théorie des trois propriétés de l'âme qui conditionnent l'humain. Désireux de ne pas entamer la motivation de son lecteur, Juan Ruiz renonce à

renvoyer à certains aspects défendus par Saint-Augustin qui soutient le principe selon lequel l'homme est incapable de mériter son salut. Le prologue, au contraire, se propose d'ouvrir des perspectives prometteuses et optimistes dans le but d'encourager le chrétien dans la démarche qui lui est proposée : « consolaçión », « aluengan la vida », « onra, pro, buena fama ». Les effets bénéfiques ont des retombées non négligeables sur l'âme, mais également sur le corps, ou encore sur le renom, autant dire sur ce qui lui survit. L'intelligence demeure donc l'outil essentiel dont dispose l'homme pour avancer sur le chemin du bien qui conduit au salut. Il s'agit là de l'unique choix envisageable pour qui veut se consacrer au bien et à la vertu. Cela revient à savoir se prémunir du mal et s'en écarter. Encore faut-il être en mesure de l'identifier. Or, un tel discernement n'est possible que grâce à l'entendement. D'où la tendance à la polarisation simpliste : le bien n'existe que par rapport au mal, le péché n'existe que par rapport à la vertu. De nouveau, la référence au roi David est mobilisée :

E por ende una de las peticiones que demandó David a Dios, por que sopiese la su ley, fue ésta: *Da mihi intellectum*, e çetera.

Cette nouvelle mobilisation est liée au fait que David, par son savoir et sa connaissance, a su interpréter la loi divine. La référence au roi David illustre donc la connaissance humaine placée au service de l'enseignement biblique. L'entendement permet de comprendre mais aussi d'accepter le pouvoir de Dieu. La crainte se transforme de la sorte en une manifestation d'intelligence et d'humilité face au pouvoir divin :

Ca el omne, entendiendo el bien, avrá de Dios temor, el qual es comienço de toda sabiduría; de que dize el dicho profeta: *Iniçium sapiençie timor Domini*. [Le principe de la sagesse est la crainte de Yahvé] (Psaumes 111, 10).

Par ailleurs, la dialectique mise en place par Juan Ruiz rappelle que la crainte de Dieu constitue une modalité d'accès à l'entendement parmi d'autres :

Ca luego es el buen entendimiento en los que temen a Dios. E por ende sigue la rrazón el dicho David en otro lugar, en que dize: *Intellectus bonus omnibus façientibus eum*, e cetera. [bien avisés tous ceux qui la pratiquent] (Psaumes 111, 10).

Le premier mouvement du prologue se referme sur une référence à Salomon, référence pratiquement imposée, ou pour le moins attendue, à la suite de l'argumentation qui vient d'être menée. Ce personnage biblique est plus que tout autre associé à la notion de sagesse. Roi d'Israël, il est par ailleurs le fils de David et de Bethsabée, ce qui introduit au sein du texte le motif de la filiation et de la transmission. Le savoir est un enseignement qui se transmet. Or, tel est précisément l'objectif de l'auteur :

Otrosí, dize Salomón en el libro de la Sapiencia: *Qui timet Dominum, façiet bona*, e esto se entiende en la primera rrazón del verso, que yo començé, en lo que dize: *Intellectum tibi dabo*.

La dimension didactique du prologue se manifeste également par le biais de son organisation structurelle rigoureuse. Le premier mouvement s'ouvre et se referme sur la même citation latine, abrégée lors de sa seconde apparition. La suite constitue un nouveau palier de la démonstration, étape qui suppose que l'argumentation antérieure soit parfaitement assimilée.

E desque está informada e instruida el alma que se ha de salvar en el cuerpo linpio, e piensa, e ama, e desea omne el buen amor de Dios e sus mandamientos.

Les participes "informada" et "instruida" renvoient à la notion d'entendement. Par ailleurs, la polarisation « cuerpo » / « alma » rappelle les deux voies qui s'offrent au chrétien amené à choisir entre le plaisir du corps et le salut de l'âme. Cette association est incontournable, et c'est bel et bien du mode de vie (« cuerpo linpio ») dont dépend le salut tant espéré. La symbolique du chiffre 3 injecte dans le texte une référence à la sainte trinité. Face au groupe « entendimiento », « voluntad », « memoria » déjà relevé, s'affirme à présent

l'association « *piensa* », « *ama* » et « *desea* ». L'équilibre est parfait puisque, au-delà du rythme ternaire qui unit les deux listes, chaque verbe de la seconde série est en relation avec un substantif de la série antérieure : « penser » est une activité liée à l'entendement, « aimer » implique la volonté de l'homme, et l'on ne peut désirer que ce qui est présent dans la mémoire. L'attitude propice à l'obtention du salut est guidée par le respect des commandements, puisque ces principes invitent à aimer Dieu et son prochain. Le bon amour de Dieu est partiellement une synthèse des enseignements transmis par les commandements :

E esto atal, dize el dicho profeta: *Et meditabor in mandatis tuis que dilexi* [Je ferai mes délices de tes commandements : je les aime !] (Psaumes 119, 47). E otrosí, desecha e aborresçe el alma el pecado del amor loco deste mundo.

Le fol amour du monde suppose l'exposition au péché et au danger constant. La préparation de l'âme consiste à surmonter ces obstacles, car les tentations terrestres ne doivent en aucun cas éloigner des obligations spirituelles : « E desto dize el salmista: *Qui diligitis Dominum odite malum*, e cetera [Yahvé aime ceux qui haïssent le mal] (Psaumes 97, 10) ». Il s'agit là d'une étape décisive de la démonstration, car ce bref bilan recense la totalité des éléments mis en avant jusqu'à présent :

Et por ende se sigue luego la segunda rrazón del verso, que dize: Et instruam te. E desde que el alma, con el buen entendimiento e buena voluntad, con buena rremenbrança, escoge e ama el buen amor que es el de Dios, e pone lo en la çela de la memoria porque se acuerde dello, e trae al cuerpo a fazer buenas obras por las quales se salva el omne.

Il est effectivement fait mention de l'âme dont le salut demeure l'objectif premier. Cette perspective est rendue envisageable grâce à l'association « *entendimiento* », « *voluntad* » et « *rremenbrança* ». Le bon amour de Dieu montre le cap à suivre pour arriver à bon port malgré les dangers auxquels expose la vie sur terre. Les bonnes

œuvres sont une modalité de mise en application du bon amour visé. Enfin, le bilan se referme sur une concentration de références bibliques servant de caution à l'ensemble de la démonstration :

E desto dize San Juan apóstol en el Apocalipsi, de los buenos que mueren bien obrando: *Beati mortui qui in Domino moriuntur, opera enim illorum secuntur illos* [Heureux, dès à présent, les morts qui meurent dans le Seigneur [...] leurs œuvres les accompagnent] (Apocalypse 14, 13). E dize otrosí el profeta: *Tu reddes unicuique justa opera sua* [car toi tu rends à chacun selon ses œuvres] (Psaumes 62, 13). E desto concluye la terçera rrazón del verso primero, que dize: *In via hac qua gradieris, firmabo super te oculos meos* [je te conseillerai, mes yeux seront sur toi] (Psaumes 32, 8).

La portée didactique est perceptible dans le besoin jugé utile de proposer un palier de synthèse, mais également dans la stratégie ré-itérative adoptée par l'auteur du prologue :

Et por ende devemos tener sin dubda que [buenas] *obras* sienpre están en la *buena memoria*, que con *buen entendimiento e buena voluntad* escoje el alma e ama el *amor de Dios* por se salvar por ellas. Ca Dios por las *buenas obras* que faze omne en la carrera de *salvaçión* en que anda, firma sus ojos sobre él.

Or, ce principe théorique doit être mis en pratique par l'homme, autant dire un être faible par nature et enclin au péché :

E esta es la sentençia del verso, que empieça primero “breve”. Como quier a las vegadas se acuerde pecado e lo quiera e lo obre, este desacuerdo non viene del buen entendimiento, nin tal querer non viene de la buena voluntad, nin de la buena obra viene tal obra: ante viene de la flaqueza de la natura humana que es en el omne, que se non puede escapar de pecado.

Cette nuance ne remet nullement en cause les principes exposés. L'accumulation de négations dans le passage cité préserve la faisabilité de l'entreprise :

E esta es la sentençia del verso, que empieça primero “breve”. Como quier a las vegadas se acuerde pecado e lo quiera e lo obre, este desacuerdo non viene del buen entendimiento, *nin* tal querer *non* viene de la buena voluntad, *nin* de la buena obra viene tal obra: ante viene de la flaqueza de la natura humana que es en el omne, que se non puede escapar de pecado.

L'unité aussi bien que la cohérence du sermon n'en sont que plus préservées. Cependant, la tendance au péché mérite d'être sérieusement considérée, car nul ne saurait surmonter ce qu'il néglige :

Ca dize Catón: *Nemo sine crimine vivit* [Nul ne vit hors du péché]. E dize lo Job: *Quis potest fazere mundum de imundo conceptum semine?* [...] [Qui tirera le pur de l'impur ?] (Job, 14, 4). Quasi dicat: ninguno, salvo Dios. E viene otrosí de la mengua del buen entendimiento; que lo non ha estonçe, por que omne piensa vanidades de pecado. E deste tal pensamiento dize el salmista: *Cogitationes hominum vane sunt* [les pensées de l'homme sont vaines] (Psaumes, 94, 11). E dize otrosí a los tales mucho disolutos e de mal entendimiento: *Nolite fieri sicut equus et mulus, in quibus non est intellectus* [Ne sois pas comme un cheval, comme un mulet sans intelligence] (Psaumes 32, 9). E aún digo que viene de la pobredat de la memoria, que non está instructa del buen entendimiento, así que non puede amar el bien *nin* acordarse dello para lo obrar. E viene otrosí esto por rrazón que la natura humana que más aparejada e inclinada es al mal que al bien, e a pecado que a bien; esto dize el Decreto.

Les carences et les limites (mengua, pobredat, non está instructa, non puede...*nin*...) du chrétien sont à l'origine de son comportement déviant ou inadapté. Le constat d'une telle situation justifie l'initiative de l'auteur qui poursuit en généralisant sa démarche de justification. Une stratégie s'impose, et la généralisation du mal

rappelle qu'il y a urgence en la matière. L'auteur dresse alors un inventaire des vecteurs les plus efficaces à ses yeux. Un support textuel, sonore ou iconographique est en mesure d'agir tel un déclencheur susceptible de maintenir l'individu en alerte :

E estas son algunas de las razones porque son fechos los libros de la ley e del derecho, e de castigos e costumbres e de otras çiençias. Otrosí fueron la pintura e la escritura e las imágenes primera mente falladas por rrazón que la memoria del omne desleznadera es; esto dize el Decreto. Ca tener todas las cosas en la memoria e non olvidar algo más es de la divinidad que de la humanidad; esto dize el decreto. E por esto es más apropiada a la memoria del alma, que es espíritu de Dios criado e perfecto, e bive siempre en Dios.

La création artistique saisie dans sa globalité est à considérer comme l'outil de transmission d'un enseignement et ne se conçoit pas sans un programme didactique qui la structure. Ceci est valable aussi bien pour l'image que pour le texte. Ces instruments de la formation visent à compenser, au moins partiellement, la possible et même probable défaillance de la mémoire et permettent de récurrents rappels à l'ordre, comme cela se produit avec les références, déjà mobilisées, au roi David et à Job :

Otrosí dize David: *Anima mea illius vivet* [et mon âme vivra pour lui] (Psaumes 22, 30) *Querite Dominum e vivet anima vestra* [vous qui cherchez Dieu, que vive votre cœur !] (Psaumes 69, 33). Et non es apropiada al cuerpo umano, que dura poco tiempo. Et dize Job: *breves dies hominis sunt*. E otrosí dize: Homo natus de muliere: *breves dies hominis sunt* [l'homme né de la femme a peu de jours] (Job 14, 1). Et dize sobre esto David: *Anni nostri sicut aranea meditantur, e çetera* [comme un soupir nos années se consomment] (Psaumes 90, 9), etc.

Si le personnage du roi David trouve toute sa place dans ce prologue pour avoir cédé aux appels du fol amour, à quoi est due cette nouvelle apparition de Job dans le texte ? Le personnage biblique est un homme juste, et pourtant victime d'une destinée défavorable.

Dans de telles circonstances, il s'en remet à Dieu et l'interroge sur la question du mal.

L'unité suivante marque une transition effective entre le sermon à portée générale et le passage à la première personne du singulier dont l'intervention est motivée par ce qui précède (Onde yo). C'est à partir de cet instant précis que commence le prologue dans sa version plus traditionnelle. L'auteur, qui s'exprime à la première personne du singulier, revendique la paternité du texte et légitime son initiative en affichant un degré d'expertise dans le domaine abordé, ce qui n'exclut pas le principe obligé et conventionnel de la *captatio benevolentiae* :

Onde yo, de mi poquilla çiençia et de mucha et grand rrudeza, entendiendo quantos bienes fazen perder al alma e al cuerpo e los males muchos que les apareja e trae el amor loco del pecado del mundo, escogiendo e amando con buena voluntad salvación e gloria del paraíso para mi ánima, fiz esta chica escriptura en memoria de bien, e compuse este nuevo libro, en que son escrptitas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo que usan algunos para pecar.

Y compris lors de l'élaboration de cette phase purement conventionnelle, l'auteur du texte en prose ne renonce pas à la binarité qui a guidé sa production depuis le début du prologue. En effet, les procédés réducteurs (poquilla çiençia ; grand rrudeza) se heurtent à la revendication de l'étendue exhaustive des connaissances dans le domaine abordé (entendiendo quantos bienes). La dichotomie « alma » vs « cuerpo » trouve à nouveau sa place dans le processus d'élaboration du texte d'ouverture. La ferme revendication de paternité du texte ne va pas de soi au Moyen-Âge. Les raisons en sont multiples : de nombreux textes restent anonymes, les modalités de transmission (lecture publique ou récitation) déclenchent chez le récepteur de l'œuvre un réflexe d'assimilation du « je » au lecteur ou au récitant plutôt qu'à l'auteur, l'absence de notion de propriété intellectuelle qui prévaut, autant d'éléments qui expliquent la modération perceptible en matière de revendication de paternité. Cela rend particulièrement remarquable la concentration d'indices

morphologiques de première personne du singulier (yo ; mi ; mi ánima ; conpuse). Le remède s'applique également au prescripteur (gloria del paraíso para mi ánima), ce qui permet de mieux comprendre l'insistance en matière de paternité, mais également en matière d'écrit : escriptura ; conpuse ; libro ; escriptas.

La suite du texte est encore plus novatrice. Les précisions apportées par l'auteur délimitent une sorte de pacte de lecture. L'auteur vient de définir à nouveau son objectif tout en légitimant sa décision. Or, cela ne garantit rien si le récepteur de l'œuvre ne fait pas bon usage du texte. L'auteur souligne de la sorte que les différences de comportements, de motivation, d'implication ou de capacité de compréhension et d'interprétation ne relèvent pas de sa responsabilité. Pour la première fois dans l'histoire de la littérature castillane, le destinataire du texte est rendu responsable de l'interprétation qu'il en fait. D'où la répartition des récepteurs en trois catégories :

Las quales, leyéndolas e oyéndolas omne o muger de buen entendimiento que se quiera salvar, descogera e obrar lo ha. E podrá dezir con el salmista: *Viam veritatis*, e çetera. [C'est la voie de la sincérité que j'ai choisie] (Psaumes 119, 30). Otrosí, los de poco entendimiento no se perderán, ca leyendo et coidando el mal que fazen, o tienen en la voluntad de fazer, los porfosos de sus malas maestrías, e descubrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mugeres, acordarán la memoria e non despreçiarán su fama. Ca mucho es cruel quien su fama menos preçia; el derecho lo dize. E querrán más amar a sí mesmos que al pecado. Que la ordenada caridad de sí mesmo comienza; el decreto lo dize. E desecharán e aborresçerán las maneras e maestrías malas del loco amor, que faze perder las almas e caer en saña de Dios, apocando la vida e dando mala fama e desonrra e muchos daños a los cuerpos. Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello. E ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvaçión e obrare, bien amando a Dios; otrosí al que quisiere el amor loco; en la carrera

que andudiere, puede cada uno bien dezir: *Intellectum tibi dabo* [Je t'instruirai] (Psaumes 32, 8).

L'implication du récepteur peut déboucher sur des perceptions radicalement différentes dont l'auteur ne pourrait systématiquement être tenu pour responsable.

E ruego e conssejo a quien lo viere e lo oyere que guarde bien las tres cosas del alma: lo primero, que quiera bien entender e bien juzgar la mi entención porque lo fiz, e la sentençia de lo que ý dize, e non al son feo de las palabras; e segund derecho, las palabras sirven a la intencion et non la intencion a las palabras. E Dios sabe que la mi intencion no fue de lo fazer por dar manera de pecar nin por mal decir; más fue por rreduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar, e dar ensienplo de buenas costumbres e castigos de salvacion; e por que sean todos aperçebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor.

Le prologue se referme sur de brèves considérations relatives à la forme, très éloignées de la modestie de rigueur affichée quelques lignes plus haut. Enfin, la transition s'effectue vers le texte en vers qui fait immédiatement suite au prologue :

E compose lo otrosí a dar a algunos leçon e muestra de metrificar e rrimar e de trobar. Ca trobas e notas e rrimas, e ditados e versos que fiz conplida mente, segund que esta çiençia rrequiere. E porque de toda buena obra es comienço e fundamento Dios e la fe cathólica, e díze lo la primera decretal de las Clementinas, que comiença: *Fidei Catholiçe fundamento...* —e do éste no es çimien-to, non se puede fazer obra firme ni firme hedifiçio, segund dize el apóstol— por ende començé mi libro en el nonbre de Dios, et tomé el verso primero del salmo que es de la Santa Trinidad e de la fe cathólica, que es *Quicumque vult*, el vesso que dize: *Ita Deus Pater, Deus Filius*, e çetera.

CONCLUSION

L'entendement est une condition préalable à la bonne réception du projet didactique. Il est par ailleurs indissociable de la volonté et de la mémoire. Cette association permet d'établir une nette distinction entre le bien et le mal. Seul l'entendement favorise le salut de l'âme pour qui se consacre au bon amour de Dieu. L'homme est faible et se laisse tenter par le péché. Il est indispensable dans ces conditions de stimuler sa mémoire afin de le faire revenir dans le droit chemin du respect des commandements. Tel est l'objectif des œuvres artistiques. C'est précisément dans ce but que le *Libro de Buen Amor* a été composé.

L'entreprise y est perçue comme un combat intérieur qui doit mobiliser toute l'énergie et la volonté de celui qui s'y engage. Or, on ne peut prescrire un remède efficace au mal que si l'on se trouve en mesure de le diagnostiquer. Telle est la logique sur laquelle prend appui Juan Ruiz afin de justifier ce qui aux yeux de certains lecteurs ne serait que jeu, frivolité, provocation. Le mal doit être dépeint afin que chacun soit en mesure de l'identifier pour mieux le combattre et l'anéantir. C'est en ayant recours aux mots bibliques que Juan Ruiz prétend apporter un remède à la maladie la plus largement répandue. Il est toutefois conscient des limites de son initiative. Point de miracle en perspective. De surcroît, chaque récepteur réagit au traitement de façon personnelle. Après tout, le patient doit être acteur de sa thérapie. C'est ce que ne manque pas de marteler l'auteur dans un texte qui, pour la première fois dans la littérature castillane, engage la responsabilité du récepteur qui ne devra pas se laisser tromper par les apparences.

BIBLIOGRAPHIE

ARCIPRESTE de Hita, *Libro de Buen Amor*, G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), Madrid, Clásicos Castalia, 1988.

BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

DE LOPE Monique, *Traditions populaires et textualité dans le Libro de Buen Amor*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, Université Paul Valéry, 1984.

DEL VECCHIO Gilles, « Le voyage à la Sierra », *Autour du Libro de Buen Amor*, Amiens, Indigo, 2005, p. 195-213.

—, « Les femmes sauvages du Libro de Buen Amor », in Béatrice Bijon et Philippe Meunier (dir.) *Les figures du monstre : regards croisés dans la culture occidentale*, Cahiers du CELEC, n° 1, janvier 2011.

JOSET Jacques, *Nuevas investigaciones sobre el Libro de Buen Amor*, Madrid, Cátedra, 1988.

La Bible, Émile Osty (trad. et ed.), Paris, Seuil, 1973.

ZAHAREAS Anthony N. y Pereira Óscar, *Itinerario del Libro del Arcipreste: glosas críticas al Libro de Buen Amor*, Madison, Lugares geográficos, 1990.

«COMO AL CIEGO MIRARON LOS JUDÍOS, /
ESPANTADOS DE VELLE CÓMO VÍA»:
EL AMOR COMO ENFERMEDAD Y CURACIÓN MILAGROSA
EN LA POESÍA DE BOSCÁN

David Galicia Lechuga
El Colegio de México

El tema central de la lírica petrarquista es el amor. Como herederos de la tradición lírica europea, Petrarca y sus seguidores cultivaron una serie de metáforas destinadas a representar la pasión. La mayoría buscaban expresar el dolor del enamorado. Uno de los tópicos petrarquistas más fascinantes es la concepción del amor como una especie de enfermedad, una afección del cuerpo que lo debilita y lastima.

Pero más allá de las metáforas corporales que el petrarquismo desarrolló para expresar los efectos del amor, planteó una visión espiritualizante de la experiencia amorosa. El petrarquismo se mueve en una corriente antitética que, por un lado, siguiendo la condenación cristiana y platónica del cuerpo y sus deseos, señala el dolor causado por el amor, pero que, por otro, admite la posibilidad de una pasión elevada e incluso salvífica y redentora.

El poeta español, Juan Boscán, conformó su cancionero alrededor de esta relación antitética. Para ello, se valió de metáforas médicas que expresan la experiencia psicológica como un estado espiritual, en el que el yo se mueve entre la pasión humana, que le causa un profundo dolor y lo ata a lo terrenal, y la posibilidad de un amor redentor que lo libere del sufrimiento. De este modo, Boscán no se limita a plantear el tormento psicológico causado por la pasión, sino que también introduce la idea de un amor curativo y superior. En su cancionero, Boscán reconoce en el amor tanto una fuerza destructiva, como una fuente de sanación y redención, que comparará con algunos de los milagros bíblicos.

Durante la Edad Media, el concepto de amor como enfermedad iba más allá de una metáfora, se consideraba una condición médica conocida como amor *hereos*¹. El enamoramiento era una afectación fisiológica provocada por la vista, que absorbía la imagen o *phantasma* del objeto amado, la cual pasaba a ocupar un espacio dentro del cuerpo, lo cual provocaba un desequilibrio, ya que la pasión se terminaba adueñando de las funciones corporales e intelectuales, al mismo tiempo que provocaba un embotamiento de la capacidad racional².

Paralelamente a esta concepción, el pensamiento cristiano desarrollaría una visión negativa de la pasión, la cual vería en ésta una especie de enfermedad del alma que conduce a la condenación eterna. Muy tempranamente, san Agustín había asociado el pecado con la sexualidad³. Según este padre de la iglesia, la *libido* era una fuerza externa que termina por dominar la mente y el cuerpo y sobre la que no se puede ejercer ningún tipo de control⁴. Asimismo, en tanto que el deseo de la carne se apodera del sujeto, éste se aferra y busca cosas terrenales, a la vez que se olvida de Dios.

Esta visión negativa de la pasión terminaría por encontrar en la metáfora de la enfermedad una expresión perfecta, puesto que en el pensamiento de san Agustín el pecado original terminaría siendo

-
- 1 LOWES, John Livingstone. «The Lovers Maladyes of Hereos». *Modern Philology*. 1911, vol. 11, n° 4, p. 491-546; CIAVOLELLA, Massimo. *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medio Evo*. Roma: Bulzoni, 1976; WACK, Mary F. *Lovesickness in the Middle Age: The Viaticum and its Commentaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990; LACARRA LANZ, Eukene. «El "amor que dicen hereos" o aegritudo amoris». *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. 2015, vol. 38, p. 29-44.
 - 2 CULIANU, Ioan P. *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela, 1999, p. 47-63; SERÉS, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996, p. 54-86 y 168-227; LACARRA LANZ, Eukene, *op. cit.*, p. 30-31
 - 3 FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*, vol. 4, *Las confesiones de la carne*. México: Siglo XXI, 2019, p. 341-375; GREENBLATT, Stephen. *Ascenso y caída de Adán y Eva*. Barcelona: Crítica, 2019, p. 101-144.
 - 4 AGUSTÍN. *De civ. Dei*, XIV, XVI.

concebido como una especie de enfermedad que se transmite a través de la procreación⁵. De este modo, en las *Confesiones*, san Agustín llamaría enfermedad al deseo sexual. En esta autobiografía, al relatar su separación de su concubina para casarse con la mujer con la que su madre lo había comprometido, cuenta lo siguiente:

at ego infelix nec feminae imitator, dilationis impatiens, tamquam post biennium accepturus eam quam petebam, quia non amator coniugii sed libidinis servus eram, procuravi aliam, non utique coniugem, quo tamquam sustentaretur et perduceretur vel integer vel auctior morbus animae meae satellitio perdurantis consuetudinis in regnum uxorium⁶.

No sería la única vez que hablaría en las *Confesiones* en estos términos. Al referir la lucha entre las voluntades, provocada por el deseo de la carne⁷, san Agustín nuevamente se refiere a ello como una enfermedad que lo atormenta⁸.

La influencia del pensamiento de san Agustín se deja sentir en Petrarca. En el *Secretum* nos encontramos nuevamente con la relación del amor, aunque sea idealizado, con el pecado, y éste con la enfermedad. Aunque ya no se trata de un deseo libidinoso, el amor de Franciscus, *alter ego* de Petrarca, lo aleja de Dios, porque lo dirige a la criatura⁹, como explica Marco Santagata:

La tesi che il libro deve dimostrare non può essere che quella sostenuta dal Santo: l'amore, anche nelle sue manifestazioni apparentemente pure e nobilitanti, è un sentimento peccaminoso di

5 GREENBLATT, Stephen, *op. cit.*, p. 131.

6 AGUSTÍN. *Conf.*, VI, XV, 25.

7 *Ibid.*, VIII, X, 24.

8 *Ibid.*, VIII, XI, 25.

9 Sobre la relación entre Franciscus y san Agustín en el *Secretum*, véase SANTAGATA, Marco. *I frammenti dell'anima: Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Boloña: il Mulino, 2004, p. 52-75, y SINGER, Irving. *La naturaleza del amor*, vol. 2, *Cortesano y romántico*. México: Siglo XXI, 1992, p. 155-158.

cui è necessario liberarsi, perché esso provoca nell'innamorato un sovvertimento di valori che lo spinge, senza neppure che lui ne sia sia del tutto cosciente, ad anteporre la creatura al Creatore¹⁰.

Esta condición será descrita en términos de una enfermedad, que afecta el estado mental del sujeto, lo hace desear la muerte y lo aleja de la compañía humana, tal como la describe el ficticio san Agustín del *Secretum*:

Cogita nunc ex quo mentem tuam pestis illa corripuit, quam repente, totus in gemitum versus, eo miseriarum pervenisti ut funesta cum voluptate lacrimis ac suspiriis pascereris; cum tibi nocentes insomnes et pernox in ore dilecte nomen; cum rerum omnium contemptus viteque odium et desiderium mortis; tristis et amor solitudinis atque hominum fuga¹¹.

Sin embargo, esta enfermedad es paradójica, ya que Franciscus se deleita en este sufrimiento y se atormenta porque es consciente de los efectos que la enfermedad tiene en su espíritu, puesto que al amar a Laura se aleja de Dios, y, aunque es consciente de ello, no puede dejar de amarla. Se trata de un conflicto de amores que luchan por la posesión de su alma¹². La enfermedad adquiere así un nuevo nivel de sufrimiento de quien no puede ni quiere curarse a sí mismo.

Estas construcciones contradictorias son características del pensamiento de Petrarca y constituyen el núcleo de su famosa definición del amor: «Est enim Amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium, blanda mors»¹³. Esta construcción, basada en el oxímoron, se caracteriza porque los sustantivos se refieren a sufrimientos corporales, muchos de ellos relacionados con la enfermedad. Hay que resaltar nuevamente el carácter contradictorio con que define a

10 SANTAGATA, Marco, *op. cit.*, p. 186.

11 PETRARCA, Francesco. *Secretum*, III, 30.

12 SINGER, Irving, *op. cit.*, vol. 2, p. 158-161.

13 PETRARCA, Francesco. *De remediis utriusque fortunae*. Berna, 1610, p. 232.

la pasión, puesto que responde a la concepción profunda que tenía Petrarca del amor. Esta concepción dominará en su obra más conocida: el *Canzoniere*.

En este poemario la contradicción enfatiza el carácter negativo de la pasión, ya que acentúa la frustración del yo lírico, quien sufre por no poder tener lo que desea, pero que encuentra un extraño placer en seguir deseándolo y, por lo tanto, no puede renunciar a ello¹⁴. No resulta, por esto, extraño que, a través de esta concepción, Petrarca presentara la idea del amor como un sanador, en contraposición con el inmenso dolor que causa:

Sento i messi di Morte, ove apparice
veggio i belli occhi, e folgorar da lunge;
poi, s'aven ch'apressando a me li gire,
Amor con tal dolcezza m'unge e punge,
ch'ì nol so ripensar, non che ridire:
ché né 'ngegno né lingua al vero agiunge (221, vv. 9-14)¹⁵.

La introspección que realiza el yo lírico corresponde a la enajenación típica del *Canzoniere*. Petrarca sostiene una concepción del enamoramiento en el que el sujeto ya no es dueño de sí mismo, sus deseos y pensamientos han sido ocupados por la pasión, de modo que puede considerársele más bien un esclavo de ella¹⁶. Esta situación puede expresarse en términos físicos y Petrarca, al igual que sus contemporáneos medievales, concibe: «il sentimento amoroso come una “passione”, aristotelicamente, come una perturbazione dell'appetito sensibile»¹⁷.

El sufrimiento amoroso en el *Canzoniere* siempre tiene tintes hiperbólicos de este tipo. ¿Cómo es posible que el sujeto sobreviva a tanto dolor? La respuesta se encuentra en las características

14 FOSTER, Kenelm. *Petrarca: poeta y humanista*. Barcelona: Crítica, 1989, p. 105.

15 PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Edición de Paola VECCHI Galli. Milán: RCS Libri, 2012.

16 SANTAGATA, Marco, *op. cit.*, p. 67.

17 *Ibid.*, p. 213.

contradictorias del amor: si éste lo lastima continuamente, el yo puede seguir viviendo porque también es curado una y otra vez por la misma fuerza que lo destruye. El Amor personificado se convierte así en un curador maravilloso, un taumaturgo capaz de sanar el más profundo dolor del mundo: el mismo que él causa.

Esta construcción petrarquista, basada en la naturaleza contradictoria de la pasión y las paradojas producidas por ella, hunde sus raíces en la poesía medieval. Por ejemplo, la idea del amor como una herida que se sana a sí misma se presenta en varios poetas de la escuela siciliana, como Giacomo de Lentini y Stefano Protonotaro¹⁸.

Ambos poetas proponen una visión del amor como una herida que sólo se puede curar de una forma homeopática. Esta concepción se ancla en las creencias populares y en el folklore. La idea de la curación a través de lo mismo que daña procede de los conceptos de vinculación y semejanza que rigen la magia homeopática o simpatética¹⁹. Estas ideas dan lugar a la existencia de motivos basados en ellas, como el de la lanza que cura y sana²⁰. Dicho motivo, procedente del folklore, se encarna en la lanza de Peleo, cuya capacidad de curar la herida que había formado es relatada por Ovidio²¹, y que tendría una amplia difusión en la Edad Media²². Esta capacidad mágica de herir y curar a través de lo mismo puede tener interesantes derroteros, en tanto que el mismo Amor es considerado por

18 Véase el soneto de Giacomo Lentini, «A l'aire claro ò vista ploggia dare...», vv. 9-14, y la canción de Stefano Protonotaro, «Pir meu cori alligrari...», vv. 37-48, en SEGRE, Cesare, dir. *Antologia della poesia italiana: Duecento*. Turín: Giulio Einaudi, 1999, p. 42-43 y 73-75.

19 Al respecto de este tipo de este tipo particular de magia, véase el clásico estudio de FRAZER, James George. *La rama dorada*. México: FCE, 2011, p. 23-31.

20 Sobre este motivo folklórico, véase PEDROSA, José Manuel. «El golpe matador, el golpe resucitador. La herida épica y su antídoto mágico». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2012, vol. 60, p. 75-113.

21 OVIDIO NASÓN, Publio. *Rem. am.*, 46-48; *Trist.*, V, ii, 15-16.

22 Sobre la lanza de Peleo, sus poderes curadores y su relación con otras lanzas de similares características en la Edad Media, véase RESINA, Joan Ramón. *La búsqueda del grial*. Barcelona: Anthropos, 1988, p. 284-290.

la tradición neoplatónica como un mago²³. En tanto que tal, aprovechará las virtudes y las semejanzas escondidas entre las cosas, para curar o herir. Estas ideas, que encontrarán su máxima expresión teórica en los tratadistas del Renacimiento, aparecen en germen, en potencia, en la poesía medieval.

Dentro de la idea del amor como sanador nos encontraremos con otro tipo de influencias del neoplatonismo en la obra del primero de los petrarquistas españoles, Juan Boscán. En sus poemas la concepción del amor como una especie de curador tiene una función estructural en la organización de su poesía.

Petrarca retomó de los elegíacos latinos la idea de una serie de poemas líricos vinculados al mismo tema y los organizó en una secuencia que tenía un sentido parcialmente narrativo, de modo que el libro terminaba funcionando como un todo textual²⁴. Pocos entre sus seguidores fueron los que trataron de realizar una tarea semejante²⁵, uno de ellos fue Boscán²⁶. El poeta catalán se atuvo en buena medida a la dimensión moral y a la concepción del amor presente en el *Canzoniere*.

Dentro de esta concepción, para el cancionero de Boscán, es central el motivo de la enfermedad amorosa, como ha apuntado Rusell P. Sebold²⁷, quien además señala que la pseudo-narración se articula alrededor de este motivo: «Una muy apreciable parcela de las páginas del poeta Boscán está dedicada a hacernos la historia clínica

23 La relación de Eros con la medicina es una de las múltiples ideas exploradas sobre el amor en PLATÓN, *Banquete*, 186-197. Acerca de la visión neoplatónica renacentista, véase CULIANU, Ioan P., *op. cit.*, p. 129-131.

24 MICÓ, José María. «El *Canzoniere* como libro en la poesía española». En M. LAMBERTI, ed. *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*. México: UNAM, 2006, p. 240.

25 *Ibid.*, p. 240.

26 ALONSO, Álvaro. *La poesía italianista*. Madrid: Laberinto, 2002, p. 98; LEFÈVRE, Mateo. «Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero imposible». *Studia aurea*. 2013, vol. 7, p. 87; NAVARRETE, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos, 1997, p. 103.

27 SEBOLD, Rusell P. *Garcilaso de la Vega en su entorno poético*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014, p. 15-34.

—*istoria, cuento*, dice él— de sus sufrimientos psicológicos»²⁸. Sin embargo, dentro de esta estructura Boscán introduce un curioso giro al final de su propio cancionero, donde, después del amor doloroso, aparece un amor curativo²⁹, como puede verse en el siguiente soneto:

Un nuevo Amor un nuevo bien m'ha dado,
 ilustrándome'l alma y el sentido,
 por manera que a Dios ya yo no pido
 sino que me conserve en este' stado.

A mi bien acrecienta el mal pasado,
 tan sin temor estoy de lo que ha sido,
 y en las yerbas compuestas que é bevido,
 mi fuerça y mi bivar s'an mejorado.

Anduvo sobre mí gran pestilencia
 hasta matar los páxaros bolando
 y casi quanto en vida fue criado.

Este influxo crüel se fue pasando,
 y así de'sta mortal, brava dolencia,
 con más salud quedó lo que á quedado (II, CXVIII)³⁰.

El poema inaugura una contraposición a causa del «nuevo Amor», que implica la existencia y superación de uno viejo. Este último se va describiendo a través de metáforas médicas de enfermedad, de modo que, implícitamente, al nuevo amor corresponden las imágenes de salud que implican una recuperación por parte del yo lírico de los males que le había causado la pasión desenfrenada.

El manejo de las metáforas médicas no tiende a la paradoja, como ocurría en Petrarca y los poetas sicilianos, sino a la contraposición. Los tercetos llevan las metáforas de enfermedad y sanación a la hipérbole: el padecimiento amoroso que sufría el yo lírico le afecta no sólo a él, sino que se convierte en una especie de epidemia que

28 *Ibid.*, p. 17.

29 LEFÈVRE, Mateo, *op. cit.*, p. 89-90.

30 BOSCÁN, Juan. *Obras completas*. Edición de Carlos CLAVERÍA. Madrid: Cátedra, 1999. A partir de aquí las referencias a esta obra se colocarán entre paréntesis.

causa muerte a su paso³¹. En contraste, la salud amorosa representa un mejoramiento del estado previo al que se encontraba el yo lírico: su vida después de la enfermedad ha cambiado para mejor.

El soneto de Boscán se podría ver como una reformulación espiritualizante del clásico refrán «un clavo saca otro clavo», formulado en la Antigüedad³². Este motivo no había sido ajeno al petrarquismo, ya que este refrán es citado en el *Secretum*. A su vez, Petrarca retomaría este motivo en el *Triunfo de Cupido* (III, 62-66)³³, a través de la historia bíblica del rey persa Asuero, que había encontrado consuelo de su anterior matrimonio en el amor de la judía Ester. Vale la pena notar que este ejemplo de Petrarca recoge a la vez la idea del amor como una enfermedad y la capacidad de curarse a través de un nuevo amor.

Sin embargo, lo que en Petrarca aún se mantiene en términos carnales será espiritualizado por Boscán. En el soneto la idea de la curación a través del amor se mantiene implícita. Esta idea queda más clara en el siguiente poema, en el que la voz elogia continuamente a la pasión que ahora siente: «Dulce gustar de un no sé qué sin nombre, / que Amor dentro en mi alma poner quiso, / cuando mi mal sanó con gran renombre» (II, CXIX, 9-11). Nos encontramos ya no sólo ante una situación metafórica de paso de enfermedad hacia salud, sino que Amor adquiere un papel agentivo de curación, que se acerca a lo milagroso, lo cual llevará al yo lírico a comparar su sanación con la de los milagros bíblicos. Esta naturaleza milagrosa va a ser explícita en algunos poemas:

31 No me parece que la imagen del amor como una peste haya sido ocurrencia de Boscán, ya PETRARCA, al hablar de los celos, había calificado a la pasión como tal en el *Secretum*, III, 34: «Recognoscis in illius verbis insanias tuas, precipueque zelum quod, sicut inter passiones amor, sic in hac peste primas partes obtinere non ambigitur».

32 Véase CICERÓN, Marco Tulio. *Tusc.*, IV, xxxv, 75; OVIDIO NASÓN, Publio. *Rem. am.*, 462.

33 PETRARCA, Francesco. *Triunfos*. Edición bilingüe de Guido M. CAPPELLI. Madrid: Cátedra, 2003.

Demás del gran milagro que Amor hizo,
haziéndome, después d' estar deshecho,
fue muy maravilloso y nuevo hecho
ver que un Amor me hizo y me deshizo (II, CXVII, 1-4).

Boscán encausa en la paradoja de la naturaleza contradictoria de amor lo maravilloso del hecho de la curación del yo lírico. Sin embargo, la maravilla de esta curación sólo puede apreciarse plenamente por contraste con la situación anterior:

Gran tiempo fui de males tan dañado,
por el dañado Amor que'n mí reinava,
que sanos y a dolientes espantava
la vista d'un doliente tan llagado (II, CXXIV, 1-4).

El poeta catalán termina por volver a los términos contrapuestos que tanto gustaban al lenguaje petrarquista, a través de la metáfora tópica del amor como enfermedad. Entre más profunda es ésta, la curación resulta más sorprendente y, por ello mismo, más milagrosa. Hay que añadir que el testimonio de los otros resulta importante porque son estos los que dan el carácter milagroso a la curación y lo atestiguan:

Vime sano después en un momento,
y bueltos en plazer los males míos;
miravan todos esta salud mía
como un maravillado sentimiento,
como al ciego miraron los judíos,
espantados de velle como vía (II, CXXIV, 9-14).

Este carácter de sanación milagrosa termina por adquirir una vinculación con lo divino, a través de la alusión bíblica a la curación de un ciego. Aunque hay varias en los evangelios³⁴, Boscán remite a

34 Mateo 9, 27-31; 20, 29-24; Marcos 8, 22-26; 10, 46-52; Lucas 7, 22; 18, 35-43.

una específica, en la que los conocidos del ciego se admiran del milagro y hasta dudan de que sea el mismo hombre:

Los vecinos y los que solían verle antes, pues era mendigo, decían: «¿No es éste el que se sentaba para mendigar?». Unos decían: «Es él». «No», decían otros, «sino que es uno que se le parece». Pero él decía: «Soy yo». Le dijeron entonces: «¿Cómo, pues, se te han abierto los ojos?»³⁵.

La equivalencia entre la curación a través del amor y el milagro bíblico es sumamente significativa, puesto que, al hacerlas equivalentes, se colocan en un plano espiritualizante: en tanto que la mejoría se identifica con la acción de Amor, éste obtiene también un carácter divino, expresado explícitamente en los siguientes versos:

D'una mortal y triste perlesía
en su cama tendida mi alma 'stava,
y como el mal los nervios l'ocupava,
ni de pies ni de manos se valía.
El casto Amor, que Dios del cielo embía,
le dixo en ver la pena que pasava:
“¡Suelta tus pies, tus manos te destrava,
toma tu lecho a cuestras y haz tu vía!” (II, CXXVII, 1-8).

La procedencia divina de este Amor sanador es aquí explícita y queda reforzada por la alusión bíblica a las curaciones de los paralíticos³⁶. Corresponde a una visión del amor, influida por la concepción neoplatónica, que había recuperado la filosofía griega y la había cristianizado. De este modo, el amor, que en Platón implicaba el deseo de lo bueno y de lo bello, se identifica con el deseo por Dios, quien

35 Juan 9, 8-10.

36 Mateo 9, 1-8; Marcos 2, 1-12; Lucas 5, 17-26; Juan, 5, 1-15.

también transmite ese amor por su criatura, y este amor implica la creación, la unión y la conservación de todas las cosas³⁷.

Esta concepción neoplatónica corresponde al giro que da Boscán al final de su cancionero. El deseo concebido como enfermedad corresponde a un amor mal dirigido, sembrado en la percepción de los sentidos, que provoca el sufrimiento y la insatisfacción; esta enfermedad sólo puede ser sanada a través de un más grande amor, procedente de la divinidad. Se expresa así una transformación que corresponde al modelo petrarquista y que conduce al yo a una visión moralizante³⁸.

Vale la pena agregar que, como parte de esta concepción, es natural que se haya recuperado la noción de que Amor podía sanar hasta el grado de la muerte: «en todos y cada uno de ellos el Amor acompaña al caos, y antecede al mundo; y despiertan las cosas que duermen; y las tenebrosas ilumina; y *da vida a las cosas muertas*; y forma a las no formadas; y brinda perfección a las imperfectas»³⁹. Desde luego, Boscán, imbuido en estas ideas, las representa como parte de la transformación del yo lírico en su cancionero:

Haze d'esto fiança el pensamiento,
mostrando, en mi pasado desconcierto,
que Amor me levantó de frío y muerto,
haziéndome quedar bivo y contento (II, CXVI, 5-8).

37 Estas ideas están expresadas principalmente en la obra de FICINO, Marsilio, *Sobre el amor. Comentarios al «Banquete» de Platón*. México: UNAM, 1994, especialmente en I, ii, p. 19-23, II, ii, p. 30-32, y III, i y ii, p. 51-54. Es mucho más probable que Boscán estuviese familiarizado con estas ideas a través de la obra de CASTIGLIONE, Baltasar. *El cortesano*. México: UNAM, 1997, que el poeta catalán había traducido al español y cuyo capítulo vii del libro IV, p. 495-514, expresa estas ideas. También se difundieron estas ideas entre los poetas españoles a partir del texto de HEBREO, León. *Diálogos de amor*. México: Porrúa, 1985. Al respecto de estos tratados y su difusión en el Renacimiento, puede consultarse SERÉS, Guillermo, *op. cit.*, p. 209-210.

38 LEFÈVRE, Mateo, *op. cit.*, p. 103.

39 FICINO, Marsilio, *op. cit.*, I, ii, p. 22-23.

Los poderes del Amor taumaturgo aquí se revelan más allá de la curación para llegar a la resurrección. Es posible así vincular todavía más a Amor con los milagros de Jesús. Se trata, desde luego, del Amor como una potencia divina, de modo que las metáforas de curación y enfermedad pueden leerse en la clave cristiana de redención o salvación. El yo lírico pasa de un estado que puede considerarse como una muerte espiritual, en tanto que su alma estaba entregada a una pasión dañina, a un estado de vida superior. A través de esta construcción, los poderes sanatorios de Amor terminan por identificarse con los de Dios, de quien proceden, como ocurre en la canción que cierra el libro II de las *Obras* de Boscán:

Mas nuestro Dios, a quien tanto costamos,
que derramó su sangre por nosotros,
inventa en nuestros males grandes curas.
Muchos dolientes sana, unos con otros;
otros nos dexa andar por donde andamos,
curando a los más tristes con tristuras;
[...]
Tú, Dios, con tu sentencia
me'enterraste'n dolores tan continos,
porque después me diese tu clemencia
que otro Lázaro fuese'n tu presencia (II, CXXX, 61-75).

El sufrimiento de amor se revela así como una forma de curarse de la propia enfermedad, como una especie de purga para llegar a un estado de santidad y conocer el verdadero amor, que procede de Dios y que puede sanar hasta la muerte espiritual, autodiagnosticada por el yo lírico. Se convierte así en un nuevo Lázaro, vuelto a la vida por la mano del amor divino. De este modo, el cancionero, cuyo fin era dar ejemplo, adquiere un sentido moral de transformación. El tópico del Amor como un sanador se pone aquí al servicio poético de la ideología cristiana de Boscán, con sus claros tintes neoplatónicos.

Esta visión del amor encuentra sus raíces en san Agustín. En tanto que las *Confesiones* conforman un trayecto espiritual, constituyen la inspiración de la estructura del *Canzoniere* e influyen en el petrarquismo posterior. Se plantea una trayectoria que implica el paso de

un estado de pecado a uno de conversión y salvación, que san Agustín expresaría como enfermedad y sanación en el relato de su conversión⁴⁰.

A su vez, san Agustín no deja de lado la correlación de la enfermedad con el deseo. Para él, la curación del pecado es la liberación del deseo sexual. Dicha curación sólo puede obtenerse a través del poder de Dios. En un fragmento en el que se narra la esclavitud del deseo que sufre el alter ego agustiniano, el narrador señala la capacidad que tenía Dios de curarle de esta enfermedad, y que el yo desconocía en su momento: «putabam enim me miserum fore nimis si feminae priverer amplexibus, et medicinam misericordiae tuae ad eandem infirmitatem sanandam non cogitabam»⁴¹.

La curación de Dios de la enfermedad del deseo se da a través del amor. El deseo amoroso o *cupiditas* en san Agustín se trata de un amor mal dirigido, que se enfoca en las cosas temporales y atrae al sujeto al mundo, alejándolo de Dios⁴². Por ello se considera una enfermedad: su último síntoma es la muerte del alma. La curación se presenta como un amor correctamente dirigido, que lleva a Dios, que es el origen de todo lo bueno.

Esta capacidad divina de curar la enfermedad del deseo y su papel en la transformación del yo agustiniano inspiran la obra de Boscán, quien retoma además la concepción de que el amor mal dirigido hacia la creatura puede ser curado a través del verdadero amor a Dios. La trayectoria espiritual de su yo lírico se expresa en estas metáforas, que narran la conversión, ya no sólo de la enfermedad a la salud, sino de vida a muerte.

El amor en la lírica petrarquista termina por tener un carácter dual, representado por las metáforas de enfermedad y curación: por un lado, se encuentra el sufrimiento profundo que conduce a la condenación del alma y, por otro, la posibilidad de redención y sanación espiritual. En la obra de Juan Boscán, las contradicciones presentes

40 AGUSTÍN. *Conf.*, VI, i, 1.

41 AGUSTÍN. *Conf.*, VI, xi, 20.

42 AGUSTÍN. *Conf.*, IV, xii, 18. Esta idea pervive en PETRARCA, Francesco. *Secretum*, III, 5.

en la naturaleza del amor sirven para explorar las profundidades de la experiencia espiritual a través de la trayectoria amorosa del yo lírico, que termina equiparando su descubrimiento del amor espiritual con una sanación milagrosa. Boscán descubre así una veta profunda que le permite mantenerse en la visión tradicional de la pasión como algo profundamente doloroso, pero también explorar la capacidad redentora y sanadora del amor espiritualizado.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN. *Obras completas*. Ed. bilingüe. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000-2001.
- ALONSO, Álvaro. *La poesía italianista*. Madrid: Laberinto, 2002.
- Biblia de Jerusalén*. Dirigida por José Ángel UBIETA LÓPEZ. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.
- BOSCÁN, Juan. *Obra completa*. Edición de Carlos CLAVERÍA. Madrid: Cátedra, 1999.
- CASTIGLIONE, Baltasar. *El cortesano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- CIAVOLELLA, Massimo. *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medio Evo*. Roma: Bulzoni, 1976.
- CICERÓN, Marco Tulio. *Disputas tusculanas*. Ed. bilingüe. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- CULIANU, Ioan P. *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela, 1999.
- FICINO, Marsilio. *Sobre el Amor. Comentarios al «Banquete» de Platón*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

- FOSTER, Kenelm. *Petrarca: poeta y humanista*. Barcelona: Crítica, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*, vol. 4, *Las confesiones de la carne*. México: Siglo XXI, 2019.
- FRAZER, James George. *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- GREENBLATT, Stephen. *Ascenso y caída de Adán y Eva*. Barcelona: Crítica, 2019.
- HEBREO, León. *Diálogos de amor*. México: Porrúa, 1985.
- LACARRA LANZ, Eukene. «El “amor que dicen hereos” o aegritudo amoris». *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. 2015, vol. 38, p. 29-44.
- LEFÈVRE, Mateo. «Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero imposible». *Studia aurea*. 2013, vol. 7, p. 83-108.
- LOWES, John Livingstone. «The Lovers Maladyes of Hereos». *Modern Philology*. 1911, vol. 11, n° 4, p. 491-546.
- MICÓ, José María. «El *Canzoniere* como libro en la poesía española». En M. LAMBERTI, ed. *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 239-255.
- OVIDIO NASÓN, Publio. *The Art of Love and Other Poems*. Edición bilingüe de J. H. MOZLEY. Londres: Harvard University Press, 1979. Loeb Classical Library.
- , *Tristia, Ex Ponto*. Edición bilingüe de Arthur Leslie WHEELER. Londres: Harvard University Press, 1988.
- NAVARRETE, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos, 1997.

- PEDROSA, José Manuel. «El golpe matador, el golpe resucitador. La herida épica y su antídoto mágico». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2012, vol. 60, p. 75-113.
- PETRARCA, Francesco. *De remediis utriusque fortunae*. Berna, 1610.
- , *Triunfos*. Ed. bilingüe de Guido M. CAPPELLI. Madrid: Cátedra, 2003.
- , *Mi secreto, Epístolas (selección)*. Edición bilingüe de Rossend ARQUÉS COROMINAS. Madrid: Cátedra, 2011.
- , *Canzoniere*. Edición de Paola VECCHI. Milán: RCS Libri, 2012.
- PLATÓN. *Banquete*. Traducido por M. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ. En *Diálogos*, vol. 3. Madrid: Gredos, 2008.
- RESINA, Joan Ramón. *La búsqueda del grial*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- SANTAGATA, Marco. *I frammenti dell'anima: Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Boloña: il Mulino, 2004.
- SEBOLD, Russell P. *Garcilaso de la Vega en su entorno poético*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014.
- SEGRE, Cesare, dir. *Antologia della poesia italiana: Duecento*. Turín: Giulio Einaudi, 1999.
- SINGER, Irving. *La naturaleza del amor*, vol. 2, Cortesano y romántico. México: Siglo XXI, 1992.
- WACK, Mary F. *Lovesickness in the Middle Age: The Viaticum and its Commentaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

UN CAS DE THAUMATURGIE : CERVANTES,
LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA (IV, 6-13)

Nadine Ly Aguila
Université Bordeaux Montaigne

UN NOUVEAU JOSEPH : L'ÉPISODE ET SON CONTEXTE

Quand j'ai lu l'argument du colloque et notamment l'invitation à travailler sur les représentations littéraires de ce qui précède la guérison, c'est-à-dire la maladie et, pour l'exemple qui m'intéresse, le déperissement, j'ai pensé à un épisode du livre iv du dernier roman de Cervantès, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, son roman préféré, auquel il met son point final quelques jours avant de mourir, en 1616. Au terme d'une longue pérégrination et de diverses péripéties et aventures, depuis les terres glacées du Septentrion jusqu'à Rome, les deux héros et amants (Persiles et Sigismunda, de sang royal, poursuivis par Maximino, le frère aîné de Persiles, amoureux de Sigismunda), fuient sous des noms d'emprunt. Eux-mêmes et les très nombreux personnages du livre, appelés *peregrinos*, atteignent enfin le siège de la Chrétienté. L'épisode que je vais évoquer surgit aux dernières lignes du chapitre 6 et se termine, fortement entrecoupé, au chapitre 13, l'avant-dernier du livre iv, dernier livre du roman : il met en scène un nouveau personnage, Hipólita, la Ferraresa.

L'un des juifs qui avaient accueilli la troupe des *peregrinos* à leur arrivée à Rome pour leur proposer un logement, près de l'arc du Portugal (ou de Marc-Aurèle), le dénommé Zabulon¹, s'avance vers le héros, Periandro (pseudonyme de Persiles), pour lui annoncer qu'il

1 Zabulon est le nom d'un personnage de l'Ancien Testament, fils de Jacob et de Léa. La racine de son nom évoque la demeure, le Temple. Il est l'ancêtre de l'une des 12 tribus d'Israël et le territoire qui lui est attribué lors du partage de la Terre promise embrasse la partie méridionale de la future Galilée. La tribu de Zabulon n'est pas la plus puissante.

souhaite le conduire auprès d’Hipólita, l’une des plus belles femmes de Rome et d’Italie. Son gentilé (elle est originaire de Ferrare) la désigne comme courtisane de haut vol. Les dames de Ferrare jouissent en effet dans la littérature érotique italienne d’un grand prestige. Son prénom, Hipólita, rappelle celui de dames remarquables de la haute société italienne, présentes dans les nouvelles de Bandello (Ippolita Sforza ou Ippolita Sanseverina), alors que Hippolytos désigne en grec le cheval débridé. Son nom et les liens que l’épisode entretient avec quelques fragments de la Bible, la caractérisent immédiatement comme un personnage complexe, un remarquable personnage cervantin².

En toute innocence, le très chaste Persiles, alias Periandro, amoureux de la non moins chaste Sigismunda, alias Auristela (pour éviter d’être reconnus, ils se font passer pour frère et sœur), accepte immédiatement de lui rendre visite : Cervantès observe qu’il aurait dû se renseigner sur la qualité de la dame, car il était si vertueux que jamais il ne se serait laissé aller aux choses viles et basses, mais il ne se renseigne pas. Periandro est ébloui mais gêné par l’invitation au plaisir qu’adressent, à qui les découvre, la galerie des tableaux et des œuvres d’art qu’elle lui fait visiter et sa table richement chargée de cages d’oiseaux chanteurs et charmeurs :

¡Oh Hipólita, sólo buena por esto! Si, entre tantos retratos que tienes, tuvieras uno de tu buen trato y dejaras en el suyo a Periandro, que, asombrado, atónito y confuso, andaba mirando en qué había de parar la abundancia que en la lonja veía en una limpiísima mesa, que de cabo a cabo la tomaba la música que de diversos géneros de pájaros en riquísimas jaulas estaban, haciendo una confusa pero agradable armonía³ [...].

2 Voir, dans Michael Nerlich, *El «Persiles» descodificado o la «Divina Comedia» de Cervantes*, Hiperión, 2005, les pages consacrées à «Hipólita o la esperanza de una humanidad mejor», p. 417-421.

3 Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Segunda ed. revisada y puesta al día, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas, 2002, p. 670-671. Désormais, toutes les citations seront tirées de cette édition et les pages données dans le corps du texte entre parenthèses.

Ayant renvoyé ses domestiques, Hipólita

se llegó a Periandro y, sin desenfado y con donaire, lo primero que hizo fue echarle los brazos al cuello, diciéndole: — En verdad, que tengo que ver si son tan valientes los españoles como tienen la fama (p. 669).

Mais Periandro la repousse: «Cuando Periandro vio aquella desenvoltura, creyó que toda la casa se le había caído a cuestras y, poniéndole la mano delante del pecho a Hipólita, la detuvo y la apartó de sí [...]» (p. 669), rappelant directement par son geste l'épisode de Joseph, esclave de Putiphar, en butte aux avances de la femme de son maître (*Genèse*, 39, 1-2) ainsi que les mots de Jésus dans la *Vulgate*, Matthieu, 4, 10, où, soumis à la troisième tentation, il répond au diable : *Vade satanas: scriptum est Dominum deum tuum et illi soli servies, ou encore*, Marc, 8, 32-33 : *Et adprehendens eum Petro coepit increpare eum. Qui conversus et videns discipulos suos comminatus est Petro dicens: Vade retro me, satana, quoniam non sapis quae dei sunt sed quae sunt hominum*⁴.

Résistant aux avances physiques, directes, de la belle Hipólita et n'hésitant pas, au mépris de toute courtoisie, à en venir aux mains (des mains violentes que Cervantès dote de « paroles » grossières) pour se débarrasser de la tentatrice :

[...] dando de mano a la cortesía, probó a salirse de la lonja. Y se saliera, si Hipólita no se lo estorbara, de manera que le fue forzoso mostrar con las manos ásperas palabras algo descorteses. Trabajó de la esclavina de Periandro y, abriéndole el jubón, le descubrió la cruz de diamantes [...] (p. 672).

4 *Novum Testamentum, Latine interprete Hieronymo, nunc primum edidit Constantinus Tischendorf, cum Pia Memoria Gregorii XVI*, Lipsiae, Avenarius et Mendelssohn, MDCCCL (1850), accessible en ligne. D'autres éditions sont disponibles, comme : *Novum Testamentum Latine, Quattuor Evangelia, secundum editionem Sancti Hieronymi*, Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1889-1898. <<https://archive.org/details/nouumtestamentum01whit>>.

Cette croix excite aussitôt la concupiscence de la courtisane (p. 673) mais, abandonnant chapeau, bâton (de pèlerin), ceinture et pèlerine aux mains de «la nueva egipcia», Periandro s'enfuit de chez elle, au risque de passer pour grossier et, bien qu'il se dise espagnol, pour lâche :

El cual, dejando la esclavina en poder de la nueva egipcia, sin sombrero, sin bordón, sin ceñidor ni esclavina se puso en la calle: que el vencimiento de tales batallas consiste más en el huir que en el esperar. Púsose ella asimismo a la ventana y, a grandes voces, comenzó a apellidar la gente de la calle, [...] (p. 672).

Le mot-clé ici est «la nueva egipcia», l'ancienne étant l'épouse de Putiphar, officier de Pharaon et chef des gardes, qui, séduite par la beauté de Joseph, acheté comme esclave par Putiphar («Or, Joseph était beau de taille et beau de figure»), lui demande directement de coucher avec elle. Il refuse. Jour après jour, elle réitère sa demande, mais il résiste et continue de refuser. Un jour qu'il n'y avait personne dans la maison de Putiphar, où il faisait son ouvrage, l'épouse de son maître saisit Joseph par son vêtement et elle lui redit « Couche avec moi ! ». Mais il s'enfuit :

Il lui laissa son vêtement dans la main et s'enfuit au dehors. Lorsqu'elle vit qu'il lui avait laissé son vêtement dans la main et qu'il s'était enfui dehors, elle appela les gens de sa maison, et leur dit : Voyez, il nous a amené un Hébreu pour se jouer de nous. Cet homme est venu vers moi pour coucher avec moi ; mais j'ai crié à haute voix. Et quand il a entendu que j'élevais la voix et que je criais, il a laissé son vêtement à côté de moi et il s'est enfui dehors. (*Genèse* 39:13)

Quand Putiphar revient, sa femme l'informe de l'incident, il s'enflamme de colère et jette Joseph en prison⁵. À quelques détails près,

5 Genèse, 39, 7-20, traduction Louis Segond, La Maison de la Bible, Genève, Paris, Marseille, 1944. Cervantès, comme le note Carlos Romero, introduit le

Cervantès respecte spectaculairement la structure de l'épisode vé-térotestamentaire dans l'aventure qui oppose Periandro à Hipólita mais, alors que la femme de Putiphar disparaît du texte biblique, c'est un tout autre destin qu'il assigne à Hipólita.

Furieuse de voir ses avances repoussées, la nouvelle égyptienne crie au voleur et accuse le nouveau Joseph de lui avoir volé une croix de diamants. Periandro est arrêté et emmené par deux hommes de la garde pontificale. Ce que voyant, Hipólita, bouleversée, amoureuse et désespérée, part le chercher. Devant le Gouverneur qui tient prisonnier Periandro, elle le disculpe en confessant qu'elle l'aime : de courtisane intéressée et insensible, elle devient un nouveau personnage, celui de la courtisane amoureuse, bien étudié par Márquez Villanueva⁶. A la demande du gouverneur, Periandro lui pardonne et il offre au gouverneur le portrait d'Auristela qu'après d'innombrables complications ses compagnons viennent de racheter.

Revenue chez elle (chapitre 8), Hipólita, plus amoureuse que jamais et folle de jalousie, imagine (ou plutôt comprend) que Periandro et Auristela ne sont pas frère et sœur. Elle décide alors de supprimer l'obstacle qui lui interdit Periandro, Auristela, en la rendant malade et laide : «veamos si, faltando la hermosura, causa primera de adonde el amor nace, falta también el mismo amor» (p. 677). C'est la femme du juif Zabulon qui est chargée de l'affaire, dont le déroulement est alors laissé en suspens. Periandro, quant à lui, raconte

même épisode biblique au Livre I, 19, p. 256 où Antonio repousse l'immonde Rosamunda, la « bárbara egipcia », à laquelle il signifie qu'il n'est pas son esclave, contrairement au Joseph de la Bible, esclave de Putiphar. Cervantes réintroduit l'épisode, avec une ampleur et une complexité notables au Livre II, 8, p. 328, poursuivant en II, 9 et le faisant ressurgir, comme les « lagunas de Ruidera », de chapitre en chapitre, jusqu'en II, 17, où Cenotia l'ensorceleuse espagnole, âgée de 40 ans au moins (p. 329), de la lignée d'Agar, esclave égyptienne d'Abraham (p. 330), amoureuse elle aussi du jeune Antonio, est pendue au mât d'un navire pour avoir trompé et mal conseillé le roi Policarpo (p. 395). Cenotia établit une distinction de poids entre les simples « hechiceras » et les « magas » et « encantadoras » et la « magia benéfica » et « maléfica » (notes 9 et 10, 332-333).

6 Márquez Villanueva, *Lope : vida y valores*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988, dans *Literatura, lengua y moral en La Dorotea*, voir le chapitre « La cortesana literaria » (p. 151-157).

le grave incident à ses amis devant Auristela, qui n'apprécie pas du tout «los amores de la cortesana» («No le contentó nada a Auristela los amores de la cortesana», p. 678), mécontentement mêlé d'envie puisqu'elle savait que la courtisane était l'une des femmes les plus belles, les plus libres, les plus riches et les plus avisées de la ville. Elle est alors en proie à ce que Cervantès appelle «las musarañas de los celos»⁷ dont il précise : «aunque no sea más de una y sea más pequeña que un mosquito, el miedo la representa en el pensamiento de un amante mayor que el monte Olimpo» (p. 678). On pourrait légitimement se demander si la maladie mortelle qui va frapper Auristela ne pourrait pas se ramener aux ravages de la jalousie, bien analysés par Arnaldo, amoureux d'Auristela, au chapitre 4 du même livre :

Mira, amigo Periandro: esta enfermedad que los amantes llaman celos (que la llamaran mejor desesperación rabiosa), entran a la parte con ella la invidia y el menosprecio y, cuando una vez se apodera del alma enamorada, no hay consideración que sosiegue ni remedio que la valga; y aunque son pequeñas las causas que la engendran los efectos que hace son tan grandes que, por lo menos, quitan el seso y, por lo más menos, la vida: que mejor es al amante celoso el morir desesperado que vivir con celos. Y el que fuere amante verdadero no ha de tener atrevimiento para pedir celos a la cosa amada; y, puesto que llegue a tanta perfección que no los pida, no puede dejarlos de pedir a sí mismo, digo a su misma ventura, de la cual es imposible vivir seguro, porque las cosas de mucho precio y valor tienen en continuo temor al que las posee o al que las ama de perderlas, y esta es una pasión que no se aparta del alma enamorada, como accidente inseparable. (p. 649)

Mais l'arrivée d'un personnage qui avait perdu le groupe et qui, l'ayant retrouvé, raconte lui aussi ses propres aventures, fait prendre

7 Sur la constance du thème des « celos » dans l'œuvre de Cervantès voir, dans l'édition de référence, l'Apéndice II (718-719) où Carlos Romero relève les hyperboles les plus violentes utilisées par Cervantès pour qualifier la jalousie, mais il ne cite pas l'image, plus drôle et plus subtile, des musaraignes.

un tour nouveau au récit, jusqu'à la conclusion du chapitre et jusqu'à la promesse de révéler les effets sur Auristela des maléfices de la sorcière : «Con esto cesó la plática y, otro día por la mañana, comenzaron a obrar en Auristela los hechizos, los venenos, los encantos y las malicias de la judía mujer de Zabolón» (p. 683).

LA MALADIE

C'est l'organisation même du récit et l'annonce de l'effet des sortilèges, venins, maléfices et pratiques plus malignes les unes que les autres de l'ensorceleuse qui conduit le lecteur — conditionné par l'accumulation des termes — à leur attribuer le spectaculaire dépérissement d'Auristela et l'extraordinaire contagiosité de son mal (chapitre 9 du Livre IV). La maladie n'ose pas l'attaquer de face, de peur que la beauté de l'héroïne n'épouvante sa propre laideur : c'est par des frissons dans le dos qu'elle commence, puis vient la perte de l'appétit, les yeux qui perdent leur éclat et une fatigue (*desmayo*) qui envahit tous ses sens, autant de symptômes d'une vraie maladie, qui progresse vite. Plus intéressantes et plus choquantes sont les altérations que subissent les couleurs de son visage : il n'y avait pas deux heures qu'elle était malade que déjà «se le parecían cárdenas las encarnadas rosas de sus mejillas, verde el carmín de sus labios y topacios las perlas de sus dientes» (p. 684).

La terrifiante couleur verte des lèvres pourrait signaler, médicalement, que le sang s'en est retiré et que leur nouvelle tonalité désigne une lividité mortifère ; je ne crois pas que la couleur funeste des lèvres d'Auristela malade puisse être rapprochée ici de la couleur livide que les latins attribuaient aux jaloux et aux envieux, ni de la couleur bleue associée aux «*celos*», la jalousie amoureuse, objet du romance de 1608 de Góngora, *Las flores del romero*⁸. Il n'en reste

8 Luis de Góngora, *Obras completas I*, ed. Antonio Carreira, 2a ed., Biblioteca Castro, 2008, pág. 268, poema 192, vv. 13-18 : « Enjuguen esperanzas / lo que lloras por él, / que celos entre aquellos / que se han querido bien / hoy son flores azules, / mañana serán miel. »

pas moins que les lèvres sont vertes. Le vert est considéré, à partir du XVIII^e siècle, comme une couleur chimiquement instable, et elle est si proche du bleu que dans certaines langues, le vietnamien par exemple, un seul mot désigne conjointement le vert et le bleu (tout aussi instable), tandis qu'en breton, un seul et même mot désigne le bleu, le vert et le gris. Michel Pastoureau⁹ rappelle que la symbolique du vert s'organise autour des notions de variabilité, de changement et d'ambivalence et que, longtemps, c'est son caractère inquiétant qui a été retenu. Couleur de la folie, couleur du diable, le vert et son avatar, le verdâtre, sont utilisés dans les représentations des mauvais esprits, des démons et des créatures maléfiques :

Aqueux, visqueux, désaturé, [l]e vert négatif est parfois aussi un verdâtre. La couleur n'est alors ni vive ni franche mais plus ou moins grisée, éteinte, blanchâtre. Dans les images comme dans la réalité, cette tonalité verdâtre — que le latin médiéval exprime par l'adjectif « *subviridis* » — est toujours inquiétante sinon mortifère. C'est la couleur de la moisissure, de la maladie, de la putréfaction et surtout des chairs décomposées. Par là-même, c'est aussi celle des cadavres [...] ¹⁰.

L'altération des roses rouges des joues d'Auristela, désormais « *cárdenas* » ou « *moradas* », c'est-à-dire violacées, est associée au vert ou au verdâtre de ses lèvres et cette association pourrait rappeler que dans le *Lévitique*, 13, 47-51, l'apparition de taches rougeâtres et verdâtres sur les vêtements est un signe de lèpre :

Lorsqu'il y aura sur un vêtement une plaie de lèpre, sur un vêtement de laine ou sur un vêtement de lin, à la chaîne ou à la trame de lin ou de laine, sur une peau ou sur quelque ouvrage de peau, et que cette plaie sera verdâtre ou rougeâtre sur le vêtement ou sur la peau, à la chaîne ou à la trame, ou sur un objet

9 Michel Pastoureau, *Vert. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, 2017 (2013), voir notamment « Une couleur dangereuse, XIV^e-XVI^e siècle », p. 99-140.

10 Pastoureau, op. cit., p. 107.

quelconque de peau, c'est une plaie de lèpre et elle sera montrée au sacrificateur. Le sacrificateur examinera la plaie, et il enfermera pendant sept jours ce qui en est attaqué.

Pour ce qui est de l'altération des perles qu'étaient les dents, elle n'est pas exprimée en termes de couleur et ce n'est pas littéralement qu'est évoquée leur nouvelle teinte jaune : transformées en 'topazes', ces perles restent subtilement, mais désastreusement, précieuses. Et elles font jeu avec les lèvres, qui sont vertes. On le sait, l'association du jaune et du vert, lorsqu'elle concerne les vêtements, ce qui n'est pas le cas ici, caractérise le traître par excellence qu'est Judas : « Dans la peinture et dans l'enluminure, il porte soit une robe jaune, soit une robe verte, soit une pièce de vêtement jaune et vert. Mais il n'est pas le seul de son espèce : d'autres figures bibliques tout aussi détestables sont parfois semblablement vêtues (Caïn, Dalila, Caïphe)¹¹ ».

C'est en huit jours que les maléfices de la «cruel judía» contre Auristela «la pusieron tan otra de lo que ser solía que ya no la conocían sino por el órgano de la voz: cosa que tenía suspensos a los médicos y admirados a cuantos la conocían» (p. 688), comme si sa voix était la seule marque de son identité¹². En décrivant les effets de l'ensorcellement, Cervantes doit détruire, comme la maladie, les métaphores du portrait pétrarquiste mais pour celle des dents il conserve ironiquement leur caractère précieux en le pervertissant, et ce détail remet déjà en question l'efficacité du maléfice. En même temps les cheveux semblent changer de couleur, les mains paraissent étrécies et l'emboîture du visage elle-même se modifie. Seul Periandro continue à la trouver belle, parce qu'il ne la voit pas sur son lit d'agonie mais dans son âme où, selon les enseignements des théoriciens italiens de l'amour, son incomparable beauté est imprimée. Consultés, les médecins les meilleurs ou, du moins les plus réputés, y perdent

11 Pastoureau, op. cit., 125-126.

12 On lira avec profit le livre de Philippe Meunier, *L'oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'Or : essai de poétique onomastique*, Université de Saint-Étienne, 2005, et notamment les pages consacrées à Feliciano de la Voz, autre personnage féminin remarquable du *Persiles*.

leur latin. L'un de ses prétendants, le Duc de Nemours, dont l'amour avait été engendré par la beauté d'Auristela, cesse de l'aimer car, écrit Cervantes, la mort est hideuse, ce qui lui ressemble le plus c'est la maladie au point que : « amar las cosas feas parece cosa sobrenatural y digna de tenerse por milagro » (p. 686). Ce miracle, le seul à l'éprouver, c'est Periandro, le seul à rester ferme, le seul à rester amoureux et le seul à résister au malheur.

Quant à Hipólita, elle se réjouit beaucoup de l'efficacité de l'ensorceleuse : Auristela est si changée qu'on ne la reconnaît qu'au timbre de sa faible voix. En même temps, la maladie progresse tellement que, sortant des limites de sa juridiction (le mot est de Cervantes: chapitre 10 du Livre IV, p. 688), elle s'en prend aux proches de l'héroïne, et en premier lieu au plus proche, Periandro, non que les maléfices de l'épouse de Zabulon agissent aussi directement sur lui, mais (notable justification rationnelle) parce que la peine qu'il ressentait était si forte qu'elle produisait sur lui les mêmes effets que sur Auristela, si bien qu'il s'affaiblissait tant que tous craignaient aussi pour sa vie. Cependant, face à cette amorce d'épidémie, se produit un autre « miracle », une prise de conscience : se rendant compte que si Auristela mourait, Periandro la suivrait dans la mort et qu'elle-même en mourrait de chagrin, Hipólita refuse d'être à l'origine d'une cascade de morts aussi rapprochées et aussi contraires (excepté celle d'Auristela) à son désir. Elle court chez l'ensorceleuse et lui demande d'adoucir ses maléfices et même d'y mettre fin, ce qui lui est immédiatement accordé et suscite une réflexion de Cervantes (j'y reviendrai) sur les pouvoirs thaumaturgiques des sorcières : « Hízolo así la judía, como si estuviera en su mano la salud o la enfermedad ajena o como si no dependieran todos los males que llaman de pena de la voluntad de Dios, como no dependen los males de culpa [...] » (p. 689)¹³.

13 Au chapitre II, 8, p. 331, Cenotia la magicienne (« encantadora y maga ») évoque la science qui la distingue des simples « hechiceras » (sorcières) : « Las que son hechiceras nunca hacen cosa que para alguna cosa sea de provecho [...] y si algo alcanzan tal vez de lo que pretenden, es no en virtud de sus simplicidades, sino porque Dios permite, para mayor condenación suya, que el demonio las engañe. Pero nosotras, las que tenemos nombre de magas y de encantadoras,

LA GUÉRISON

Le premier signe du retour de la santé d'Auristela est l'interruption du processus de sa dégradation (p. 689 : «Comenzó, pues, Auristela a dejar de empeorar») et puis, c'est la réapparition progressive de la lumière, des couleurs, de la beauté et des images si délectables du portrait féminin idéal. Le texte cervantin en retrouve les métaphores qu'il intensifie jusqu'à la surcharge hyperbolique. Qu'on en juge : les premières lueurs du soleil de sa beauté (sic) annoncent que ce soleil va se lever dans le ciel du visage (sic) d'Auristela; les roses reviennent colorer ses joues, la joie fait à nouveau briller ses yeux, les ombres de la tristesse s'enfuient, le son suave de sa voix retrouve sa plénitude et ses lèvres leur couleur carmin ; la blancheur de ses dents, qui redeviennent des perles, rivalise avec l'ivoire : «compitió con el marfil la blancura de sus dientes, que volvieron a ser perlas, como antes lo eran» (p. 690). De cette allègre et miraculeuse résurrection : «En fin, en poco espacio de tiempo volvió a ser toda hermosa, toda bellísima, toda agradable y toda contenta [...]» (p. 690), je soulignerai l'évidence à la fois médicale et de bon sens de son début : le retour de la santé se manifeste en ce qu'elle cesse d'empirer. Et je soulignerai aussi, dans cette explosion de vie et de joie, le sort fait à la blancheur retrouvée des dents : non seulement elles redeviennent des perles mais leur blancheur égale ou surpasse celle de l'ivoire. Or, pour ce qui est des conventions métaphoriques du portrait de la beauté féminine, l'ivoire, si je ne me trompe pas, n'est pas destiné par les poètes aux dents, mais à la blanche densité du corps. Albanio, par exemple, évoquant au début de la *Deuxième Églogue* de Garcilaso la beauté de l'aimée perdue, s'exclame : «¡Oh hermosura

somos gente de mayor cuantía: tratamos con las estrellas, contemplamos el movimiento de los cielos, sabemos la virtud de las yerbas, de las plantas, de las piedras, y, juntando lo activo a lo pasivo, parece que hacemos milagros [...]». Dans le *Quichotte* I et II, il revient à Don Quichotte de définir la science de la chevalerie errante et celle de la poésie. Cependant Cenotia, chassée d'Espagne par l'Inquisition, reconnaît (ibid., p. 332) que ses enchantements sont impuissants à modifier les sentiments : «ir contra el libre albedrío, no hay ciencia que lo pueda, ni virtud de yerbas que lo alcancen».

sobre el ser humano, / oh claros ojos, oh cabellos d'oro, / oh cuello de marfil, oh blanca mano!¹⁴». Don Quichotte, lorsqu'il fait le portrait de Dulcinée à Vivaldo, lui énumère :

todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos eliseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, [...] ¹⁵

mais en aucun cas il n'assigne l'ivoire aux dents, et il en va de même pour Lope de Vega¹⁶ et bien d'autres poètes. Pour prendre un seul exemple biblique, celui du *Cantique des Cantiques*, seuls les corps d'Époux et d'Épouse sont d'ivoire et, dans le corps-paysage de l'aimée, les dents sont un troupeau de brebis. En rendant aux dents d'Auristela leur véritable matière osseuse, l'ivoire, Cervantes semble retrouver son équivalent hébreu, « *shen* », qui désignait la dent et, phonétiquement plus proche, l'étymon arabe de « *marfil* », *azm al-fil*, qui désignait la défense de l'éléphant, c'est-à-dire l'une de ses deux incisives supérieures. En associant l'ivoire à la blancheur des dents d'Auristela, Cervantes restaure l'autre histoire des mots espagnols, celle de leur origine sémitique qui supplante ici, sans l'annuler, l'héritage poétique.

14 Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Ed. de Bienvenido Morros, Estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, , 1995, v. 19-21, p. 143.

15 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por F. Rico, p. XIII, p. 155.

16 Dans *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, première « silva », p. 266-268 : «Las cabezas espléndidas sacaron, / crespos tendiendo, para más decoro / por campos de marfil cabellos de oro» ou, dans *La Dorotea*, la «canción que hizo el maestro Burguillos a cierta pulga», v. 88-90, où ce sont des doigts d'ivoire qui tordent et écrasent la puce : « Guárdate, pulga, del puñal de un dedo. / Mas ¡ojalá yo fuera / quien entre puertas de marfil muriera! », ed. Edwin S. Morby, Madrid, Clásicos Castalia, 1980, p. 380, ainsi que le sonnet à la puce du Licenciado Tomé de Burguillos dans ses *Rimas Humanas y divinas*.

Il est cependant peut-être plus simple, ou préférable, de penser que l'accumulation des matières précieuses autour des seules dents d'Auristela malade puis guérie (perles, topazes, ivoire et à nouveau perles) est un signe de la piètre estime dans laquelle Cervantes avait toujours tenu les poncifs d'une certaine écriture pétrarquisante. Mais on peut percevoir aussi, au-delà de l'hyperbolique profusion de métaphores sassées et ressassées, la vibration plus sérieuse, plus sincère d'une joie ou d'un enthousiasme qui saluent, dans la fiction, le magnifique retour d'une santé que Cervantes sait définitivement perdue pour lui : «En fin, en poco espacio de tiempo volvió [Auristela] a ser toda hermosa, toda bellísima, toda agradable y toda contenta [...]» (p. 690), et ça n'est pas tout, l'épidémie de langueur mortelle elle-même recule, comme l'indique la suite de la phrase : «...y estos mismos efectos redundaron en Periandro, y en las damas francesas, y en los demás, Croriano y Ruperta, Antonio y su hermana Constanza, cuya alegría o tristeza caminaba al paso de la de Auristela» (p. 690).

Tout s'explique donc par un phénomène d'empathie, parfaitement rationnel, lié à l'amour et à l'amitié, mais les stratégies narratives de Cervantès maintiennent simultanément l'illusion de la guérison thaumaturgique, due à l'interruption des maléfices de l'ensorceleuse. Tel est, considérablement résumé et réduit, el *caso*. C'est un écrivain aux portes de la mort qui organise les derniers chapitres du roman (ceux des diverses *anagnorisis* notamment) qui semblent exulter, au moment où est évoquée la guérison, à surcharger les images de la santé et de la beauté miraculeusement retrouvées, la joie d'écriture que produit ce retour n'excluant pas, en arrière-plan, que l'hydropisie et l'ombre de la mort assombrissent considérablement la vie même de Cervantès.

UNE GUÉRISON MIRACULEUSE ?

Il est temps de revenir, après ces digressions, à l'objet qui nous occupe : la manière dont l'écriture du *Persiles* « réinvestit », pour reprendre un terme de l'argumentaire, la question de la thaumaturgie à propos du pouvoir maléfique mais parfois aussi favorable de l'ensorceleuse juive, épouse de Zabulon, «que tenía la mayor fama

de hechicera» et à qui Hipólita avait demandé d'abord de faire dépérir Auristela mais que, voyant Periandro se mourir lui aussi, elle avait suppliée d'arrêter le maléfice. Comme on pouvait s'y attendre, la question du pouvoir thaumaturgique de la «*hechicera*» est très vite réglée par le narrateur. Elle accède immédiatement, je l'ai dit, à la demande d'Hipólita, comme s'il était en son pouvoir, écrit Cervantès, de gouverner la santé ou la maladie d'autrui ou, surtout, comme si les maux dits de peine (de châtiment) ne dépendaient pas de Dieu, comme ne dépendent pas de lui les maux dits de coulpe liés à la faute ou au péché, toujours imputables à l'homme. Cependant, Dieu lui-même — ajoute Cervantès — est obligé parfois, pour punir les péchés, de permettre que la sorcellerie puisse priver quelqu'un de sa santé et c'est sans aucun doute lui qui autorise les mixtures et les poisons pour priver un certain temps de vie la personne qu'il lui plaît, sans qu'elle comprenne d'où lui vient le mal, auquel il est le seul qui puisse appliquer le remède. Voilà Dieu fait maître-sorcier ou plutôt maître des sorcières : on ne s'en étonnera pas, il est tout-puissant. On comprend alors *a posteriori* pourquoi rien dans l'organisation même du récit, en dehors de ces graves observations, n'empêche que la guérison instantanée d'Auristela soit perçue comme la conséquence directe et miraculeuse d'un pouvoir thaumaturgique, celui de l'ensorceleuse (IV, 10, p. 689-90), comme avaient été perçus comme effets directs de la sorcellerie les symptômes de son dépérissement. Ce n'est d'ailleurs que pour la guérison que Dieu est convoqué. L'enchaînement des faits est d'une rapidité spectaculaire. J'en relève simplement les jalons, au début du chapitre 10 :

1. « Contentísima estaba Hipólita de ver que las artes de la cruel judía tan en daño de la salud de Auristela se mostraban [...] » (p. 688)

2. « Llegó a tanto el mal de Auristela, que, no conteniéndose en los términos de su jurisdicción, pasó a la de sus vecinos y, como ninguno lo era tanto como Periandro, el primero con quien encontró fue con él [...] » (p. 688)

3. «Viendo lo cual Hipólita, y que ella misma se mataba con el filo de su espada, adivinando con el dedo de dónde procedía el mal de Periandro, procuró darle remedio dándosele a Auristela». (p. 688)
4. «La cual, ya flaca, ya descolorida, parecía que estaba llamando su vida a las aldabas de las puertas de la muerte [...] quiso abrir y preparar la salida a su alma por la carrera de los sacramentos [...]» (p. 688-89)
5. «Hipólita, pues, habiendo visto, como está ya dicho, que, muriéndose Auristela, moría también Periandro, acudió a la judía a pedirle que templase el rigor de los hechizos [...] o los quitase del todo [...]» (p. 689)
6. «Hízolo así la judía, como si estuviera en su mano la salud o la enfermedad ajena, o como si no dependieran todos los males que llaman de pena de la voluntad de Dios [...]» (p. 698)
7. «Comenzó, pues, Auristela a dejar de empeorar [...]» (p. 688)

Immédiatement après les considérations sur l'utilisation que fait Dieu de la sorcellerie, surgit le rétablissement d'Auristela, déjà évoqué. Une question qui se pose alors est de savoir si Auristela méritait que Dieu permette à une sorcière de la conduire aux portes de la mort avant de la guérir ... Il semble bien que oui. Quand on relit l'épisode (et il faut le relire, en remonter la trame, puis recommencer à en suivre le fil, pour comprendre ses articulations et les moments décisifs de sa stratégie), on retrouve l'extrait où Auristela a été victime des « musarañas » de la jalousie (p. 678), mais avec une réserve due à sa qualité de « amante verdadera »¹⁷ : en même temps qu'elle ressent les « celos », elle s'interdit de formuler la moindre plainte à l'endroit de Periandro, dont le nom dit la vertu et la perfection. Il lui est donc

17 Définition donnée au chapitre 4 du même Livre IV, (p. 649-650), par Arnaldo, amoureux d'Auristela (cf. note 3).

impossible d'entendre les protestations de son amant qui l'auraient peut-être soulagée et lui auraient évité la maladie. Elle, l'Étoile d'Or du récit second, sera donc d'abord victime de cette «desesperación rabiosa» qu'est la jalousie, victime d'Hipólita, elle-même jalouse et, par autorisation divine, victime d'une sorcière, alors qu'en vertu de sa qualité d'aimante authentique, elle n'implique pas Periandro dans sa crise de jalousie, pas plus qu'elle n'intente quoi que ce soit contre la courtisane. Or, ce n'est pas la première fois qu'elle subit les assauts de la maladie de jalousie, auxquels elle semble être injustement mais fréquemment sujette, notamment aux chapitres 22 et 23 du premier livre, lorsqu'elle entend les exploits de Periandro à la cour du roi Pollicarpo, récompensés par la couronne de fleurs que la princesse Sinforosa place sur la tête de son prétendu frère.

En revanche, celle par qui tout est arrivé, Hipólita, qui n'hésite pas à demander à l'ensorceleuse de faire dépérir et périr Auristela, et qui n'hésite pas non plus à accuser mensongèrement Periandro de vol ni à le faire comparaître devant le Gouverneur quand il refuse ses avances, la belle Hipólita est sincèrement amoureuse du héros, d'un amour impossible, et c'est ce qui va la sauver : elle se repent immédiatement de ses fausses accusations, par intérêt certes, ou par charité bien ordonnée, mais de ce fait elle sauve la vie d'Auristela, celle de Periandro, celle des amis des héros, qui commencent à être atteints de la maladie, et la sienne propre. Elle finira par se sacrifier pour sauver non seulement la vie de Periandro mais celle du couple Periandro-Auristela.

On peut donc, en analysant de près le texte de Cervantès, reconstituer les étapes rationnelles de la maladie et de la guérison apparemment miraculeuse d'Auristela, mais il était sans doute beaucoup plus intéressant pour Cervantès, tant du point de vue des mentalités, des croyances et de la religion¹⁸ que de l'extraordinaire efficacité du récit, de sa séduisante vraisemblance et de la crédulité bien orchestrée

18 Voir Maurice Molho, «El sagaz perturbador del género humano : Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas», *Actas del coloquio Erotismo y brujerías*, Montilla, Cervantes, XII, 2, 1992, p. 21-32, republié dans *De Cervantes*, Éditions Hispaniques, 2005, p. 321-329.

du lecteur, de nous offrir un bel exemple de thaumaturgie pour lequel, en dernier ressort et outre les possibles thaumaturges déjà évoqués (l'ensorceleuse, la courtisane et Dieu lui-même), le seul véritable thaumaturge pourrait bien être ce puissant ressort de toute son œuvre : l'amour sous toutes ses formes, depuis la concupiscence ou la cupidité pour l'ensorceleuse et la courtisane, l'amour vénal, devenu amour tout court pour la courtisane, l'amour humain pour Persiles/Periandro et Sigismunda/Auristela, et l'amour divin, tellement souverain, tellement tout-puissant qu'il s'accorde le droit de s'appuyer, occasionnellement, sur les agents de la sorcellerie dont il est, en dernière instance, le maître absolu.

À peine guérie, Auristela, originellement « barbare » mais profondément catéchisée, annonce au malheureux Periandro qu'elle désire consacrer le reste de son existence à Dieu. Ils sont seuls, elle aurait pu reprendre son identité première — Sigismunda — et s'adresser non à son « frère » fictionnel Periandro, mais au Persiles qu'elle aimait, qu'il était avant leur fuite et à qui elle avait promis sa main. Je vois dans cet extraordinaire détail l'adieu habile et subtil non seulement au personnage de Periandro mais à la poursuite du périple et du roman¹⁹. Periandro part désespéré. Auristela reste songeuse et confuse, si confuse qu'au chapitre suivant, elle ressasse l'incident, essaie de se justifier et, parlant toute seule, elle conclut à haute voix : «al interés del cielo y la gloria se ha de posponer los del parentesco; cuanto más que yo no tengo ninguno con Periandro» (chap. 11, p. 693-94), révélation qu'entendent deux personnages amis, Antonio et sa sœur.

Or, au chapitre 6 du Livre II (311-212), pour la première fois dans le roman, Periandro, surpris et atterré voyant qu'Auristela consentait à ce qu'il épousât Sinforosa, amoureuse de lui, faisait une révélation étonnante, qu'il confirmait au cours du même chapitre, lors d'un échange avec Auristela (p. 320) :

19 Auristela rappelle à très grands et très rapides traits l'essentiel de leur longue histoire et de leur très fraternelle relation dont elle exclut tout sentiment amoureux.

Todos tenían con quien comunicar sus pensamientos: Policarpo con su hija [Sinforosa], y Clodio con Rutilio; sólo el suspenso Periandro los comunicaba consigo mismo; que le engendraron tantos las razones de Auristela, que no sabía a cuál acudir que le aliviase su pesadumbre.

—¡Válame Dios! ¿Qué es esto? —decía entre sí mismo—. ¿Ha perdido el juicio Auristela? ¡Ella mi casamentera! ¿Cómo es posible que haya dado al olvido nuestros conciertos? ¿Qué tengo yo que ver con Sinforosa? ¿Qué reinos ni qué riquezas me pueden a mí obligar a que deje a mi hermana Sigismunda, si no es dejando de ser yo Persiles? (p. 311)

En pronunciando esta palabra, se mordió la lengua, y miró a todas partes a ver si alguno le escuchaba, y, asegurándose que no, prosiguió diciendo: (p. 312)

Llegóse, en fin, el punto de hablarse a solas Periandro con Auristela y entró a verla con intención de darle el papel que había escrito, pero, así como la vio, olvidándose de todos los discursos y disculpas que llevaba prevenidas, le dijo:

— Señora, mírame bien, que yo soy Periandro, que fui el que fue Persiles y soy el que tú quieres que sea Periandro. El nudo con que están atadas nuestras voluntades nadie le puede desatar, sino la muerte; y, siendo esto así, ¿de qué te sirve darme consejos tan contrarios a esta verdad? [...] (p. 319-320)

Mais ce n'est qu'à partir de cette même révélation, faite au chapitre 11 du dernier livre par Auristela que tout se précipite vers la conclusion heureuse que tous attendent, et dont je ne dirai rien, parce que ça n'est pas le sujet et que la fin s'étire encore sur trois chapitres. Hipólita n'a pas totalement disparu, elle réapparaît avec tous les personnages de l'histoire devant la Basilique Saint-Paul à Rome et elle veut être la première à donner (bien qu'on ne lui ait rien demandé) à Periandro et Auristela un conseil pour échapper à la vindicte de Maximino, lui aussi arrivé à Rome : elle leur propose de les emmener somptueusement à Naples, ce qu'ils refusent. Sur ce, l'ami d'Hipólita, Pirro, jaloux de se voir dépouillé au profit de Periandro, lui donne un coup d'épée qui le traverse d'une épaule à l'autre, sans le tuer, bien entendu. Les derniers mots que prononce Hipólita dans

le roman sont à la fois un cri d'amour : «La primera que vio el golpe fue Hipólita y la primera que gritó fue su voz, diciendo : — ¡Ay, traidor, enemigo mortal mío, y cómo has quitado la vida a quien no merecía perderla para siempre!» (p. 709), et un adieu désespéré au personnage de Periandro dont elle était, elle, la courtisane insensible à l'amour, tombée amoureuse.

QUATRIÈME PARTIE

LA GUÉRISON EN QUESTION

LES HISTORIETTES MÉDICALES :
RÉCITS DE MAUX ET DE GUÉRISONS
À L'ÉPOQUE MODERNE

Christine Orobitg
Aix Marseille Université

Nous proposons d'analyser ici un sous-genre présent dans la littérature médicale au xv^e et xvii^e siècle, dans toute l'Europe et, plus spécifiquement, dans l'Empire Hispanique : il s'agit d'un corpus d'historiettes ou *exempla* médicaux dans lesquelles les médecins racontent les folles et ridicules illusions de certains patients et comment, parfois, le médecin arrive à guérir son patient au moyen d'une ruse. Il s'agira de mettre au jour les schémas narratifs récurrents dans ces historiettes ainsi que d'analyser leurs enjeux. Que nous racontent ces historiettes ? Quelle est leur fonction ?

Nous souhaitons en premier lieu rendre hommage au travail de Maxime Chevalier qui, de manière pionnière, a travaillé sur cette littérature orale faite de facéties, de contes, de récits et même nouvelles qu'il a regroupé sous le terme *cuentecillo*¹. Mais Maxime Chevalier se consacre surtout à l'étude et au répertoriage de sources littéraires et folkloriques citant des sources comme la *Floresta española* (1574) de Melchor de Santa Cruz, la *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563) et *El Patrañuelo* (1567), tous deux de Juan Timoneda ou encore le *Vocabulario de refranes* (1627) de Gonzalo Correas, laissant de côté un ensemble de textes souvent mis de côté dans les études

1 Voir notamment Maxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos 1975; *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1982; *Cuentecillos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

philologiques : les textes scientifiques et, notamment les textes médicaux, qu'ils soient rédigés en latin ou en langue vernaculaire. Or, ceux-ci aussi présentent aussi des exemples de récits ou de micro-récits qui, par la suite, se transmettent à la littérature, orale ou écrite, pour se transformer, plus tard, en nouvelles ou même en pièces de théâtre.

Quelques mots d'abord de contextualisation civilisationnelle. Comme le rappelle Maxime Chevalier dans le chapitre consacré à *L'essor de la fiction en prose*, dans *l'Histoire de la littérature espagnole*, dirigée par Jean Canavaggio : « Le xvii^e siècle est une époque où tous écoutent et tous racontent. Les élites aussi bien que le peuple paysan et citadin, les lettrés aussi bien que les analphabètes »². Comme le souligne également Maxime Chevalier, savoir raconter une histoire est un talent essentiel de l'homme de cour et, au-delà, de tout homme voulant paraître en société, comme le proclame Baldassare Castiglione dans son *Courtisan*. Justement, les médecins, qui aspirent en ce xvii^e siècle à une nouvelle reconnaissance, se targuent aussi de posséder ce talent, intégrant dans leurs récits de cours récits, anecdotes ou récits de cas que nous nous proposons ici de présenter et d'analyser.

Nous tenons également à souligner que ce travail demeure un *work in progress* qui s'inscrit dans un travail de longue haleine : il ne nous a pas été possible de dépouiller de manière exhaustive l'immense corpus constitué par la littérature médicale de l'époque moderne, en latin ou en langue vernaculaire. Mais nous avons pu dégager un répertoire significatif de récits ou d'anecdotes médicales que nous soumettons maintenant à l'analyse. La tâche est d'autant plus gigantesque que la littérature médicale est, à l'époque moderne, un corpus globalisé qui se construit à l'échelle européenne : les médecins espagnols citent les médecins flamands, allemands, français, italiens et sont cités par eux. L'usage du latin, langue commune de cet univers savant, facilite la circulation des savoirs, dans leurs contenus mais aussi (et c'est ce qui nous intéresse particulièrement ici) dans

2 Maxime Chevalier « Facétie, conte, nouvelle » dans Jean Canavaggio, (dir) *Histoire de la littérature espagnole*, tome 1, Paris, Fayard, 1993, p. 392.

leur forme, débouchant sur la circulation de véritables matrices narratives qui migrent d'un texte à l'autre.

PRÉSENTATION DES SOURCES

Il convient, en premier lieu, de présenter les sources. Il s'agit majoritairement de textes médicaux, en latin ou en langue vernaculaire, qui traitent de la mélancolie et d'autres troubles de l'esprit (désignés généralement sous les termes de *mania* ou *insania*), parfois confondus avec la mélancolie. Tous ces textes illustrent leur propos par de brefs récits ou micro-récits dont le point commun est la thématique de l'illusion des mélancoliques.

Un autre type de récit présent dans une de ces sources (les *Diálogos de philosophía natural y moral* de Pedro Mercado) se construit autour de la thématique des « bon mots » (*donaires, agudezas*), autrement dit des réponses ingénieuses des mélancoliques, que Pedro Mercado présente, dans la marge de son texte, sous la rubrique « *agudezas de melancholicos* ». Nous nous concentrerons sur le premier type de récit, qui narre l'absurde lubie d'un mélancolique et, parfois, sa guérison par un médecin.

Parmi les textes qui évoquent ce type de récit, parfois de manière très succincte (dans certains cas, à travers une simple phrase) on citera les *Diálogos de philosophía natural y moral* (Grenade, Hugo Medina, 1574) de Pedro Mercado ; le *Libro de Melancholía* (Séville, Hernando Díaz, 1585) d'Andrés Velázquez ; les *Disputationes medicae* (Alcalá, Justo Sánchez Crespo, 1603) de Pedro García Carrero ; le *Dignotio et cura affectuum melancholicorum* (Matriti, apud Thomam Iuntam, 1622) d'Alonso de Santa Cruz ; l'*Aprobación de ingenios y curación de hipochondricos* (Zaragoza, Diego de Ormer, 1672) de Tomás Murillo y Velarde (qui est en grande partie un plagiat du livre d'Andrés Velázquez) ; les *Resolutionum & consultationum medicarum* (Lyon, Laurent Arnaud et Pierre Borde, 1679) de Gaspar Bravo de Sobremonte.

Ces textes entretiennent des rapports d'intertextualité avec toute une série d'autres traités médicaux publiés en Europe au xvii^e et au xviii^e siècle comme le *Discours de la conservation de la veuë, des*

maladies melancholiques, des catarrhes et de la vieillesse (Paris, J. Mettayer, 1597) d'André Du Laurens, les *Œuvres* de Nicolas Abraham de La Framboisière (1^e édition : 1613, suivie de nombreuses rééditions, à Paris et à Lyon, notamment) ou *l'Anatomy of melancholy* (1^e édition : Oxford, chez Cripps, 1621) de Robert Burton.

UN ESSAI DE TYPOLOGIE DES RÉCITS

Dans l'Espagne des xv^e et xvii^e siècle les textes médicaux rapportent parfois des historiettes ou anecdotes médicales, qui prennent la forme de récits ou de micro-récits, dans lesquelles les mélancoliques apparaissent comme les victimes d'absurdes illusions témoignant du dérangement de leur esprit. La tonalité de ces récits est, très clairement, comique : il s'agit de faire rire ou sourire le lecteur à la lecture des illusions, aussi saugrenues que solidement ancrées, qui habitent l'esprit des mélancoliques. Tomás Murillo y Velarde rapporte diverses illusions qui affectent les mélancoliques, affirmant qu'elles sont si nombreuses qu'on pourrait écrire un ouvrage entier sur cette question :

los dichos melanchólicos afligidos con tal miserable género de enfermedad pasa más adelante y no para su calamidad en solo estar tristes y tener miedo (...) porque son sus imaginaciones tan varias y sus obras corrompidas que fuera menester particular libro si de propósito se tuviere de tratar de ellas³.

Nous avons donc tenté d'établir une typologie de ces récits et d'en dégager des constantes.

3 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios y curación de hipochondricos*, Zaragoza, Diego de Ormer, 1672, fol. 100r.

LES ILLUSIONS DE TRANSFORMATION

De très nombreuses historiettes narrent des illusions de transformation (autrement dit, le malade se prend pour quelqu'un d'autre, pour un animal ou pour un objet). Pedro Mercado évoque ainsi des mélancoliques « que creen estar convertidos en demonios, otros en instrumentos artificiales. Otros en aves, como el melancólico de quien cuenta Galeno que en oyendo cantar un gallo estendía los brazos y quería responder y cantar como gallo »⁴. La même historiette est référée par Tomás Murillo y Velarde, un siècle plus tard : « y el otro, imaginando que era gallo, sacudía los brazos a manera de ollas y entonaba la voz para cantar como gallo »⁵.

Une autre illusion fréquemment rapportée est celle du mélancolique qui se prend pour un objet en terre cuite ou en verre et qui, craignant d'être brisé, évite le contact de ses semblables. Cette trame narrative apparaît chez Pedro Mercado (« Otro, creyendo estar convertido en olla, de temor no lo quebrasen se apartaba y huía de las gentes »⁶) et, un siècle plus tard, chez Murillo y Velarde : « Otros se fingen vasos de tierra o de vidrio y huyen de los que se llegan a ellos porque no los quiebren »⁷. On reconnaît dans cette dernière historiette un des patrons narratifs qui nourrissent *El Licenciado Vidriera* de Cervantes.

Parfois les illusions d'identification donnent lieu à des situations plus tragiques: certains mélancoliques se prennent pour des chiens, des loups et tombent dans la maladie identifiée comme lycanthropie. Murillo y Velarde rapporte à deux reprises ce type de « cas », au demeurant bien documenté dans la littérature médicale grecque et latine⁸ :

4 Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural y moral*, Grenade, Hugo Mena, 1574, fol. 118 r.

5 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, fol. 100 v.

6 Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural*, fol. 117r.

7 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, fol. 100 v.

8 Sur la lycanthropie, voir par exemple : Patrick Dandrey, « La 'diabolie' en question. Médecine, droit et théologie à la charnière entre XVIe et XVIIe siècles »,

Otros se juzgan lobos y no paran de noche ahullando y corriendo por los campos y contrahaciendo los meneos⁹.

[...] el exceso de la Atrabilis o Melancholia les sucede afectos terribles y monstruosos como son los afectos lupino [sic], que aborrecen el ganado y acometen a él, como los lobos los hazen, la qual enfermedad melanchólica llaman los Griegos Lycantropía, en la qual se imaginan que son perros, bueyes, jumentos, piedras y otras cosas semejantes a estas¹⁰.

Murillo inclut d'ailleurs dans ces illusions le cas de Nabuchodonosor, qui se prenait pour un bœuf et que le médecin présente comme un cas d'illusion mélancolique¹¹.

Ces trames narratives sont parfois réduites à une simple allusion, au détour d'une phrase, comme chez Pedro García Carrero qui rapporte dans ses *Disputationes medicae* : « sunt enim peculiaria deliria, quae ad hanc potentiam expectant, ut quando quis dicit se esse testam, aut Gallum, aut canem, sive Lupum, qui error imaginatio nis est »¹² (« certains disent être des récipients en terre cuite [testa], d'autres un coq, ou un chien ou un loup »). Le même auteur reprend les mêmes schémas narratifs, un peu plus loin dans le chapitre 7 de sa *Disputatio XII*, chapitre qu'il consacre aux illusions (« deliria ») des mélancoliques :

[...] in varios errores [melancholici] incidant, quidam enim arbitrantur se esse Gallos, ita ut concutiantur braquii sicut Galii, aliis alii dicunt se esse testam, rogantque transeuntes ne ictu frangant,

Littératures, 67, 2013, p. 21-49 ; Christine Orobitg, « La lycanthropie dans la prose doctrinale du XVIe et du XVIIe siècle espagnol », *Bulletin hispanique*, 117-2 | 2015, 549-568.

9 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, fol. 100 v.

10 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, fol. 20 v.

11 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, fol. 100 v.

12 García Carrero, *Disputationes medicae*, Alcalá, Justo Sánchez Crespo, 1603, p. 245.

alter sibi persuadet Athlantem esse et digito tenere coelum ne decidat, et pluribus aliis modis solent homines delirare¹³.

[...] les mélancoliques tombent dans plusieurs erreurs ou illusions, certains pensent qu'ils sont des coqs et agitent les bras comme s'ils avaient des ailes, d'autres disent qu'ils sont des poteries en terre cuite et craignent que les gens de les brisent, d'autres se persuadent qu'ils sont Atlas et qu'ils soutiennent le ciel avec un doigt pour qu'il ne tombe pas, et nombreuses encore sont leurs illusions delirantes.

LES PEURS ABSURDES : LE *TIMOR DE RE NON TIMENDA*

Pedro Mercado rapporte ainsi plusieurs cas de mélancoliques qui ont peur que le ciel ne leur tombe sur la tête :

Y este mismo daño en el juyzio haze que teman cosas fuera de razón y no acostumbradas a temerse. Unos temen que Atlas, de quien se dize fabulosamente que sostiene el cielo en sus hombros se ha de cansar y caerseles encima. Otros no los trague algún lobo i león¹⁴.

D'autres se croient poursuivis par des ennemis ou par la justice et s'imaginent accusés de graves crimes :

Otro se fingen enemigos que continuamente los persiguen para matarles. Otros tienen tan gran temor a la justicia que día y noche no imaginan en otra cosa, fingiendo contra sí testimonios de delitos feos y de ellos por todo extremo aborrecidos. Y creen averles de suceder a cada paso la pena de ellos, y con pesar que han de padecer lo que no hizieron andan muy afligidos que si la misma sentencia se uviese pronunciado con verdadero testimonio contra

13 Garcia carrero, *Disputationes medicae*, p. 248.

14 Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural*, fol. 117r.

ellos. Y para esto con gran cuidado (pues siempre en huyda) se proveen de respuestas descargos [sic]. Y esto acaece tan comúnmente que creo aver en España infinitos hombres de mucha quenta que por este camino perdieron el juyzio¹⁵.

Ces mêmes historiettes sont reprises par Murillo y Velarde qui reprend l'exemple (tiré de Galien) du mélancolique qui craignait que le ciel ne lui tombe sur la tête : « Un melanchólico vino a imaginar que Atalante a quien los poetas fingieron que sustentava la machina del Ciel, agravado del mucho peso, lo avía de sacudir de si, y él y todos juntamente avían de perecer »¹⁶.

Le point commun de toutes ces historiettes est l'idée d'illusion et de peur infondée. Selon les médecins, un des symptômes de la mélancolie est le *timor re non timendi*, autrement dit le fait de craindre des choses « no acostumbradas a temerse »¹⁷. Les anecdotes de mélancoliques qui se croient faits en verre ou en terre cuite et qui vivent dans la crainte qu'on ne les brise relèvent du même schéma narratif. Parce qu'elle est infondée, la crainte devient ridicule : à aucun moment ces angoisses des mélancoliques ne sont prises au sérieux. Le discours reste toujours dans une veine comique, soulignant l'absurdité et le caractère risible de ces craintes.

LES ILLUSIONS DE POUVOIR

Un des patrons diégétiques les plus courants, et les plus drôles est celui du mélancolique ou du fou (les deux catégories se recourent souvent dans le discours médical) qui se prend pour un puissant, pour un roi ou même pour Dieu lui-même. Pedro Mercado rapporte à ce sujet plusieurs cas ou historiettes de mélancoliques qui se prennent pour des rois et des puissants :

15 Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural*, fol. 117 r-118 r.

16 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, fol. 100r et v.

17 Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural*, fol. 117 r.

Otros se fingen reyes o grandes y aver las otras personas usurpado su reyno o grandeza imaginando siempre en las rentas y vasallos de tal señorío. Y con el gran desseo que desto tienen, no hablan en otra cosa, proveyendo oficios, prometiendo mercedes¹⁸.

De essa opinión estava en esta ciudad uno que siendo hijo de un escudero se imaginava hijo del Gran Capitán. Y salido deste error en todo lo demás estava muy acertado y cuerdo, a lo menos bien gracioso. Pero sobre defender su imaginación, matárase con toda Castilla. Pues sobre ella se matava cada día con su padre natural, porque se tenía por tal y por esto lo mal tratava¹⁹.

Pedro Mercado rapporte le cas d'un mélancolique qui se prenait pour Saint Pierre et un autre pour Dieu. Cette historiette annonce clairement, par ses similitudes thématiques et formelles, l'un des deux *cuentecillos* présents dans le prologue de la seconde partie *Don Quichotte* (1615), celui du fou qui se prenait pour Neptune :

Damián: A esse mismo propósito me acaesció en Valencia la más alta gracia del mundo viendo la casa de los orates, que es muy de ver : a la entrada hallé un hombre de buen parecer, y creyendo el alcaide de la casa, después de saludádole díxele: Señor alcaide, recibiré merced me diga en qué parte veré los locos desta casa. Respondióme: No sé lo que dizes, mas hago te saber que soy San Pedro, que me embió Dios a predicar al mundo. Como lo reconocí por loco, reyme mucho. Y más adelante hallé un clérigo medianamente aderezado (...) díxele, hame pasado con un loco un donayre el mayor del mundo, que dixo que era san Pedro, que lo embiava Dios a predicar el mundo. Respondióme el clérigo: En verdad te digo, que nunca tal embié²⁰.

18 Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural*, fol. 118 r.

19 Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural*, fol. 118 r.

20 Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural*, fol. 118 v-119r.

LES MÉLANCOLIQUES QUI SE CROIENT MORTS

Une des illusions les plus fréquemment rapportées dans ces historiettes médicales est celle de mélancoliques qui se croient morts. Pedro Mercado rapporte l'un de ces cas, qu'il développe au moyen d'un petit dialogue :

Otro se llorava a sí mismo muerto. Y soy testigo lo que agora diré. Que vi a uno hacer por sí mismo tan gran llanto, que diez hombres no lo podían apaziguar y preguntándole porque llorava, respondió que lo avían muerto los criados de un vicario. Y dízenle no miráys que estáys vivo y habláis, tornó a responder: no estoy sino muerto. Y por más señas han hecho de mi cuero suelas de çapatos. Y tornava a solloçar diciendo pues de cuero de un Christiano han de hacer suelas de çapatos²¹.

Cette illusion, qui peut sembler risible, peut aussi avoir des conséquences dramatiques car les malades refusent de manger et de boire, comme le rapporte Murillo et Velarde dans sa propre version de l'histoire : « lo qual sucede en la Manía a los que están de ella poseídos, los quales se juzgan que están muertos y no quieren comer ni beber, diciendo que los muertos no comen ni beben y con este delirio muere o ellos se quitan la vida »²². Heureusement, comme nous le verrons par la suite, certains médecins arrivent à sauver ces mélancoliques en imaginant une véritable mise en scène dans laquelle les morts boivent et consomment de la nourriture.

21 Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural*, fol. 117 r et v.

22 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, fol. 20 v.

LES ILLUSIONS MYSTIQUES

Enfin, Murillo y Velarde rapporte également une historiette à rire sur les illusions mystiques de certaines femmes âgées, affectées par la mélancolie :

En un ocasion una mugercilla dixo que avia visto las dos personas de la Santissima Trinidad; y conociendo su locura, se le preguntó, que quantos vasos de vino bebia quando cenava? Y dixo que dos, y se le respondió, que bebiesse tres, y las veria a todas las tres personas ; en que se conocio su enfermedad del entendimiento²³.

Là encore, la perspective est clairement stigmatisante : à aucun moment ces visions mystiques ne sont considérées comme recevables. Elles apparaissent au contraire sous la plume de Murillo y Velarde comme une conséquence risible de l'ivrognerie. Le but est ici de désavouer les visions mystiques féminines et, notamment, des *beatas*.

LES RUSES DES MÉDECINS

Enfin, certaines historiettes racontent également la ruse d'un médecin pour guérir son patient de son illusion absurde. Pedro Mercado raconte deux historiettes qui s'inscrivent dans ce schéma narratif. Dans la première, un mélancolique est persuadé qu'il n'a plus de tête ; le médecin lui fait alors porter un casque en plomb qui, pesant constamment et douloureusement sur sa tête, finit par le guérir de son illusion :

Otro melancólico se imaginava estar sin cabeça. Y lo tenia tan creydo que le fue forçado a Filotimo entre otros remedios que le aplicaba contra la melancolía procurar cómo darle a entender que tenia cabeça. Y assí le puso un bonete de plomo muy pesado con

23 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, fol. 71v.

cuya pesadumbre (sintiendo la cabeça agravada y dolorosa) vino a creer que tenía cabeça²⁴.

Le deuxième récit concerne une femme, qui pensait avoir un serpent dans le ventre, et qui est guérie par une ruse du médecin, qui lui administre un émétique et cache un serpent mort dans la baignoire dans laquelle elle vient de vomir :

de una muger melancólica quenta Alexandro que imaginava tener una culebra en el vientre, que durmiendo se le avía entrado e él. Y diciendo que él se la haría echar vomitando, puso de secreto una culebra muerta en el lugar donde avía de vomitar. La qual vista quedó libre de sus imaginaciones y melancolía²⁵.

Le même patron narratif est rapporté par Murillo y Velarde, mais dans ce cas, le médecin recourt à des purgatifs et met un serpent dans le pot de chambre : « Otros se persuaden aver tragado alguna serpiente y no se quietan hasta que de secreto la ponen en un servicio viva, afirmando que ha salido de sus cuerpos »²⁶.

UNE CIRCULATION EUROPÉENNE DES RÉCITS

Il est à noter que ces récits ou historiettes ne se limitent pas à l'Empire hispanique : on les trouve déjà dans les textes de certaines autorités médicales (Galien, Hippocrate, Aetius, Alexandre de Tralles) et ils circulent à l'époque dans toute l'Europe. Lawrence Babb, dans son étude classique sur la mélancolie en Angleterre, à l'époque élisabéthaine rapporte plusieurs historiettes de ce type²⁷. L'historiette des mélancoliques qui se croient morts et qui refusent

24 Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural*, fol. 117 v.

25 Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural*, fol. 117 v.

26 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, fol. 100 v.

27 Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady*, East Lansing, Michigan State College Press, 1951, p. 42-47.

de se nourrir apparaît dans le *De prudentia* du médecin italien Giovanni Pontano et dans les *Diverses Leçons* de Louis Guyon²⁸. En France, André Du Laurens²⁹ cite aussi plusieurs de ces historiettes médicales qui mettent en évidence les illusions des mélancoliques et les ruses des médecins pour les guérir. Enfin, en Angleterre, Robert Burton, dans son *Anatomy of melancholy* (1621) évoque aussi la thématique des illusions absurdes des mélancoliques en se référant à Nicolas Abraham de La Framboisière :

multa absurda fingunt, et a ratione aliena (saith Frambesarius [Nicolas Abraham de La Framboisière]): they feign many absurdities, vain, void of reason: one supposeth himself to be a dog, cock, bear, horse, glass, butter, &c. He is a giant, a dwarf, as strong as an hundred men, a lord, duke, prince, &c. And, if he be told he hath a stinking breath, a great nose, and that he is sick, or inclined to such or such a disease, he believes it eftsoons, and peradventure, by force of imagination, will work it out. Many of them are immoveable, and fixed in their conceits; others vary, upon every object heard or seen³⁰.

28 Giovanni Pontano, *De prudentia*, Florence, Ph Giunta, 1508, p. 85. Louis Guyon, *Diverses Leçons*, Lyon Claude Morillon, 1610 p. 351-355. Ces deux références sont tirées de l'article de de F. Delpech, « Voir Naples, manger et ne pas mourir : remarques sur quelques parallèles européens de *La Furiosa* de G. B. Della Porta » n Pierre Civil et alii (éds.), *Fra Italia e Spagna. Napoli crocevia di culture durante il Vicereame*, Napoli, Liguori, 2011 (p. 293-314), p. 287.

29 André Du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques*, Rouen, 1615, Discours VII, p. 104.

30 Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, Oxford, Cripps, 1621. Consultable sur le fonds Welcome : <<http://www.unige.ch/melancholystories.com/melancholystories.com/items/show/47/index.html>>.

LES ÉLÉMENTS RÉCURRENTS DE CES RÉCITS ET LEURS ENJEUX

Tous ces récits se caractérisent par une série d'éléments récurrents. La plupart d'entre eux assimilent mélancolie et folie (en latin, *mania* ou *insania*). Murillo y Velarde établit ainsi une équivalence entre mélancolie, hypocondrie et folie, affirmant que « en la enfermedad de Melancholía, Hipocondría o Manía, de que tratamos, de necesidad las potencias rectrices o facultades que son las tres potencias del alma se han de dañar y qualquiera dellas lesa, es necesario que el hombre pierda la razón y quede loco »³¹.

Un autre point commun de toutes ces historiettes de mélancoliques est la thématique de l'illusion et l'idée de *laesa imaginatio*. Comme Don Quichotte, le mélancolique ne voit pas la réalité comme elle est car son imagination est « lésée » ou dérégulée par les vapeurs de la bile noire. Et c'est justement l'écart entre ses représentations et la réalité qui est source de rire et de comicité. Ce dérèglement de l'imagination est dû à de sombres vapeurs qui « enténébrent » l'esprit et perturbent les facultés. Véritable *locus communis* du discours médical sur la mélancolie, cette image de l'esprit « obscurci » apparaît par exemple chez Murillo y Velarde :

En esta enfermedad de melancholía demás del grave daño que tiene el temperamento, necessariamente los espíritus tienen perdido su natural resplandor y están obscurísimos y tenebrosos y por la falta de luz que tienen y calor de la sangre³²

Toutes ces historiettes partagent aussi, sans exception, une dimension comique. L'illusion du malade est absurde, le malade est l'objet du rire, même si parfois dans certains cas, l'historiette devient plus dramatique quand le mélancolique se suicide ou refuse de manger, mettant en danger sa propre vie.

Enfin, beaucoup d'historiettes intègrent, dans leur dénouement la thématique de la « ruse » du médecin. De ce point de vue, les

31 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, fol. 18 v.

32 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, fol. 22 r.

historiettes médicales répondent bien aux exigences formelles du *cuentecillo* tel que l'a défini Maxime Chevalier : brièveté, plaisir et *agudeza* en sont les ingrédients essentiels. L'*agudeza* est la plupart du temps incarnée par le médecin, qui invente un stratagème pour guérir le ou la malade, mais dans certains cas, comme dans le paragraphe que Pedro Mercado consacre aux « agudezas de melancholicos », elle est incarnée par le malade.

Pour ce qui est des enjeux et fonctions de ces textes, ils se situent à plusieurs niveaux. La première fonction, évidente, de ces *exempla* médicaux est d'illustrer de manière concrète un propos général. La seconde fonction est clairement comique et plaisante, elle relève du divertissement : il s'agit d'*amenizar* un exposé théorique sur le dérèglement de l'esprit des mélancoliques par la narration de « cas » qui illustrent de manière comique, plaisante, la thématique des « illusions des mélancoliques » qui devient, dans les textes médicaux, un véritable *topos*. Enfin, dans un nombre non négligeable de récits, le médecin apparaît comme le « héros » de l'histoire : à une époque où les médecins clament leur volonté de se distinguer des chirurgiens et de se présenter comme une profession respectable, dignes des meilleurs esprits, ces historiettes contribuent à une affirmation du pouvoir du médecin et s'inscrivent dans une stratégie d'autolégitimation.

Enfin les illusions des mélancoliques sont toujours tournées en dérision. Si l'on revient aux illusions mystiques féminines, rapportées par Murillo y Velarde (qui est à la fois médecin et prêtre), on observera que cette délégitimation des visions mystiques féminines intervient à un moment où l'Église entend reprendre le pouvoir et contrôler de manière exclusive le rapport à la transcendance. Dans ce contexte, la thématique des illusions mystiques (surtout féminines) alimente cette volonté d'enlever toute légitimité aux visions, surtout féminines. Le terme « mugercilla », employé par Murillo y Velarde est, du reste, fortement péjoratif et dans son *Aprobacin de ingenios*, les visions mystiques féminines sont réduites à l'ivrognerie³³.

33 Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios*, fol. 71v.

LA FORTUNE DE CES TEXTES: DES TEXTES AU CŒUR
D'UNE VASTE RÉSEAU DE RELATIONS INTERTEXTUELLES

Tous ces exemples montrent l'existence d'un riche patrimoine d'anecdotes et d'historiettes médicales, qui circulent entre les textes médicaux mais aussi au-delà, vers la littérature, la prose narrative ou le théâtre. Comme on le sait, la trame du *Licenciado Vidriera* de Cervantes reprend l'anecdote du mélancolique qui se croyait en verre.

Ces trames narratives investissent aussi le théâtre. Les *Diverses leçons* (1^e édition, 1604) de Louis Guyon font déjà allusion à une possible théâtralisation de ces historiettes : le médecin raconte en effet qu'une de ces historiettes sur les absurdes illusions des mélancoliques et leur guérison grâce à une ruse du médecin « fut réduite en farce imprimée, laquelle fut jouée un soir devant le Roy Charles neufiesme, moy y estant »³⁴.

Cette théâtralisation de l'historiette est bien visible dans la pièce de Giambattista de la Porta, *La Furiosa* publiée en 1609 à Naples (rééditée en 1618) et étudiée par François Delpech³⁵. Le point de départ de la pièce est une historiette médicale bien connue, où les mélancoliques se croyant morts, refusent de manger. Dans la pièce, en effet, les protagonistes sont deux jeunes amoureux, Ardelia, sicilienne, et Vittorio, milanais, qui veulent se marier contre l'avis de leurs parents. Lors de son arrivée à Naples, et croyant son amoureux mort, Ardelia sombre dans une profonde mélancolie dans laquelle elle se croit morte, elle refuse de manger et erre dans les rues de Naples en se prenant pour une âme en peine. Vittorio (qui est toujours en vie), apprend cette triste nouvelle et sombre lui aussi dans la mélancolie : comme Ardelia, il se met à errer dans les rues de la ville de Naples. Les deux amoureux risquent de mourir d'inanition puisqu'ils refusent d'absorber la moindre nourriture, prétendant que les morts ne mangent pas. Pour les guérir, les parents désespérés font appel à un

34 Louis Guyon, *Diverses leçons*, Claude Morillon, 16101610, p. 351-358.

35 François Delpech, « Voir Naples, manger et ne pas mourir, remarques sur quelques parallèles européens de 'La Furiosa' de G.B. Della Porta », dans *Fra Italia e Spagna. Napoli crocevia di culture durante il Vicereamea*, 2011, p. 279.

médecin qui décide de montrer aux deux malades une comédie (avec des acteurs déguisés en morts et qui mangent) ce qui aura pour effet d'inviter les deux malades à manger et, de cette manière, à prendre les médicaments qui les guériront de la mélancolie. La pièce prend ensuite un autre tour, à la suite d'une seconde intrigue qui vient se greffer sur la première mais le cœur de la pièce est bien une historiette de mélancoliques : des personnages qui se croient morts, qui refusent de manger et qui sont guéris par une mise en scène du médecin donnant lieu à une « pièce dans la pièce » où des acteurs jouent, à l'intention des malades, une véritable « comédie ».

UN AUTRE TYPE DE RÉCITS : LES *AGUDEZAS DE MELANCOLICOS*

Enfin, il y a également un autre type de récits, mais qui excède ici notre propos (puisque'il n'y est pas question de guérison), c'est celui qui porte sur les bons mots (*agudezas*) dits par les mélancoliques. Ainsi Pedro Mercado dans le sixième dialogue de ses *Diálogos de filosofía natural y moral* (Grenade, Hugo Mena, 1574) consacre un paragraphe aux bons mots des mélancoliques (« *agudezas de melanchólicos* ») dans lequel il rapporte les deux anecdotes suivantes :

Tienen a vezes [los melancólicos] el juyzio tan agudo y subtil, por el grande exercicio de la imaginación, y dizen y hazen cosas tan agudas que las alegan por muy notables. Como fue la respuesta de don Roldán al duque su hermano, quando le preguntó en quanto tiempo se tornava uno loco, que respondió según le dieran la priessa los mochachos. *Damián*: Por cierto la respuesta fue bien aguda. Pero otra cosa hizo que (dexando aparte el menoscabo de su persona) fue bien graciosa. Como vio a su hermano el duque tan poderoso y a si tan pobre, sacóse los dientes, y preguntándole el duque porqué había hecho tan mala hazaña, respondió “quien no tiene que comer no ha menester dientes”³⁶.

36 Pedro Mercado, *Diálogos de filosofía natural*, fol. 116 v-117 r.

LES *AGUDEZAS* DES MÉDECINS ET DES PERSONNES
 QUI ONT AFFAIRE AUX MÉLANCOLIQUES

Enfin, plusieurs récits sont également consacrés aux bons mots et aux réactions avisées et aux bons mots de médecins ou de personnes qui ont affaire à ces fous et mélancoliques à l'imagination perturbée. Dans le dialogue 6 de ses *Diálogos de philosophía natural y moral* (1574) Pedro Mercado rapporte l'anecdote d'un page, qui sut répondre de manière astucieuse à don Roldán, atteint de folie et de mélancolie (le texte ne distingue pas ici les deux maux), qui voulait lui couper la tête, sauvant ainsi sa propre vie :

Mayor agudeza fue la de un paje con el mismo Roldán, que llevando una espada a la recámara de el duque pudo don Roldán tomársela y desvainando le dixo tente paje, que quiero ver si de un revés te puedo llevar la cabeça. Y quasi lo yva a hacer, quando dixo el mochacho téngase don Roldán, llamaré a otro paje para ver si nos puede llevar a ambos las cabeçaç, que llevar una de un revés no es nada. Y así pudo guarecer con su buen aviso³⁷.

Quelques éléments, enfin, pour conclure. Dans tous ces textes, le médecin devient conteur. Il se donne aussi, dans la plupart des cas, le meilleur rôle. Mais ces historiettes médicales montrent aussi que l'art de conter, le récit, les péripéties, le dénouement, l'*agudeza* ne sont pas réservées au seul domaine littéraire et traversent une multitude d'autres textes, dans une démarche à la fois illustrative (il s'agit de montrer, par des exemples concrets, la *laesa imaginatio* des mélancoliques) mais aussi récréative et ludique, puisqu'il s'agit d'égayer, de distraire le lecteur par la narration de quelques cas qui illustrent avec drôlerie les troubles de l'esprit qui affectent les mélancoliques. Enfin, tous ces textes montrent aussi l'intime compénétration interculturelle qui se produit, à l'Époque Moderne, entre littérature et médecine, débouchant sur d'innombrables phénomènes de perméabilité, de transmission et de circulation des discours et des représentations.

37 Pedro Mercado, *Diálogos de philosophía natural*, fol. 117 r.

CURAR Y EXTIRPAR:
METÁFORAS DE LA VIOLENCIA COLONIAL
EN LOS BORDES DEL IMPERIO ESPAÑOL (SIGLO XVII)

Oscar Martín Aguirrez
Universidad Nacional de Tucumán, IIELA

Carlos Enrique Castilla
Universidad Nacional de Tucumán, INSIL

Cada vez que nos sentamos a estudiar aspectos y matices vinculados con los procesos históricos de la conquista y colonización de América por la Corona española y de cómo estos se han proyectado en su tiempo y se proyectan aún hoy en las discursividades — expresadas en textos y prácticas culturales — producidas desde y sobre Hispanoamérica, resulta interesante explorar esas textualidades en relación y en conexión con la cultura europea. Entendemos que, a la luz de los aportes de los estudios sobre las prácticas sociales en la Europa tardomedieval y la Modernidad temprana, podemos comprender y dar cuenta de las complejas configuraciones del poder tanto en su representación simbólica como en los dispositivos de control y justificación de la violencia en las colonias españolas. En este sentido, la lectura de *Los reyes taumaturgos* [1924] de Marc Bloch nos parece insoslayable a la hora de aportar algunas observaciones en torno a la posibilidad de pensar en qué estrategias utilizan el poder político y religioso para controlar y moldear las acciones de súbditos con la finalidad de sostener la dominación de los cuerpos y de las conciencias. El poder político y las creencias populares se entrelazan estratégicamente para dar lugar a complejas formas de legitimación de la autoridad y, por tanto, del control. En este sentido, la sacralización de la persona del monarca y del Estado reinventa los mecanismos de conservación de la hegemonía de un sector que se autofigura consagrado y, por tanto, privilegiado, con dones especiales y apartado de los comunes mortales. El cuerpo del rey, en cuanto sujeto ungido por los santos óleos (Cfr. *Relation*, 1825), formaba parte preeminente del

cuerpo místico de Cristo de quien recibía también la potestad de curar. Si se quiere, se trata de una historia del poder, sus mecanismos de producción y reproducción mediados por una retórica y una simbólica corporal en torno a la enfermedad y la sanación.

En esta dirección, nuestra propuesta nos lleva a pensar matices y configuraciones del milagro curativo y del cuerpo — y alma — enfermo en el contexto del Nuevo Mundo durante el siglo xvii. Lo hacemos en clave de interpretar el poder que ejerce el gobierno sobre esos cuerpos coloniales metaforizados como órganos del cuerpo místico del Estado, a los que hay que curar o extirpar. Retomamos entonces algunas de las premisas de Bloch, pero apelando a las particularidades históricas y políticas de España en América en la época colonial.

FUENTES PARA PENSAR LO SIMBÓLICO, EL PODER Y EL CUERPO

La perspectiva de análisis que asumimos está centrada en las configuraciones discursivas y textuales de imágenes y representaciones discursivas que conforman una red de coordenadas de sentidos que se han ido consolidando y extendiendo en las comunidades históricas a partir de textos claves en la cultura. Se trata de obras o corpus que han moldeado una manera de mirar el mundo y, por ello, se constituyen como especie de prismas a través de los cuales se mira y se forjan las reacciones de sentido que se traducen en un modo de organizar el mundo. En una síntesis muy general, podemos afirmar que las dos principales y abundantes fuentes de estas representaciones, al menos para la cultura europea occidental y sus proyecciones, son la tradición clásica grecorromana, especialmente las fuentes latinas, y la tradición cristiana a través de la Biblia y de la tradición litúrgica y exegética medieval. Asumimos que esta distinción es muy general y apenas da cuenta de los entrecruzamientos, solapamientos y apropiaciones a lo largo del devenir histórico. De la tradición latina antigua recuperamos el *De clementia* de Séneca, un breve tratado escrito por el filósofo hispano para enseñar al joven Nerón las claves del gobierno imperial. Allí se diseña y se sistematiza — por primera vez en el contexto romano — la metáfora corpórea del Estado

en donde el emperador es la cabeza que gobierna y regula el cuerpo político y, por ello, toma las decisiones que mantiene la felicidad y la salud estatal. Pierre Grimal expone magistralmente esta situación:

Dans le *De clementia*, l'on trouve les éléments d'une théorie du pouvoir monarchique, explicitement esquissée, et fondée sur le stoïcisme le plus orthodoxe. Il suffit, pour s'en convaincre de rappeler des formules comme celle-ci: «de la même façon que le corps est tout entier le serviteur de l'esprit...» de même l'univers entier est dirigé par une âme, à qui elle doit son salut, et, dans un Etat, c'est, de la même façon, le roi qui assure la paix (1991, p. 127).

Séneca distingue la clemencia de la misericordia, la primera está regida por la razón que da a cada órgano lo que le corresponde, según su función e importancia. En este diseño, la clemencia está ligada a la justicia que se dispensa también acorde con la importancia vital del organismo/estado. En esta dirección de la metáfora, se va configurando una retórica de la enfermedad con argumentos que sostienen la extirpación de la parte mala para sostener la vitalidad del resto. Veamos el siguiente fragmento:

Futurum hoc, Caesar, ex magna parte sperare et confidere libet. Tradetur ista animi tui mansuetudo diffundeturque paulatim per omne imperii corpus, et cuncta in similitudinem tuam formabuntur. A capite bona valetudo: inde omnia vegeta sunt atque erecta aut languore demissa, prout animus eorum vivit aut marcet. (Séneca, *De Clem.*, II, 2).

Trad.: Que así en gran parte ha de ser, oh César, es grato esperarlo y vaticinarlo. Se propagará esta dulzura de tu ánimo y se difundirá poco a poco el cuerpo del imperio¹ y todas las cosas se formarán a

1 Excepto se indique lo contrario, las propuestas de traducción de los textos latinos nos pertenecen. Si bien, a los efectos de esta presentación hemos traducido la palabra *imperium* por su equivalente léxico en español “imperio”, debemos tener en cuenta que en su acepción más cercana a la concepción romana del poder, equivale a ejercicio del dominio público generalmente basado en la

tu semejanza. De la cabeza desciende la buena salud; de ella viene que todo el organismo esté lozano y vigoroso o abatido por la languidez, según que el espíritu viva o desfallezca.

En este diseño, se jerarquiza la corporalidad de las partes del Estado entre aquellas que resultan centrales y periféricas. Por otro lado, Séneca aborrece la misericordia en la medida en que participa en ella lo emocional; componente que no marida con el racionalismo estoico romano. Además es interesante destacar que, como documenta muy bien Karl Alfred Blüher ([1969] 2015), existió en el mundo peninsular hispánico de la Baja Edad Media una escasa tradición de manuscritos senecanos apenas conservados en las bibliotecas regias, muchos de los cuales comenzaron a ser traducidos en el siglo xv en el marco de las corrientes humanísticas. Esta tendencia fue abonada por el origen hispano de Séneca, pero, sobre todo, porque el estoicismo romano cuadraba con el ascetismo y la moral evangélicas:

El vivo entusiasmo que Antoni Canals manifiesta por la obra de Séneca, así como su extraordinaria apreciación del filósofo antiguo, se mueven todavía sin duda dentro del marco de la recepción medieval de Séneca, común a toda Europa, para la que Séneca era el filósofo moral por antonomasia. Para España, sin embargo, cuya acogida de Séneca en la Edad Media antes del siglo xv apenas va más allá, como hemos visto, de la transcripción de unos cuantos pensamientos y sentencias aislados, en contraste con las condiciones prevalentes en el resto de Europa, este interés ideológico, que aquí aflora, por la marcha de las ideas en el *De providentia* representa un notable progreso. Hasta entonces nunca se había

supremacía militar. En la historia de las palabras, *imperator* era un epíteto que se le asignaba al *pater familias* y hacía alusión a que este era el responsable de organizar, administrar y tomar decisiones en el seno familiar. El verbo *impero* compuesto de in+paro tiene el sentido de “ordenar”, “poner las cosas en su lugar”. En el mismo campo semántico de lo doméstico y con similares derivaciones en el campo del gobierno de lo público, encontramos “dominio” y “dominar” vinculados con *domus/casa* (Cfr. Ernout et Meillet, 2001).

puesto a Séneca en España tan explícitamente al servicio del pensamiento cristiano (Blüher, 2015).

Tras estas observaciones que consideramos pertinentes para ligar el pensamiento antiguo con las prácticas de la Modernidad colonial, como veremos más adelante en el análisis textual, centramos la mirada en dos pasajes del Nuevo Testamento que estimamos significativos en la construcción de una simbólica del cuerpo místico que, enlazada con la tradición latina, diseñan el gesto retórico de la sanación/extirpación que se materializa en una praxis de la represión (Quijano, 2019).

La segunda línea de lecturas que recuperamos en esta reflexión está vinculada con la tradición neotestamentaria. Entrados en este terreno, tenemos que considerar la complejidad exegética que conlleva cualquier análisis de las Sagradas Escrituras, tanto por la complejidad de las fuentes y géneros discursivos y textuales que la configuran, como por la extensa historia de la tradición textual². Hecho este que nos lleva a tomar los ejemplos con cierta cautela. Para esta instancia de estudio hemos tomado las citas de la *Vulgata* cotejada con el *Nuevo Testamento* (1979) en versión española sobre el texto griego, a cargo de monseñor Dr. Juan Straubinger. Dentro de las profusas referencias a las metáforas de la corporalidad, la enfermedad y la extirpación/sanidad hemos seleccionado tres fragmentos: *Lucas* 9: 1-6; *Mateo* 5: 29 y *1 Corintios*, 12: 12-13. Comenzamos con la epístola paulina que evoca los conceptos estoicos romanos:

2 Los estudios bíblicos constituyen un campo extenso en sí mismo, con sus propias problemáticas y términos de discusión. La historia de la tradición textual tiene varias vicisitudes y, dentro de nuestro contexto de lectura, resulta relevante tener en cuenta que para aquella época conviven varias versiones del texto, aunque el Concilio de Trento había consolidado a la *Vulgata* (versión latina a partir del texto griego, realizada por Jerónimo de Estridón, s. IV) como la fuente canónica. A esto debe sumarse la tradición de versiones en lenguas vulgares que, aunque no oficiales, circulaban en el contexto europeo de los siglos XVI y XVII (Fernández López, 2023). Una interesante síntesis de la tradición textual del Nuevo Testamento puede consultarse en Brown R., Fitzmyer, J. y Murphy, R. 2004, 729-779.

Sicut enim corpus unum est et membra habet multa omnia autem membra corporis cum sint multa unum corpus sunt ita et Christus etenim in uno Spiritu omnes nos in unum corpus baptizati sumus.

Trad.: Pues del mismo modo que el cuerpo es uno y tiene muchas y diferentes miembros, aunque estos sean muchos conforman un único cuerpo, así también lo es Cristo, pues, en un único Espíritu hemos sido bautizados para formar un solo cuerpo.

Son llamativos los cruces con el racionalismo de los estoicos de la generación de Séneca y la concepción corpórea de la Iglesia como comunidad de creyentes cuya unicidad le es conferida por la cabeza, que es Cristo. Pablo construye una retórica corpórea en la que cada parte del cuerpo tiene una identidad (ojo, mano, pie, etc.) y comparte, al mismo tiempo, la unidad con el resto. Admite, sin embargo, hacia los versículos finales del capítulo 12, que Cristo distribuye dones y privilegios en un especie de aleatoria jerarquía: “A unos puso Dios en la Iglesia, primero apóstoles, segundo profetas, tercero doctores, a otros les dio el don de milagros, auxilios, gobiernos y variedad de lenguas” (1 *Cor.* 12: 28, versión de 1979)³.

Siguiendo con nuestra propuesta, leemos en el *Evangelio de Lucas*:

Convocatis autem duodecim apostolis dedit illis virtutem et potestatem super omnia dæmonia et ut languores curarent et misit illos prædicare regnum Dei et sanare infirmos [...] Egressi autem circuibant per castella evangelizantes et curantes ubique (*Luc.* 9: 1-6).

3 Entendemos que la argumentación de Pablo está articulada con los párrafos precedentes y posteriores y está en relación con la necesidad de sostener la noción de la comunidad de bienes espirituales y la caridad fraterna; nos limitamos a señalar esta pregnancia de la imagen en el contexto de la dispersión del Cristianismo. Aquí se aparta de otra línea de metáforas más ancladas a la experiencia vital como se puede constatar en la figuración, con el mismo sentido, de la vid y los sarmientos (*Juan* 15, 1-8).

Trad.: Habiendo llamado a los doce, les dió poder y autoridad sobre todos los demonios, y para curar enfermedades. Y los envió a pregonar el reino de Dios y a sanar a los enfermos. [...] Partieron, pues, y recorrieron las aldeas, predicando el Evangelio y sanando en todas partes (versión de 1979).

El fragmento es rico en resonancias con el tema que abordamos, pero nos quedamos con la triada conformada por *languor*, *infirmus* y el verbo *curare*. La construcción de la secuencia de frases resulta magistral, ya que el lexema *languores* que significa “los débiles” (aunque el traductor prefiere “enfermedades”) habilita la intervención de otra persona para hacerse cargo del necesitado. Los débiles son propensos a las influencias externas por falta de carácter y es por ello que suelen ser afectados por los demonios. Debe entenderse que esta interpretación se sostiene en una cosmovisión en la que las enfermedades corporales se consideraban marca y seña de una afección espiritual. Ante las fuerzas sobrenaturales del mal solamente se puede actuar enérgicamente (*virtutem*) y con autoridad (*potestatem*). Esa intervención sobre lo espiritual se expresa a través del verbo *curare* (del cual tenemos en español la palabra “cura” como equivalente de “sacerdote”), verbo que expresa una actuación de tutelaje sobre la persona que no posee las capacidades para ejercer su autonomía. La noción de la *curatoria* o *curatela* viene del derecho romano y consistía en la intervención jurídica ejercida por el *pater familias* para preservar el patrimonio del afectado (Castaño Cardona, 2018). Consideramos clave la puntualización de estos términos ya que el trasvasamiento semántico al campo religioso espiritual deja las resonancias de los sentidos primigenios de las palabras. En relación con estas secuencias de palabras podemos poner en juego la acción de evangelizar, pues aparece en este entorno como eje de la actividad apostólica y, por ende, como mandato divino de extender la Cristiandad.

El tercer elemento que articula claramente en esta retórica de la enfermedad como argumento de la intervención, es la palabra *infirmos* que está más vinculada con el campo médico y que habilita el verbo *sanare* que conforma el sintagma. Literalmente, *infirmus* es “el que no puede mantenerse de pie” y, por tanto, también se encuentra en una situación de indefensión. Con esto podemos mostrar de qué

manera se consolida a partir de la versión latina de la *Vulgata* una cosmovisión del mundo espiritual ligada a la corporalidad y la legalidad.

El otro fragmento que traemos a consideración corresponde al *Evangelio de Mateo*:

Quod si oculus tuus dexter scandalizat te erue eum et proice abs te expedit enim tibi ut pereat unum membrorum tuorum quam totum corpus tuum mittatur in gehennam (Mat. 5: 29).

Trad.: Pues, si tu ojo derecho te hace tropezar, arráncatelo y arrójaló lejos de ti; más te vale que se pierda uno de tus miembros y no que sea echado todo tu cuerpo en la gehenna.

Como vemos, en esta secuencia — que en el texto neotestamentario continúa — se vuelve sobre la cuestión. En un discurso potente, estas palabras aparecen también en boca de Cristo que interpela a la comunidad de discípulos y propone una reinterpretación de la Ley. El contexto de estas frases es un discurso a propósito del adulterio; la Palabra lleva la interpretación de la ley mosaica al extremo, condena el adulterio no solo en el acto consumado, sino también en la intención: donde hay intención premeditada, hay pecado y ofensa. El fragmento se refiere directamente a la extirpación del miembro enfermo a fin de evitar el castigo en todo el cuerpo. “Arráncatelo de raíz” dice con el imperativo *erue*, “córtatela” [la mano] continúa en el siguiente versículo con la expresión *te abscede eam*. Todo ello es preferible antes que ser arrojado al desierto de la expiación eterna (*gehenna*). Otro rasgo interesante de la secuencia es que, además de instar a la ablación del órgano enfermo, a continuación insiste dos veces en la expresión “arrójaló lejos de ti”, como si la cercanía con el miembro separado pudiera volver a enfermar el cuerpo. Consideramos que si leemos en clave de cuerpo/comunidad de creyentes, los elementos semánticos se reordenan y adquieren nuevas connotaciones que justifican la extirpación y el alejamiento de la persona que enferma al conjunto (*totum corpus*), pues es mejor que perezca (*pereat*) uno de los miembros y no todos. De nuevo, recuperamos la metáfora de la vid que se reactualiza en términos de la corporalidad: los sarmientos separados de la vid se descartan y son arrojados

al fuego, consumidos totalmente (este es el sentido etimológico del vocablo “holocausto”).

El recorrido textual que venimos trazando no pretende ser exhaustivo en términos del relevamiento de todas las textualidades, pero sí consideramos que dan cuenta de un espíritu de interpretación del cuerpo místico cristiano como configuración retórica y política que habilita una serie de miradas y de agencias sobre las almas y los cuerpos de los aborígenes en el contexto de dominación colonial española en América.

EL “NUEVO MUNDO” EN LA MODERNIDAD TEMPRANA (S. XVI-XVII): GENEALOGÍAS COLONIALES

Las fuentes de la tradición clásica y bíblica analizadas que, como hemos visto, entrelazan cuerpo y poder, permean el Nuevo Mundo a través de los procesos de conquista y colonización del territorio. Esos procesos son claves para incorporar a América en lo que la historiografía ha llamado Modernidad temprana o Primera modernidad. El ingreso a esa Modernidad adquiere, en el caso particular del Nuevo Mundo, los rasgos de una tensión: como sostiene Enrique Dussel, la modernidad se dirime entre el gesto emancipador racional y el mito irracional de justificación de la violencia para anexar y conquistar ese territorio nuevo, América, al imperio español. Por eso es fundamental para el caso americano comprender esa modernidad en diálogo con la colonialidad.

La Modernidad tiene un “concepto” emancipador racional que afirmaremos, que subsumiremos. Pero, al mismo tiempo, desarrolla un «mito» irracional, de justificación de la violencia, que deberemos negar, superar [...] La Modernidad se originó en las ciudades europeas medievales, libres, centros de enorme creatividad. Pero «nació» cuando Europa pudo confrontarse con «el Otro» y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un «ego» descubridor, conquistador, colonizador de la Alteridad constitutiva de la misma Modernidad (1994, p. 7-8).

Lo moderno se gesta en un diálogo constante con las lógicas coloniales. 1492 es una fecha clave porque es el momento en que se configura un sistema-mundo con su centro y sus periferias. La administración de ese centro por parte de España como hegemonía mundial y moderna se inicia con el descubrimiento/encubrimiento de América y logra institucionalidad recién en la primera mitad del siglo XVII. Ese modo de gestión colonial del centro implica una expansión territorial que coloniza el imaginario de sus dependencias con un sistema de ideas; un ideario filosófico que es el resultado de la crisis feudal-religiosa del medioevo europeo y que —al mismo tiempo— recibe los aportes fundamentales del Nuevo Mundo.

Insistimos entonces en que la modernidad temprana debe leerse dando cuenta de su cara luminosa (el Renacimiento, el Humanismo y sus ideales de emancipación a través de la razón y la libertad individual) y su cara oscura (la colonialidad entendida como una estructura de poder que perpetúa una relación de dominación entre conquistadores y conquistados). Es una relación de dominación colonial que

[...] consiste en primer término, en un colonización del imaginario de los dominados [...] una sistemática represión no sólo de específicas creencias, ideas, imágenes, símbolos y conocimientos que no sirvieran para la dominación colonial global [sino también de] los modos de conocer, de producir conocimiento, perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación, sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual (Quijano, 2019, p. 104-105).

En ese sentido y poniendo en el centro de la escena esa cara oscura de la modernidad, es que subrayamos la potencia del Renacimiento y del Humanismo como un renacer de la tradición clásica pero con objetivos expansionistas. Es decir, los modelos, herramientas, marcos discursivos y lenguas que recuperó el Renacimiento europeo contribuyeron también a la consolidación del proyecto imperial español. Las fuentes clásicas y bíblicas que glosamos en la primera parte de este trabajo fueron insumos al momento de justificar la dominación del Nuevo Mundo y contribuir al sostenimiento de la

estructura colonial. Siguiendo a Walter Mignolo (2016), el lado oscuro de la modernidad subraya el renacimiento de la tradición clásica como justificación de la expansión colonial.

Aunque el concepto de Renacimiento refiere a un renacimiento de los legados clásicos y a la constitución del conocimiento humanístico para la emancipación humana y aunque el periodo moderno temprano hace hincapié en la aparición de una genealogía que anuncia lo moderno y postmoderno, el concepto lado más oscuro del Renacimiento subraya, más bien, el renacimiento de la tradición clásica como justificación de la expansión colonial y el surgimiento de una genealogía (el periodo colonial temprano) que anuncia el periodo colonial y su continuidad en la formación de los Estados nacionales seculares (2016, p. 23).

El esfuerzo para colonizar las lenguas y los recuerdos de las civilizaciones del Nuevo Mundo requirió la introducción de una herramienta (la escritura alfabética), de marcos discursivos (el sistema renacentista de géneros) y de la reinterpretación/traducción de los textos de la tradición clásica. Estas últimas funcionaron como fuentes necesarias para la justificación del proyecto imperial sobre América.

La evangelización y conversión de los indios fue clave como argumento en la justificación de la posesión territorial del Nuevo Mundo y también imprescindible para garantizar los vínculos políticos con los habitantes. Los conocimientos teológicos y jurídicos se imbricaron con aquellos provenientes de la revisión y traducción de los textos griegos y latinos. Por ello es que en los instrumentos legales que utilizó España para justificar su presencia en América conviven los discursos teológicos y jurídicos reversionados y autorizados por la antigüedad clásica. El Requerimiento es, quizás, la fórmula jurídica más representativa de esta convivencia (Subirats, 1994, p. 288; Lienhard, 2003, p. 47-48). En ese texto leído en voz alta a los indios para la posesión territorial, se conjugan la verdad religiosa y la legitimidad política al mismo tiempo que la tradición clásica se reactualiza no solo en el principio uniformador de las normas de vida, sino también en la construcción del rey como “domador de bárbaros”,

con claros ecos en la tradición aristotélica y su teoría de la esclavitud natural (Pagden, 1988).

El proceso de dominación territorial a través de la evangelización iniciado con el Requerimiento, se consolida y afianza con el Real Patronato de la iglesia en Indias⁴, política que se exagera a finales del siglo xvii (durante el gobierno de Felipe II de Austria) dado el contexto de la reforma protestante asediando el imperialismo español y cuestionando las bulas papales como instrumentos legales legítimos para la conquista y colonización de territorios. La incidencia del Real Patronato en Indias es fundamental porque da cuenta de la incumbencia real e imperial sobre el control de las tierras pero también sobre el control de las almas. Por ende, cualquier toma de decisión sobre los indios tenía un impacto religioso y al mismo tiempo político.

Siguiendo esta línea, las campañas de extirpación idolátrica, ocurridas tanto en la región andina como mesoamericana, dan respuesta efectiva a ese doble control. En territorio andino, su reinicio a comienzos del siglo xvii da origen “a un movimiento ideológico y a una actividad en el campo de la extirpación como no habían existido antes en la historia del país, y (que) culminaría con las tres campañas sistemáticas y sucesivas que se realizaron hasta fines del siglo xvii” (Duviols, 1977, 177). Es nuestro interés detenernos en los modos en que se resignifican las nociones de milagro/curación y cuerpo enfermo en los Andes centrales, sobre todo poniendo el foco en la traducción en términos demoníacos que articula la visita idolátrica en el proyecto evangelizador de la Corona española. Creemos que al mismo tiempo que se articula una malla semántica médico-religiosa, esa misma malla organiza la visita idolátrica como herramienta de control político-económico de las comunidades indígenas.

4 Sostenemos junto con Mario Góngora (1998) que el Patronato Eclesiástico consiste en “todo un sistema de legislación política y eclesiástica, en virtud del cual la Corona española mitigó la influencia de Roma en sus dominios; constituyó en su propio estilo y sobre la base de principios ortodoxos y misioneros un equivalente de las tendencias del pensamiento eclesiástico que, en todas las Monarquías occidentales, estaba poniendo limitaciones al poder papal. Este fue el periodo en que la Inquisición española, con el apoyo del Rey, desafió a las instituciones de Roma y reclamó el monopolio de la lucha para salvaguardar la ortodoxia religiosa” (1998, 125-126).

VISITA Y EXTIRPACIÓN DE IDOLATRÍAS EN LOS ANDES CENTRALES: PROYECTO EVANGELIZADOR (SIGLO XVII)

El mandato bíblico expresado en el *Evangelio de Mateo* “Id por todo el mundo y predicad el evangelio a toda criatura” adquiere en las Indias otros ecos. La predicación es útil políticamente y se torna un modo de control del cuerpo de los indios catequizados con un objetivo doble: por un lado, que sean productivos al sistema económico imperial, por otro, incorporar a los indios idólatras al archivo y a la historia de Occidente. Para el jesuita José de Acosta la idolatría es un defecto en la cognición y en la percepción de los indios.

Finalmente, quien con atención lo mirare, hallará que el modo que el demonio ha tenido de engañar a los indios, es el mismo con que engañó a los griegos y a los romanos [...] haciéndoles entender, que estas criaturas insignes, sol, luna, estrellas, elementos, tenían propio poder y autoridad para hacer bien o mal a los hombres [...] como lo pondera bien el Sabio por estas palabras: [...] Y con mirar sus obras no atinaron al Autor y Artífice, sino que el fuego o el viento, o el aire presuroso o el cerco de las estrellas [...] creyeron que eran dioses y gobernadores del mundo (Acosta, 1987, p. 318).

Extirpar idolatrías, curar a los enfermos idólatras se convierte en una práctica necesaria para colonizar los modos de conocer, de producir conocimiento, perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación del otro. Macarena Cordero Fernández (2016) hace un trabajo arqueológico en el que, mediante documentos, edictos, relaciones e informes, expone las etapas de consolidación (el sínodo de 1613, el apoyo del virrey Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, y las visitas de los arzobispos Gonzalo de Campo y Hernando Arias de Ugarte) e intensificación institucional (la “(a)puesta teatral y simbólica” del arzobispo Pedro de Villagómez) de la visita idolátrica durante todo el siglo XVII.

Al concentrarse en la maquinaria jurídica que despliega la visita idolátrica como institución del derecho canónico indiano, Cordero Fernández observa que el gesto de extirpar de raíz el “rebrote”

idolátrico indígena pone en funcionamiento un dispositivo de control que delimita jurisdicciones territoriales y nombra sujetos pasivos haciendo uso del derecho para cristalizar destinos. Es clave la instauración de la visita idolátrica ante la imposibilidad jurídica de aplicar sobre los indígenas el Santo Oficio de la Inquisición. El Derecho Canónico viene en ayuda, entonces, para ordenar las heterodoxias, aliado del Derecho Real y sus funcionarios. De esta manera, se consolida un entramado legal que alimenta la institucionalidad de la visita en el siglo XVII: un híbrido conflictivo que recibe donaciones de las visitas pastorales, de las visitas de distritos inquisitoriales, de la inquisición medieval y del Santo Oficio pero adaptados a la realidad americana. Dicho híbrido institucional nombra a los indios como sujetos de derecho pero bajo el estatuto jurídico de miserables o rústicos. Marcados por la ley, Cordero Fernández observa cómo los indios se encuentran ubicados en esa zona gris que les otorga libertad legal, pero condicionada a su corta capacidad y necesitada de protección. La visita idolátrica, entonces, adapta sus procedimientos a la condición de miserables o rústicos de los indígenas transformando el modelo pautado por el derecho canónico y flexibilizando muchos de los procedimientos inquisitoriales. Una nueva institución se origina en las Indias. En palabras de la autora, se configura “un procedimiento precursor del modernismo procesal, en el sentido de ir desarrollando un debido proceso, situación que no se va a establecer para los españoles y criollos si no muchos años después” (Cordero Fernández, 2016, 207).

La visita y extirpación de idolatrías viene a remediar el rebrote idolátrico. Por un lado se trata de una institución que se empeña en erradicar las supervivencias de la religión prehispánica y, al mismo tiempo, establecer una Inquisición para indios que en el Perú no tenía jurisdicción. Por otro lado, la visita y extirpación de idolatrías es también un nuevo proyecto de evangelización o al menos de catequesis, una reforma del mensaje cristiano dirigido a los indios. La extirpación se inserta más bien en la continuidad de los recurrentes y necesarios cuestionamientos del trabajo de catequesis que permiten unir a la nueva marea represiva un nuevo proyecto evangelizador que contribuya a una conversión verdadera por parte de los indios. Extirpar es salvar a los indios. Pero el verbo en infinitivo “salvar”

tiene por lo menos tres modulaciones discursivas en los bordes andinos del imperio: salvar médicamente; salvar jurídicamente y salvar productivamente. Estas modulaciones funcionan una implicando a la otra. Para este trabajo seleccionamos un corpus documental de textos coloniales del siglo xvii correspondientes al complejo territorio andino en los que es posible observar cómo gravitan estas modulaciones. Al mismo tiempo, la selección textual funciona para nosotros a modo de eco en el que es posible escuchar la resonancia de las tradiciones clásicas y católicas rastreadas en la primera parte de este escrito; en ese sentido, se trata de escuchar a través de la malla textual la persistencia de un sonido previo que late en la periferia del imperio español.

La extirpación como salvación médico-quirúrgico

El Dr. Francisco de Ávila, cura doctrinero y personaje central de la Lima colonial⁵, reinicia las campañas de extirpación de idolatrías en los Andes a comienzos del siglo xvii. Escribe en 1609 *Oratio habita in Ecclesia Cathedrali ad Dominum Bartholomeum Lupum Guerrerum Archiepiscopum ejusdem civitatis...*, una exhortación y alabanza al nuevo arzobispo del Perú Bartolomé Lobo Guerrero. Allí implora que intervenga controlando y tipificando los comportamientos de las comunidades indígenas como si ejerciera la medicina e identificara tipos de enfermedades.

5 El Doctor Francisco de Ávila, hijo expósito educado en la ciudad del Cusco, recibe el nombramiento oficial como juez visitador de idolatrías el 10 de diciembre de 1610 de la mano del virrey marqués de Montesclaros. Dicho nombramiento es consecuencia de un hecho crucial: el reinicio de las campañas de extirpación idolátrica en los Andes centrales. Ávila fue mestizo, hijo expósito, cura doctrinero de Huarochirí, recopilador de los mitos de esa comunidad, juez visitador de idolatrías, beneficiado de Huánuco, canónigo y Massescuela de la Catedral Metropolitana de la Plata, canónigo de la Catedral de los Reyes en Lima y dueño de una de las bibliotecas más importantes y costosas del Perú. Para un análisis exhaustivo de esta compleja figura colonial ver Aguirrez (2023).

Pero, para hablar con más claridad y más abiertamente, te anuncio un gran gozo: a ti precisamente, cristianísimo príncipe, a ti, a quien consume el celo de la casa de Dios, a ti, a quien la caridad y el deseo de salvación del prójimo abrasa, a ti que eres lobo rapaz como recuerda Agustín de aquel doctor de los gentiles, a ti, repito, te anuncio que Dios, grande y poderoso, te reservó el medicamento, el remedio y la salvación del pueblo indio en estas regiones después del largo transcurso del tiempo (1609, p. 148).

La metáfora médica entrama la confesión de los indios y es de utilidad para consolidar la metáfora quirúrgica de la extirpación; a la que se le añade la del rebrote epidemiológico.

Pues está a la vista que estas heridas mortales de los indios no están curadas y están inflamadas y no les ha sido administrado ningún cuidado o medicina. Y no es necesario demostrarlo con muchas razones. Pues como han estado hasta ahora muy escondidas estas enfermedades de los indios y ellos no han sido considerados como enfermos por los médicos y cirujanos expertos en remediar su enfermedad -esto es por los obispos y sacerdotes- está claro que nunca se han tomado medidas para su curación (1609, p. 150).

El discurso prefigura una especie de diagnóstico. Ávila pone a jugar en su *Oratio* la necesidad de investir a Lobo Guerrero como “médico del alma”, especialista en la cura y remedio de los indios; de esa manera, está autorizado a nombrar como “enfermos” a los que antes (en el siglo XVI) no han sido nombrados como tales. Tipificación de comportamientos engarzados al discurso médico y legal. En esta pandemia apóstata, las heridas de los indios son mortales e incluso se han inflamado con el tiempo por lo que el médico del alma (Lobo Guerrero) debe llevar adelante una doble tarea que conjuga la destrucción y la construcción: para levantar la iglesia en el Perú debe “extirpar y arranques de los corazones de los indios esa hueca y falsa religión de ídolos y demonios” (1609, 154).

La extirpación como salvación jurídica

Una semana después de pronunciado el discurso *Oratio habita*, el 20 de diciembre de 1609, se concreta el acto público de quema idolátrica en la plaza Mayor de Lima. El jesuita Jacinto Barrasa narra esa experiencia en su *Historia Eclesiástica de la Compañía de Jesús en el Perú*.

El primero que se vio de la vísita en este partido fue traer el doctor Ávila a la ciudad de los Reyes una gran petaca llena de ídolos de los principales que avia hallado y de tres indios que eran como sacerdotes dellos, docmatizadores de sus ritos y hechizerías, convensidos por los procesos y de orden del señor arzobispo, convocador de los indios que están repartidos por las parrochias desta ciudad se hizo un tablado alto en la plaça mayor della y asistiendo en él el mesmo doctor Ávila y otras muchas personas graves eclesiásticas y seglares en uno como auto de inquisición se quemaron todos, y los idólatras y dogmatizadores fueron penitenciados si bien con misericordia por aver confessado su delito. Esto fue de mucha importancia porque dio mucha estampida en toda la comarca y con esto se fue haziendo grande obra (Barrasa, “Prosigue-se la materia de las misiones de la idolatría y lo que con el favor de los señores virrey y arzobispo se obró en ellas”, 2018, p. 35).

Nos detenemos en algunas expresiones: petaca llena de ídolos, tablado alto y estampida. Al mismo tiempo llaman la atención algunos gestos: el de la coerción (velada en “convensidos”) aplicada a los tres indios hechiceros; la construcción confusa del auto de fe a partir del “como si” y el fuego; la confesión pública y posterior penitencia de esos “sacerdotes dellos”. La escena es significativa porque da cuenta por un lado de la consolidación de ese paradójico rol que Ávila asignó al nuevo obispo Lobo Guerrero: entre la destrucción y la construcción, la visita idolátrica supone la destrucción mediante el fuego pero también el acto de levantar un tablado bien alto para exhibir, castigar y aleccionar. El matiz jurídico de la extirpación idolátrica se pone en primer plano.

La extirpación como salvación médico-jurídico y búsqueda de indicios

En *La extirpación de la idolatría en el Perú* del jesuita Joseph de Arriaga (un manual de procedimiento y aplicación de la visita idólatrica), la modulación médica se confunde con la jurídica. Quien evangeliza se torna copista y transcriptor de la realidad que lo rodea. Copia sobre el libro en blanco, pone títulos y clasifica entre idólatras y no idólatras. Al mismo tiempo ese libro donde apila pruebas, testigos, huacas, vestidos es el libro que registra un posible diagnóstico de situación para tipificar comportamientos futuros.

Acabada la Misa se pondrá del Visitador en la Iglesia, con su mesa delante, y en ella una cruz, o un Christo crucificado; tendrá un libro para este propósito blanco, distinto del otro donde escribió, lo que fue averiguado de idolatría, y si el mismo, en diversa parte de él, y poniendo este título. Acusaciones de los Indios del pueblo de tal parte, tal día, mes y año; teniendo el padrón del pueblo delante, yrá llamando a cada uno por su nombre. Aviéndose quedado fuera de la Iglesia, para ser examinados, los de algún ayllu, y estando el Indio en pie, por que no entienda que es confesión, y haga distinción de ella, a la deposición iudicial; le preguntará brevemente. Has adorado Huaca? y escribirá lo que dixere. Has mingado algún Hechizero? Has te confesado con él? Has ayunado a sal y agi? Quantas conopas tienes? y las escribirá con las señas que les diera, qué ofrendas tienes para las Huacas. Todas estas cosas a de escribir con suma brevedad, a este modo (Arriaga, 1999, p. 135).

Son importantes las preguntas que se consolidan hacia el final de cita que, a su vez, se combinan con una dinámica jurídica de búsqueda de indicios en la que el cuerpo del indio siempre es sospechoso. También la posición de su cuerpo es fundamental para no confundir el sacramento de la confesión con la pregunta inquisitorial.

La extirpación como salvación productiva

Finalmente la extirpación de idolatrías puede pensarse como salvación productiva. En el “Prefacio” al *Tratado de los Evangelios*, Francisco de Ávila relata un suceso ocurrido hacia 1609 en la doctrina de San Damián de Huarochirí. Allí cuenta cómo un lunes, posterior a la misa del día de la Santísima Trinidad, le llega la noticia de que una india —esposa del ídolo Macanica— se está muriendo. Un flujo de sangre le corre por la nariz porque no come desde el sábado, día en que su madre entrega el ídolo en una canastita a Ávila. El cura llega hasta el patio de la casa familiar y la india se arrepiente de haber ofendido a Dios; pide confesión y él la absuelve de sus pecados. Fallece al clarear la mañana. El relato de Ávila se detiene allí y modula hacia una escena de prédica. Decide reunir a todo el pueblo en ese patio a toque de campanas y predicar en presencia de la difunta.

Y que en vez de alegrarse de aver salido del poder de tan mal marido, que era el Demonio, lo avia llorado, y que por esto la avia Dios quitado la vida. Que todos abriessen los ojos, y ninguno negasse la verdad, porque á Anania, y Saphira su mujer, avia Dios por orden de San Pedro, quitadosela de repente por aver negado la verdad. Referí la historia, y exclamé con fuerza diciendo: Fa hijos renunciad al Demonio, bolveos a Dios: a mi casa voy, yd á las vuestras, traed los Idolos, que teneys, echadlos de ellas: mira no os de Dios muerte de repente como á esta pobrezita (Ávila, 1645, “Prefacio” *Tratado de los Evangelios*, 4v-5).

Nos interesa ese cuerpo muerto como símbolo de improductividad. Por supuesto, el cuerpo de la “pobrezita” no se salvó, es un cuerpo y un alma perdidas para el imperio. Sin embargo, Ávila lo convierte en productivo. Hacia el final de la escena dice: “fue forçoso cerrar la puerta, y que entrassen por quenta, para escribir el nombre de cada uno” (Ávila, 1645: 5). La muerte de la india, la presencia de ese cuerpo frío y muerto, ocasiona un milagro: la verdadera conversión de los apóstatas. En una extraña paradoja, la comunidad se salva gracias a la improductividad de un cuerpo yerto. Extirpar también es sacarle provecho a lo improductivo.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Si etimológicamente la palabra “metáfora” significa “traslado” (del latín *metaphōra*, tomado a su vez del griego *μεταφορά*), las metáforas de la violencia colonial que aquí trazamos recuperan el complejo proceso de desplazamientos y movimientos implicados en la producción y reproducción de un orden colonial. Al poner el foco en el milagro y el cuerpo enfermo como generadores de matrices semánticas y simbólicas para la legitimación imperial sobre las colonias, se observa claramente que la puesta en marcha de un proyecto imperial se ancla necesariamente en la inserción de un modelo cultural previo. Es ese modelo occidental el que se traslada al Nuevo Mundo y se impone con la fuerza de la lectura y la escritura. Leer y escribir, entonces, son verbos que articulan una malla política y semántica en la que los cuerpos enfermos coloniales quedan atrapados en pos de una cura que los salve.

En ese sentido, a partir del análisis textual y filológico aquí propuesto es posible observar los modos en que la Corona española asimiló y se apropió de la tradición clásica a partir del siglo xv y cómo el humanismo y el renacimiento modernos se convirtieron en máquinas de releer y revisar el archivo de autores clásicos en pos de anexar el territorio americano. La modernidad, entonces, muestra su lado más oscuro y el culto de la razón y la libertad individual se convierte en el diseño de una lógica colonial que instala y reproduce múltiples binarismos: cuerpos sanos/cuerpos enfermos; cuerpos salvados/cuerpos perdidos; cuerpos productivos/cuerpos improductivos.

La propuesta de este trabajo supuso preguntarse por los modos en que una tradición sedimenta representaciones, símbolos, analogías y metáforas en una lengua y cultura colonial. Implicó interrogarse por las tareas de Sísifo (al decir de Walter Mignolo) de “levantar la piedra que el pensar de Descartes y de Kant le ha tirado encima” (Carballo y Mignolo, 2014, 27). Nos interesó profundizar en el sedimento para recuperar esa materialidad lingüística que reposa en el fondo de la cultura.

Lazaro Carreter define “lenguas en contacto” de la siguiente manera:

Por analogía con las capas geológicas, se da este nombre a la lengua que, a consecuencia de una invasión de cualquier tipo, queda sumergida, sustituida por otra. La lengua invadida no desaparece sin dejar teñida a la invasora de algunos rasgos: palabras que sobrenadan en el hundimiento, hábitos fonéticos, de entonación, gramaticales, etc. (Carreter, 1981, p. 386).

Creemos que los textos aquí trabajados nos dicen mucho de esas manchas que tiñen al invasor y sobreviven en la lengua a pesar del hundimiento. El recorrido propuesto, entonces iluminó la violencia colonial de la temprana modernidad e intentó volver a esas palabras o imágenes que sobrenadaron el proceso de conquista y colonización de América. Un proceso tenso y conflictivo en el que Europa abraza y asimila a las colonias, al mismo tiempo que ahoga y corrige sus cuerpos enfermos.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, José de (1987 [1589]). *De procuranda indorum salute*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

AGUIERREZ, Oscar Martín (2023). *Extirpación de escrituras e idolatrías en los Andes centrales: Francisco de Ávila (1573-1647)*, Serie Premio Revista Iberoamericana a la mejor tesis, Pittsburgh, USA: Universidad de Pittsburgh.

ÁVILA, Francisco de [1609] “Oratio habita in Ecclesia Cathedrali ad Dominum Bartholomeum Lupun Guerrerun Archiepiscopum ejusdem civitatis, totius Regni Peruani metropolitanum, regiumque conciliarium et cetera a doctore Francisco de Ávila vicario provinciae de Huarocheri atque parrocho ecclesiae sancti Damiani in eadem provincia”. *En Tratado de los Evangelios...* Tomo I. Lima: Imprenta de Pedro de Cabrera, 1648.

- (1987 [1609]) “Discurso de Francisco de Ávila en honor de Bartolomé Lobo Guerrero”. Traducción del latín por Emma Falque. *Cuadernos para la historia de la evangelización en América Latina*. N° 2, p. 141-166, 1987.
- (1648). *Tratado de los Evangelios que nuestra Madre la iglesia propone en todo el año desde la primera dominica de adviento, hasta la última missa de Difuntos, Santos de España y añadidos en el nuevo rezado. Explicase el Evangelio, y se pone con sermón en cada una de las lenguas Castellana, y general de los indios deste Reyno de Perú, y en ellos, donde da lugar la materia, se refutan los errores de la Gentilidad de dichos Indios*. Tomo I y II. Lima: Imprenta de Pedro de Cabrera.
- ARRIAGA, Pablo Joseph de. ([1621] 1999). *La extirpación de la idolatría en el Pirú*. Estudio preliminar y notas de Henríque Urbano. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- BARRASA, Jacinto. ([1610] 2018). *Historia eclesiástica de la Compañía de Jesús*. En Jimmy Martínez Céspedes, “Los jesuitas y la extirpación de las idolatrías: la historia oficial contada desde la crónica del padre Jacinto Barrasa, 1674-1680”, *Revista Yuyarcuni* 11(2), p. 49-103.
- BLÜHER, Karl Alfred (2015 [1969]). *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII: Fundamentos y condiciones para la revitalización*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp4z5>>
- BROWN, R., Johnson, D.W., O’Connell, K. G. y Pikaza, X. (2004). Textos y versiones. En Brown R., Fitzmyer, J. y Murphy (eds.), *Nuevo comentario bíblico San Jerónimo. Nuevo Testamento*. Estella: Verbo Divino, 729-779.
- CASTAÑO CARDONA Ramiro Alberto. (2018). *Derecho Romano, Historia e Instituciones*. Bogotá: Ibáñez.

CORDERO FERNÁNDEZ, Macarena. (2016). *Institucionalizar y desarraigar. Las visitas de idolatrías en la diócesis de Lima, siglo XVII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Universidad Adolfo Ibáñez/Instituto Riva-Agüero.

DU CANGE, Charles du Fresne (1710 [1678]) *Glossarium Ad Scriptores Mediae et Infimae Latinitatis : in quo Latina Vocabula novatae Significationis, aut Usus rarioris, Barbara et Exotica explicantur, eorum Notiones et Originiones reteguntur : Complures aevi medii Ritus et Mores, Legum, Consuetudinum municipalium, et Jurisprudentiae recentioris Formulae, et obsoletae voces; Utriusque Ordinis, Ecclesiastici et Laici, Dignitates et Officia, et quam plurima alia [...] illustrantur. E libris editis, ineditis, aliisque monumentis cum publicis, tum privatis. Accedit Dissertatio de Imperatorum Constantinopolitanorum [...] numismatibus*. Ed. Novissima Insigniter Aucta. Francofurti ad Moenum: Ex Officina Zunneriana, apud Johannem Adamum Jungium.

DUSSEL, Enrique (1994). 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del #mito de la Modernidad*^o. La Paz: UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Plural Editores.

DUVIOLS, Pierre. (1977). *La destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia)*. México: UNAM.

ERNOUT, Alfred et MEILLET, Antoine (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck.

ESTIENNE, Robert; GESNER, Johann Matthias (1749). *Novus Linguae Et Eruditionis Romanae Thesaurus / Post Ro. Stephani Et Aliorum Nuper Etiam In Anglia Eruditissimorum Hominum Curas Digestus, Locupletatus, Emendatus...* A Io. Matthia Gesnero. Lipsiae: Impensis Casp. Fritschii Viduae et Bernh. Chr. Breitkopfii.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio (2023). *De la Biblia de Ferrara a la Biblia del Oso: traducciones bíblicas del siglo XVI y su relación con las versiones medievales de las Escrituras*. *Anuario de Estudios*

Medievales, 53(1), 325—350. <<https://doi.org/10.3989/aem.2023.53.1.13>>

- GÓNGORA, Mario. (1998). *Estudios sobre la historia colonial de Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- GRIMAL, Pierre (1991). *Sénèque ou la conscience de l'Empire*. Paris: Fayard.
- LÁZARO CARRETER, F. (1981). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- LIENHARD, Martin. (2003). *La voz y su huella: Estructura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- MIGNOLO, Walter ([1995]2016). *El lado más oscuro del Renacimiento*. Popayán: Universidad de Cauca/Sello Editorial.
- Nuevo Testamento* (1979). Traducción directa del griego por Mons. Dr. Juan Straubinger. Buenos Aires: Club de Lectores.
- PAGDEN, Anthony. (1988). *La caída del hombre natural: el indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*. Madrid: Alianza Editorial.
- QUIJANO, Aníbal. (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (p. 201-246). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- (2019). *Anibal Quijano: ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Relation complète du sacre de Charles X, avec toutes les modifications introduites dans les prières et les cérémonies par R. Darmaing. En *Nouvelle Bibliothèque historique, matériaux pour servir à l'Histoire de France* (1825), Vol 1. Paris: Baudouin frères.

SÉNECA, Lucio Anneo (2009 [c. 55]) *De clementia* Edited with text, translation and commentary by Susanna Morton Braund. Oxford: Oxford University Press.

SUBIRATS, Eduardo. (1994). *El continente vacío: La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Madrid: Anaya y Mario Muchnik.

Vulgata (1982). Nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis a Alberto Colunga, O.P. et Laurentio Turrado. Sexta Editio. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

MÉDECINE, RELIGION ET MAGIE.
L'AUTO PORTRAIT DE GOYA
ASSISTÉ DU DOCTEUR ANGÉLIQUE ARRIETA (1820) :
EXERCICE D'ICONOLOGIE WARBURGUIENNE

Frédéric Prot
Université Bordeaux Montaigne

Dans ses essais et notes d'étude, l'iconologue et historien de l'art Aby Warburg reconnaît dans les « formules du pathos » (*Pathosformeln*), transmises dans le temps, les survivances d'une énergie et d'un mouvement dont la tension originaire persiste par « estampillage ». Qu'est-ce qu'une empreinte ? — s'interroge-t-il. Une trace et une forme. L'image exerce une fonction mnémonique. Lieu de contiguïté et de permutation, elle agit par condensation d'héritages, de valeurs et d'affects qui transitent en elle, s'intriquent et se « réversent ».

Dans les traités du Moyen-Âge et la peinture des xv^e et xvii^e siècles, la figure du médecin examinant dans une *matula* l'urine du patient afin d'y relever les déséquilibres d'humeurs domine la représentation du métier¹. A travers l'image du « mireur » uroscopique migre et survit en latence celle, archaïque, du mage vaticinateur, dans un rapport d'inhérence immémoriale entre médecine, magie et religion dont les révolutions de la chimie et de la biologie viendront à bout. Cette dialectique étend son rayon à d'autres formules (iconographiques et textuelles) où entrent en coalescence la foi et la science, le salut et le secours, la transcendance et l'empirisme. Si Warburg saisit l'image dans son rapport non linéaire à l'« écheveau mouvant des temps »², celle-ci atteste aussi de transitions historiques

1 Voir Gerard Dou, *La Femme hydropique*, huile sur bois, 1663, Paris, Musée du Louvre, inv. 1213 (détail). [En ligne] : <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010063545>>.

2 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 273.

dont elle se fait l'archive en révélant ce que la culture a de profondément anachronique à elle-même et que l'expression d'« image dialectique » (Walter Benjamin) aide à penser :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*). Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques³.

Ainsi une œuvre d'art qui dialectiserait en elle des temps hétérogènes « porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture »⁴.

De cette entrée en constellation de l'Autrefois avec le Maintenant, Goya produit en 1820 une image—hapax dont le sujet anthropologique — les rapports entre médecine, religion et magie — s'inscrit dans une séquence historique de sécularisation de la science médicale et d'affirmation disciplinaire de sa prééminence sur d'autres pratiques et croyances. Dans un autoportrait⁵ d'une singulière frontalité, l'artiste se représente dans un état de stupeur et de léthargie semi-agonique, épaulé par celui qui lui sauva la vie, comme il l'écrit dans le cartel d'adresse : « *Goya agradecido, á su amigo Arrieta: por el acierto y esmero con q̄ le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad, padecida á fines del año 1819 a los setenta y tres de su edad. Lo pintó en 1820* » (voir fig. 1).

3 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989 (écriture entre 1927 et 1940), p. 479-480.

4 *Ibid.*, p. 480.

5 *Goya à son médecin Arrieta*, huile sur toile, 1820, Minneapolis, Institute of Arts, inv. 52.14.



° Fig. 1. Francisco de Goya,
Autoportrait avec le docteur Eugenio Arrieta,
 huile sur toile, 1820

La nature du mal qui frappa Goya à la fin de l'année 1819 demeure en débat. Les hypothèses étiologiques suggèrent une maladie cérébro-vasculaire ou une infection. Pour le biographe Juan José Gómez León, qui s'appuie sur des documents en possession des descendants du docteur Arrieta, c'est à des fièvres typhoïdes que Goya fut près de succomber, occasionnant chez lui de graves céphalées, des épisodes délirants et une paralysie partielle⁶ — des aspects cliniques susceptibles de dégénérer en ulcérations et en hémorragies létales. Le rhumatologue Arturo Mohíno Cruz, quant à lui, identifie dans la potion administrée à Goya une décoction de *Smilax purhampuy*

6 Cf. Juan José Gómez León, « Goya y su sintomatología miccional de Burdeos, 1825 », *Archivos españoles de urología*, tome 60, n° 8, 2007, p. 920.

Ruiz, élaborée et expérimentée par Arrieta lui-même, laquelle orienterait vers d'autres pathologies inflammatoires⁷.

Le cartel placé par Goya au bas du tableau, dédié en action de grâce au docteur Eugenio Arrieta⁸, rapporte l'œuvre au genre de l'ex-voto dont il reprend les éléments de codification. S'y trouvent inscrits le nom du malade (le sien), celui du dédicataire, un récit succinct des faits, la date de l'événement et la faveur reçue. D'intervention divine il n'est cependant aucunement question. A l'effraction du surnaturel chrétien célébrée dans tout ex-voto — autrement nommé « *milagro* »⁹ — se substitue le geste efficace du médecin dévoué et empathique. A la diagonale qui communément relie le registre terrestre au registre céleste — où officient, dans une nuée auratique, le Christ, la Vierge ou une figure sainte — afin de manifester l'asymétrie transcendante entre l'humain et le divin, Goya oppose la centralité et l'incarnation d'une formule du pathos d'une profonde humanité — le geste d'enveloppement des épaules de Goya par son médecin — ainsi que la frontalité de l'autoportrait sur laquelle on reviendra. La *pièta* laïque qui compose le tableau subvertit moins l'image chrétienne qu'il ne la suscite afin qu'elle collabore à l'idée maîtresse de l'œuvre : la « restitution du sacré à la sphère profane »¹⁰ dans le rapport dialectique et anthropologique entre médecine et religion. L'autoportrait de Goya secouru par son médecin active des virtualités et des spectralités iconographiques dans une intericonicité qui réclame d'être élucidée avant d'entrer dans l'étude iconologique proprement dite.

7 Cf. Arturo Mohino Cruz, « Eugenio Arrieta, el médico de Goya: ensayo biográfico », *Cuadernos jovellanistas*, n° 17, 2023, p. 142.

8 L'article de Mohino Cruz en donne la biographie complète.

9 Cf. *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, t. 4, 1734, p. 567.

10 Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Payot, coll. « Rivages Poche », 2006, p. 95.

LA COUPE D'AMERTUME ET DE RÉCONFORT DE L'ANGE DE GETHSÉMANI

Fred Licht suggère dans la figure du docteur Arrieta le palimpseste de l'ange de Gethsémani¹¹ qui paraît au mont des Oliviers devant le Christ dans sa nuit de déréliction, quelques heures avant son arrestation et l'enclenchement du plan divin de la Passion¹². Hormis les figures angéliques qui, dans certaines œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance, recueillent le sang du Christ dans le calice, celui de Gethsémani est le seul qui fasse de la coupe le lieu d'une médiation entre l'homme et le divin. Coupe d'amertume et de résurrection qui entre résonnance avec la détresse d'un Goya au bord du trépas. Deux œuvres¹³ attestent l'intérêt de l'artiste pour l'épisode évangélique de Gethsémani, abondamment développé dans l'art chrétien, où se manifeste l'humanité vulnérable du Christ cédant au doute jusqu'à envisager la désobéissance. Quoique dans le motif, Goya imprime, quant à lui, le pessimisme de l'abandon et de la solitude ontologique de l'homme, il peut avoir, comme certains artistes avant lui, mobilisé l'ange de Gethsémani, vecteur de résilience et de soumission à la mort, pour le geste de réconfort qu'il prodigue au Christ en le soutenant par l'épaule tandis que le corps ploie sous l'angoisse¹⁴.

11 Ni dans Matthieu 26, 36-44 ni dans Marc 14, 32-40, il n'est fait mention de lui, qui apparaît seulement dans Luc 22, 39-46.

12 Fred Licht (coord.), *Goya in perspective*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1973, p. 21, cité par John F. Moffitt, « Goya y los demonios. El autorretrato con el doctor Arrieta y la tradición del "Ars moriendi" », *Goya: Revista de arte*, n° 163, 1981, p. 17.

13 Cf. Goya, *Agonie du Christ au mont des oliviers et ange de Gethsémani*, huile sur toile, 1819, Madrid, Musée Calasancio ; « Tristes pressentiments de ce qui va se produire », *Désastres de la guerre*, 1, eau-forte et pointe sèche, c. 1810-1814.

14 Cf. Paolo Veronese, huile sur toile, 1582-1583, Milan, Pinacoteca di Brera, inv. 227 ; Adriaen van de Velde, huile sur toile, 1665, collection privée ; Voir Francesco Trevisani, *Agonie du Christ au Mont des Oliviers, soutenu par l'ange de Gethsémani*, huile sur cuivre, 1740, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, inv. 145. [En ligne] : <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Trevisani%2C_Agony_in_the_Garden.jpg>. Voir Giandomenico

Goya joue à dessein de l'interférence chromatique entre le vin sacramentel et le breuvage médicinal. Si c'est bien de la fièvre typhoïde qu'il fut frappé, on lui aura prescrit une décoction de quinquina¹⁵ (de couleur ocre rouge) ou bien encore du vin que certains médecins de l'époque recommandaient pour ses vertus fortifiantes¹⁶. Demeure l'hypothèse d'une potion à base de *Smilax purhampuy Ruiz*, de couleur vermillon. Dans la délivrance communie au mourant du viatique — sous l'espèce eucharistique du vin — comme dans le sacrement de l'extrême-onction, qui était originellement onction guérissante¹⁷, se joue une liturgie théologale où la Foi et l'Espérance du moribond, assisté de la Charité du prêtre-médecin, sont conditions du salut.

La virtualité de l'ange de Getsémani, si suggestive soit-elle, s'accorde cependant mal au sens du tableau qui n'est pas le réconfort du salut dans l'imminence de la mort, mais la sauvegarde contre elle par guérison du malade. D'autre part elle ne rend pas compte de la frontalité affirmée de l'autoportrait.

Le traitement en raccourci du bas de lit prolongé dans le cartel de dédicace ainsi que l'accent pathétique des mains de douleur, mises en exergue dans la scène, étayent l'hypothèse prévalente d'une autre latence dans un tableau par ailleurs composite dans ses références.

Tiepolo, *Agonie du Christ au mont des oliviers et ange de Getsémani*, huile sur toile, 1772, Madrid, Musée du Prado, n° cat. P000355. [En ligne] : <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-oracion-en-el-huerto/e596cc1a-8837-45cb-87e5-564f8013ee7>>.

15 Cf. Adrien Joseph Marie Gaussail, *De la Fièvre typhoïde, de sa nature et de son traitement*, Paris, Germer-Baillière, 1839, p. 183.

16 Cf. Lorenzo Sánchez-Núñez, *Diccionario de fiebres esenciales*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1819, p. 347.

17 Cf. Épître de saint Jacques, 5, 14-15.

ECCE GOYA, HOMME DE DOULEURS

L'humanisme de la Renaissance italienne réserve une place toute particulière à la déploration du Christ aux plaies dans le répertoire iconographique de la seconde moitié du xve siècle, en Italie (Donatello, Carlo Crivelli, Antonello de Messine¹⁸, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Vittore Carpaccio, Giovanni di Pietro, Marco Palmezzano¹⁹) comme dans d'autres pays d'Europe²⁰, dont l'Espagne (Bartolomé Bermejo, Pedro Berruguete²¹). Le thème persiste au xvii^e siècle (Rosso Fiorentino, Sebastiano Florigerio, Paolo Veronese, Annibale et Agostino Carracci (voir fig. 2), Bartolomeus

-
- 18 Voir Antonello de Messine, *Christ mort soutenu par un ange*, technique mixte sur bois, 1475-1476, Madrid, Musée du Prado, n° cat. P003092. [En ligne] : <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-muerto-sostenido-por-un-angel/72db315d-b70e-42ed-86e0-42c86b665634>>.
- 19 Cf. Donatello, bas-relief en bronze, c. 1446-1453, Padoue, Basilique Saint-Antoine ; Carlo Crivelli, panneau du retable de Montefiore, tempera sur bois, années 1470, Londres, National Gallery, inv. NG602 et tempera sur bois, fin des années 1470, Philadelphie, Musée des Beaux-Arts, inv. 228 ; Giovanni Bellini, peinture à la détrempe, c. 1480, Berlin, Staatliche Museen ; Anonyme d'Italie du nord, bas-relief sur peuplier polychromé, c. 1485-1500, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 706 ; Andrea Mantegna, tempera sur bois, 1488, Copenhague, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp69 ; Vittore Carpaccio, technique mixte sur bois, c. 1490, Newark, collection Alana ; Giovanni di Pietro (Lo Spagna), huile sur bois, c. 1470-1528, Paris, Musée du Louvre, MI 553 B, INV 20244 ; Marco Palmezzano, huile sur bois, c. 1480-1539, Paris, Musée du Louvre, inv. MI680.
- 20 Cf. Anonyme souabe, peinture sur bois, c. 1470, Kaufbeuren, Église Saint-Blaise ; Anonyme, bas-relief en bronze, Flandre, XVe siècle, Paris, Musée du Louvre, inv. OA 2547 ; Atelier d'Ulrich Wolfratshausen, bas-relief, c. 1447, Augsburg, Cloître de la Cathédrale ; École des Pays-Bas méridionaux, huile sur bois, fin XVe-début XVI^e siècle, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 7940.
- 21 Voir Pedro Berruguete, *Christ au tombeau soutenu par deux anges*, huile sur toile, c. 1480, Milan, Pinacoteca di Brera, inv. 233. [En ligne] : <<https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/pieta-con-due-angeli/>>.



Fig. 2. Agostino Carracci, d'après Paul Veronese,
Christ soutenu par la Vierge et un ange, gravure, 1582

Spranger, Tintoret²²). Si Luis de Morales²³ livre plusieurs *pietà* qui participent du genre, c'est Alonso Cano, qui au mitan du xvii^e siècle, entretient le motif²⁴, lequel reflue considérablement des arts au xviii^e siècle. A une date tardive, Manet revient à lui²⁵ (voir fig. 3).

Dans un geste d'ostension de ses mains percées, après avoir été crucifié, Jésus, sans vie, assis ou non sur la margelle du tombeau, est soutenu par un ange, ou deux. Les seuls dont fassent mention les évangiles sont ceux apparaissant devant Marie Madeleine, découvrant le tombeau vide²⁶. Aucun verset ne décrit la figure d'un Christ soutenu par eux, ou bien encore hissé du tombeau, ou exposant ses plaies. Les artistes créent ici de toutes pièces un espace d'invention.

Les tableaux de dévotion consacrés au Christ aux plaies, Homme de douleurs, mettent en exergue les paumes ouvertes, participant de la vénération du Saint-Sang. Celles de Goya, crispées, serrent les draps. Dans l'autoportrait, la partie inférieure du lit et le cartel transposent le bord du sarcophage, communément représenté dans

22 Rosso Fiorentino, huile sur bois, c. 1524-1527, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 58.527 ; Sebastiano Florigerio, huile sur toile, deux premiers tiers du XVI^e s., Trévise, Monte di Pietà ; Paolo Veronese, huile sur toile, c. 1580-1588, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 30.773 ; Annibale Carrache, huile sur toile, c. 1586-1587, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv. n° 302 ; Bartolomeus Spranger, huile sur cuivre, c. 1587, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-5073 ; Tintoret, huile sur toile, c. 1600, collection particulière.

23 Luis de Morales, huile sur bois, c. 1565-1570, Madrid, Musée du Prado, n° cat. P002513, et huile sur bois, c. 1560, Madrid, Académie Royale des Beaux-Arts de Saint-Ferdinand, inv. 0612.

24 Voir Alonso Cano, *Christ aux plaies soutenu par un ange*, huile sur bois, 1646-1652, Madrid, Musée du Prado, n° cat. P000629. [En ligne] : <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-muerto-sostenido-por-un-angel/5339e422-9b8a-47fd-804c-32ddfd2fcde4>>.

25 Édouard Manet, huile sur toile, 1864, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.51.

26 Cf. Évangile selon Jean, 20, 11-12 et Évangile selon Matthieu, 28, 1-3.



Fig. 3. Édouard Manet, *Le Christ mort et les anges*, huile sur toile, 1864

la peinture renaissance et classique. Il arrive qu'en lieu et place des anges, le peintre choisisse des sujets humains : la Vierge des pietà²⁷, un saint²⁸ ou encore un Nicomède²⁹ (voir fig. 4).

27 Giovanni Bellini, *Pietà avec la Vierge et saint Jean l'Évangéliste*, tempera sur bois, c. 1455, Bergame, Academia Carrara, inv. 81LC00138.

28 Pietro di Francesco degli Orioli, *Le Christ au tombeau entouré de saint Jérôme et saint François*, tempera sur bois, 2e moitié du XVIe s.

29 Atelier de Baccio Bandinelli, *Le Christ soutenu par Nicodème*, huile sur bois, années 1530-1560, Ajaccio, Musée Fesch, inv. MFA 852.1.705.



Fig. 4. Atelier de Baccio Bandinelli, *Le Christ soutenu par Nicodème*
huile sur bois, années 1530-1560

Un autre élément confirme le palimpseste christique de l'Homme de douleurs dans le tableau de Goya : la frontalité de l'autoportrait, qui porte l'héritage de la peinture sacrée byzantine dans la représentation hiératique des figures divines et saintes. Les peintres du xve siècle et du début du xvie siècle réservent majoritairement la vue de profil et de demi-profil aux portraits profanes. Celle de face est requise pour les représentations du Christ³⁰. Aussi l'autoportrait de

30 Cf. Hans Memling, *Christ bénissant*, huile sur bois, 1478, Pasadena, Norton Simon Museum of Art. Voir Lasse Hodne, « Memling's Portraits of Christ. A

Dürer³¹ ne put-il être envisagé autrement que dans un rapport d'intericonicité, qui se prolonge jusqu'à l'esquisse d'un geste de bénédiction.

En travaillant la virtualité de formules du pathos classique — les *Pathosformeln* d'Aby Warburg —, Goya active la fonction mnémotique des images. Plus que sur l'idée d'un legs iconographique enseigné et repris explicitement, Aby Warburg fonde son iconologie sur celle d'un fonds héréditaire d'images thésaurisées, mémorisées et métabolisées, qu'un artiste réveille et interprète librement. Toute formule du pathos réagit au contact du temps qui la suscite. Ce que Warburg nomme « une iconologie des intervalles » est le travail que doit mener le chercheur quand il explore l'« espace-qui-est-entre », celui où passent et se constituent les relations entre différences. Les variations n'altèrent pas la forme prédéterminée mais en développent les virtualités disponibles, comme un accroissement de sens ou une modulation de sens, inhérente à l'image-source dans sa dimension culturelle et anthropologique.

La valeur d'anciennes formules de pathos (ré)activées dans le champ artistique ne repose pas sur la seule efficacité de modèles expressifs (geste et affect). Dans leurs migrations dans le temps, persistent en elles des aspects anthropologiques de la culture qu'une iconologie est à même de déchiffrer. Les polarités qui leur sont inhérentes peuvent s'illisibiliser dans la chaîne des avatars. Demeurent en elles un fonds archaïque originaire qui justifie que pour leur étude une anthropologie culturelle des images soit mise en œuvre, résiliant ainsi ce qu'Aby Warburg nomme « l'histoire de l'art esthétisante », bornée à l'identification de motifs et de types sous-jacents hérités :

J'étais sincèrement dégoûté de l'histoire de l'art esthétisante. Il me semblait que la contemplation formelle de l'image — quand on ne la considère pas comme un produit biologiquement nécessaire

Cognitive Approach », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. 31, n° 17 N.S., 2019, p. 245-258.

31 Cf. Albrecht Dürer, *Autoportrait*, huile sur bois, 1500, Munich, Alte Pinakothek, inv. 537.

entre la religion et la pratique de l'art (ce que je ne compris que plus tard) — donnait lieu à des bavardages [...] stériles³².

L'autoportrait christique et agonique de Goya, pris entre la mort imminente et la résurrection, secouru par un docteur angélique, est exemplaire de cette valeur de l'image comme produit « biologiquement nécessaire, à mi-chemin entre la religion et la pratique artistique ». Ainsi du point de vue d'une anthropologie culturelle le tableau doit-il être envisagé dans sa polarité et son oscillation entre l'image sacrée et l'image profane, entre le surnaturel chrétien de la résurrection et la pratique empirique de la médecine, entre le viatique eucharistique et la thérapeutique, entre l'expérience du Mystère et l'efficace de la science, entre la médiation divine et le remède médical, entre la foi en Dieu et la confiance dans le savoir chimique. Une oscillation dialectique.

Si nous convenons de nommer « germe de dialectique » toute connexion de différences maintenues en état de tension au sein de la forme de leur coexistence singulière, nous dirons de tout rapport de virtualités qu'il constitue un tel germe. (...) Les « virtualités » renvoient l'une à l'autre et chacune ne se soutient que de cette différence surmontée³³.

De la tension dialectique naît une singularité : celle en l'occurrence d'un tableau-hapax dans le champ pictural, révélant la contiguïté archaïque entre science, magie et religion.

32 Aby Warburg, « Souvenirs d'un voyage en pays pueblo. Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur "Le rituel du serpent" » (1923), cité par Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles : Warburg, Cassirer, Panofsky*, Hildesheim, G. Olms, 2014, p. 42.

33 Jean-Toussaint Desanti, « La libération du geste et le parti pris du visible », préface à Gilles Châtelet, *Les Enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 16.

LE DOCTEUR ANGÉLIQUE

La figure de l'ange s'enracine dans une longue tradition animiste et chamanique du Proche-Orient, son berceau, qui le décrit comme l'agent d'une expérience extatique d'ascension au ciel ou de révélation d'un arrière-monde qui est le monde vrai³⁴. L'angéologie dont saint Augustin est le fondateur et à laquelle Thomas d'Aquin consacre l'intégralité de la question 113 de sa *Somme théologique* sera promue dans le champ de la connaissance comme un système théologique et eschatologique permettant de penser non seulement le monde dans l'opposition entre les deux catégories éthiques du bien et du mal mais la question de la médiation entre le divin et l'humain. L'ange est dans son étymologie le messager intercesseur, commissionnaire de la parole de Dieu. En faisant irruption dans l'espace des hommes, ce médiateur participant du monde divin sous forme humaine, révèle la proximité de la transcendance et de la miséricorde, entretenue dans le tableau de Goya à travers la figure compa-tissante du docteur Arrieta.

L'homme est invité par son ange à « remplir sa forme théophanique potentielle », sa part divine, et « devenir icône vivante, manifestation terrestre de la vie divine »³⁵ — ce à quoi atteint Goya en se représentant dans sa virtualité christique d'Homme de douleurs, en un « siècle sans anges »³⁶, qui tranche avec l'intense angéologie de la théologie et de la peinture de la Contre-Réforme.

De l'ange-escorteur du voyage des civilisations préchrétiennes, celui du catholicisme conserve le secours du viatique : les provisions et l'argent procurés à l'homme se transmutent en communion eucharistique portée au mourant. L'ange de sauvegarde veille à ce que l'« âme » de son protégé ne trahisse pas sa foi au moment du trépas et accède au salut. Il coïncide en cela avec la figure archaïque de l'ange psychopompe dont un des avatars est celle des *Erotes* ailés mystagogues qui, sur les bas-reliefs de certains sarcophages chrétiens à thème

34 Cf. Philippe Faure, *Les Anges*, Paris, Les éditions du Cerf, 2004, p. 14 *sq.*

35 *Ibid.*, p. 111.

36 *Ibid.*, p. 64.

dionysiaque de l'époque romaine, assistent le novice en l'initiant par le vin aux béatitudes de la vie immortelle où se régénère l'unité du corps et de l'âme. De fait, comme on l'a vu, Goya joue de l'analogie chromatique entre le vin rituel, eucharistique et palingénésique, et le breuvage médicinal porté à ses lèvres par un docteur angélique thaumaturge, tendant la coupe de résurrection.

LE PRÊTRE ET LE MÉDECIN

Le tableau de Goya appartient à une époque où la médecine s'est affranchie de la tutelle de l'Église. Subsiste en elle cependant une dialectique ancienne polarisant, à plus ou moins grande intensité dans le temps historique, le conflit entre le surnaturel religieux et l'empirisme scientifique, médiatisée par deux types de remédiation et d'intercession : celle du prêtre-guérisseur et celle du médecin, condensés dans la figure mixte d'Arrieta en docteur angélique.

Dans la chrétienté du haut Moyen-Âge, le clerc est à la fois prêtre et médecin³⁷. Les traitements médicaux sont chargés de sens religieux et toute guérison tient autant du miracle que du remède chimique. L'opinion courante est que si le médecin guérit le patient par des moyens naturels, il aura été l'instrument de Dieu ; s'il échoue, c'est que la médecine humaine est impuissante. « L'homme de Dieu gagne à tous les coups. L'échec médical existe, l'échec miraculeux, non »³⁸. Pendant tout le Moyen Âge la figure du médecin-philosophe développée par Isidore de Séville suggère, par syllogisme, que si le prêtre se fait philosophe, rien ne s'oppose à ce qu'il fasse office de médecin. Chez le savant et saint évêque d'Hispalis, le médecin reçoit lui-même un statut « quasi sacerdotal »³⁹. Graduellement, celui dont le champ d'expertise et de pratique avait été longtemps préempté par le prêtre, va se trouver rehaussé comme allié

37 Cf. Georges Minois, *Le Prêtre et le médecin : des saints guérisseurs à la bioéthique*, Paris, CNRS éditions, 2015, p. 27.

38 *Ibid.*, p. 29.

39 *Ibid.*, p. 36.

naturel et tactique du théologien. Dieu a créé un monde d'une rationalité compréhensible et explicable que la médecine contribue à démontrer. Se scelle une « alliance entre médecine et théologie »⁴⁰. Le véritable concurrent du médecin est le saint. Les récits hagiographiques l'« humilient »⁴¹ en mettant toujours en exergue son impuissance devant la maladie avant que n'opère la guérison miraculeuse. Aux xiv^e et xve siècles, cette rivalité se durcit. Les médecins, tenus jusque-là plus ou moins à l'écart, se font plus entreprenants et plus offensifs vis-à-vis des guérisons « miraculeuses ». Pareil enhardissement exacerbe les tensions entre l'Église et la science médicale que l'on soupçonne de trop autonomiser la nature dans l'ordre de la Création. L'institution s'efforce pour autant de délimiter le domaine propre à chacun : progressivement papes et conciles tâchent d'écarter les clercs de la profession médicale qui réclame des études spécialisées. La profession « se sécularise »⁴² dans l'intérêt de tous.

La Réforme luthérienne et calviniste engage un nouveau regard sur la mort, la santé, la maladie et la douleur. Elle procède à un réexamen des rapports entre le ministre du culte, le malade et le médecin, lequel, en allié objectif de Dieu, soigne avec pour mission aussi de lutter contre la superstition, la magie et le culte des saints guérisseurs.

Si le prestige du médecin profite du contexte renaissant où le bien suprême n'est plus la bonne mort, comme dans l'*Ars moriendi* du xve siècle, mais la santé, « une idée nouvelle en Europe »⁴³, la Contre-Réforme va exalter le prêtre au détriment du médecin, très souvent rabaisé et minimisé dans son rôle. Les décrets du Concile de Trente réaffirment la suprématie absolue de l'ordre sacerdotal, appelé à veiller à ce que la médecine se conforme à la loi de Dieu⁴⁴. Il y aurait cependant erreur à homogénéiser et systématiser le discours porté par l'Église sur la science médicale. Ainsi le frère Martín de Castañega, dans son *Tratado de las supersticiones y hechizarias* (1529), plaide-t-il

40 Cf. *Ibid.*, p. 63.

41 *Ibid.*, p. 77.

42 *Ibid.*, p. 107.

43 *Ibid.*, p. 152.

44 Cf. *Ibid.*, p. 173 sq.

pour une autonomisation du champ médical et de la profession⁴⁵, et une conciliation entre le prêtre et le médecin : le premier doit admettre les limites de ses connaissances et le second, parfaire sa pratique et affiner ses diagnostics. En 1530, tout en rappelant la nécessaire subordination de la médecine professionnelle à l'Église, Pedro Ciruelo, dans son *Tratado de reprobación de supersticiones y hechizarias*, confère un caractère semi-sacré à la pratique médicale. Afin de prévenir toutefois une sécularisation de la pratique, il est rappelé à celle-ci de s'accorder à la vérité de la doctrine catholique et à s'y tenir. Ciruelo s'en prend avec véhémence aux guérisseurs et aux « empiriques » des campagnes, et aussi des villes, dont l'ignorance et les tromperies sont dommageables à la santé publique. Il en appelle à une collaboration entre le médecin et le prêtre dans le monde rural, encourageant ainsi un processus de médicalisation territoriale et une offensive contre les superstitions et les faux savoirs. En 1631, dans son *Tribunal de Superstición Ladina*, Gaspar Navarro loue la profession médicale mais c'est l'autorité de l'ordre sacerdotal qui est affirmée dans le partage des pouvoirs et préséances. Si le malade est guéri, il le devra à Dieu. S'il meurt, le médecin ne saurait toutefois en assumer la culpabilité car le chemin de la connaissance expérimentale est difficile et hasardeux.

Au XVII^e siècle, les accusations d'athéisme se multiplient pour la première fois contre les médecins⁴⁶ qui, forts des conquêtes de la science, revendiquent l'autonomisation de leur discipline. L'opprobre est jeté sur la profession, frappée de suspicions de spinozisme, notamment chez les médecins sceptiques et les libertins érudits qui combattent les guérisons miraculeuses, et jusqu'à l'existence même des miracles et de l'action du diable dans le monde⁴⁷. La lutte

45 Cf. Fabián Alejandro Campagne, « Medicina y religión en el discurso antisupesterioso español de los siglos XVI a XVIII: un combate por la hegemonía », *Dynamis*, n° 20, 2000, p. 426.

46 Cf. Minois, *op. cit.*, p. 195.

47 Cf. Minois, *op. cit.*, p. 198 et Jonathan Israel, *Les Lumières radicales : la philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité, 1650-1750*, Paris, Éd. Amsterdam, 2005 p. 83 sq.

de pouvoir entre l'Église et la médecine cristallise dans la doctrine de l'opposition entre l'âme (*res cogitans*) et le corps (*res extensa*). La nouvelle médecine, mécaniste, cartésienne, doit mettre l'âme de côté pour ne s'occuper que du corps : le reste est l'affaire des théologiens⁴⁸. L'âme, que certains médecins vont jusqu'à dissoudre dans la matière, ne trouve plus de place recevable dans le champ d'investigation scientifique. Le frère bénédictin et essayiste-encyclopédiste Benito Feijoo multiplie dans le deuxième tiers du XVIII^e siècle les discours et les lettres en défense de la médecine sceptique et empirique, appelée à se démarquer résolument de celle des Antimodernes ou des traditionalistes, de celle populaire et de la magie⁴⁹, en ayant soin de se protéger de toute accusation de matérialisme athée.

Les philosophies médicales, dans une logique d'hégémonie croissante face à l'Église, se sécularisent au XVIII^e siècle. L'intérêt du public pour le sujet est grandissant, en Espagne⁵⁰ comme en France ou en Angleterre⁵¹. Le statut social du médecin s'améliore et son prestige s'accroît. Les effectifs médicaux suivent en France une courbe ascendante, tandis que le nombre de vocations sacerdotales est en forte chute⁵², en contraste avec la démographie du clergé en Espagne.

L'affrontement entre l'Église et la science médicale s'intensifie. Le médecin entend-il devenir le « nouveau prêtre des temps modernes »⁵³ ? Beaucoup entretiennent le flou. Des efforts de conciliation existent. Au cours du XIX^e siècle, on discernera une tendance

48 Cf. Minois, *op. cit.*, p. 204.

49 Cf. José Manuel Pedrosa Bartolomé, « La guerra de médicos y saludadores: ciencia, magia y cultura popular en España (siglos XVIII-XX) », *Revista de folklore*, n° 402, 2015, p. 4-30.

50 Cf. María José Durán Maseda, *Medicina y sociedad en el « Memorial literario » (1784-1808)* et Luisa Fernanda Álvarez Cid, *La medicina como noticia en España (« Gaceta de Madrid », 1720-1758)*, thèses de doctorat dirigées par Juan Riera Palmero, soutenues à l'Université de Valladolid (2004, 2009).

51 Cf. Minois, *op. cit.*, p. 283.

52 Cf. Minois, *op. cit.*, p. 287.

53 Minois, *op. cit.*, p. 320.

de la médecine à « s'ériger en véritable religion, au sein d'une société de plus en plus médicalisée »⁵⁴.

LE COMBAT CONTRE LES TÉNÈBRES : L'ANGE APOTROPAÏQUE

Le tableau de Goya antagonise deux plans : celui de la figure angélique du médecin et celui de trois figures féminines tapies à la tête du lit, dans des noirs bitumineux. Les rares commentateurs du tableau suggèrent qu'il s'agisse des Parques, motivés en cela par l'occurrence des trois divinités maîtresses de la destinée humaine dans un des panneaux des « Peintures noires » (c. 1819-1823) contemporaines de l'œuvre. D'autres évoquent des sorcières, dans le sillage iconographique de celles peuplant l'œuvre gravé et peint de l'artiste.

Sans doute, dans un premier moment d'analyse, conviendrait-il de rappeler la place occupée dans le monde rural par les guérisseuses. Les médecins et chirurgiens diplômés, scolastiques et universitaires, et patentés, ne se trouvaient qu'en ville. Leurs services, accessibles aux plus fortunés, n'étaient pas toujours plus efficaces que ceux des thérapeutes improvisés des campagnes, qu'ils soient guérisseurs de village, empiriques locaux. Thomas Hobbes dit lui-même préférer « prendre le remède d'une vieille femme expérimentée qui a été maintes fois au chevet d'un malade, que celui du médecin le plus savant mais sans expérience »⁵⁵. Monde naturel et monde surnaturel s'amalgament. « L'immense majorité de la population rurale est livrée aux superstitions et remèdes de charlatans, où se mélangent magie, religion et connaissance ancestrale des plantes »⁵⁶. Le prêtre participe de cette culture mixte, et contradictoire. Quoique les interventions des vieilles femmes et des guérisseurs sont discréditées par la médecine scolastique et officiellement désapprouvées par le clergé, il n'y a pas de différence, dans l'esprit du fidèle de base, entre

54 Minois, *op. cit.*, p. 390.

55 Hobbes cité et traduit par Minois, *op. cit.*, p. 138 d'après Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, Londres, Penguin, 1991 (1971), p. 16-17.

56 Minois, *op. cit.*, p. 137.

la prière et la récitation de formules incantatoires. Entre magie, superstitions, religion et médecine licite, la frontière est parfois floue.

Ravalées dans les ténèbres d'arrière-plan, les trois vieilles femmes sont le lieu noir du tableau et génèrent un envers de la scène principale. Administrant à Goya un breuvage dont l'efficacité *in extremis* est prouvée par l'existence même de ce tableau—*ex-voto*, le docteur Arrieta, d'une humanité irradiante, reçoit une fonction apotropaïque. En ange guérisseur et de la sauvegarde, il personnifie la prévalence de la science expérimentale et de la pratique empirique non seulement sur le surnaturel chrétien mais sur les médecines magiques ancestrales des guérisseuses.

Rémane aussi dans les trois femmes l'iconographie médiévale des manuels d'*Ars moriendi*. Tombée en désuétude avec l'humanisme depuis son âge d'or entre 1450 et 1530⁵⁷, cette littérature renaît de ses cendres dans la seconde moitié du xvii^e siècle en France et dans d'autres pays européens, et intensifie sa présence sur le marché éditorial⁵⁸. Au chevet du moribond, se joue une lutte de l'ange et du mal⁵⁹. Les démons s'agitent autour de lui. Jusqu'à la fin, l'ange gardien escorte⁶⁰ l'assiste afin de le sauver de l'enfer et des cinq tentations capitales qui menacent de le faire trébucher : le rejet de la foi, le désespoir, l'impatience, la vaine gloire et la cupidité. L'ange lutte, le prêtre exorcise⁶¹. Ainsi en 1820, Goya reprend-il à nouveaux frais

57 Cf. Florence Bayard, *L'art du bien mourir au XVe siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.

58 Cf. Minois, *op. cit.*, p. 228.

59 Voir Atelier du Maître de l'Échevinage de Rouen (enlumineur), [Dispute de l'âme - Anges et diables attendent l'âme du mourant], in Discipline de sagesse, manuscrit, c. 1465-1485, Chantilly, Musée Condé, Bibliothèque, Ms. 146. [En ligne] : <<https://picryl.com/media/bibliotheque-musee-conde-ms146-f-009-le-jugement-dernier-6a7a44>>.

60 Cf. Matthäus Zasinger, [Visite de l'ange], in Anonyme, *Ars Moriendi*, c. 1500-1510, Paris, Musée du Louvre, inv. 7193 LR/ Recto.

61 On renverra ici au *Saint François Borgia secourant un impénitent à l'agonie*, peint par Goya en 1788 pour la chapelle Borgia de la Cathédrale Sainte-Marie de Valence, où s'engouffre le surnaturel chrétien à travers le crucifix asperseur et les créatures infernales en embuscade à la tête du lit du moribond — un thème

l'imagerie d'un *Ars moriendi* presque entièrement disparu du catalogue des libraires. Pareil contretemps vaut comme symptôme de ce qui travaille les couches sédimentaires profondes du tableau. Aux trois femmes-démons, saisies depuis l'angéologie médiévale et classique, fait pièce l'ange gardien psychopompe.

Pourtant, le sujet du tableau de Goya n'est pas une passation de pouvoir où le médecin Arrieta destituerait, en prêtre des temps modernes, l'ange psychopompe ou le prêtre-guérisseur. L'œuvre ne traduit pas l'idée simplificatrice d'un retrait de la Révélation et de la Transcendance au profit de la vérité scientifique. Dans l'enroulement du médecin et de l'ange, pivotant sur un même axe, se joue une « restitution du sacré à la sphère profane »⁶², dans un rapport d'inhérence. L'humanité radiante et empathique d'Arrieta, dans l'exercice de salvation médicale, sécularise et immanentise le sacré des religions du salut et de la résurrection. La dialectique archaïque entre médecine et religion revient tourbillonner *originellement*, au sens que Walter Benjamin donne à la notion :

L'origine n'a rien à voir avec la genèse des choses. [...] Elle est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. [...] Chaque fois que l'origine se manifeste, on voit se définir la figure dans laquelle une idée ne cesse de se confronter au monde historique, jusqu'à ce qu'elle se trouve achevée dans la totalité de son histoire⁶³.

entré depuis longtemps en sénescence dans l'art religieux (cf. Martin Schieder, *Au-delà des Lumières. La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015, p. 212).

62 Giorgio Agamben, *Profanations, op. cit.*, p. 95.

63 Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, coll. Champs Essais, 1985 (1ère édition allemande, 1928), p. 56.

ILLUSTRATIONS

° Fig. 1. Francisco de Goya, *Autoportrait avec le docteur Eugenio Arrieta*, huile sur toile, 1820, Minneapolis, Institute of Arts, inv. 52-14.

Fig. 2. Agostino Carracci, d'après Paul Véronèse, *Christ soutenu par la Vierge et un ange*, gravure, 1582, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 53.600.2099

Fig. 3. Édouard Manet, *Le Christ mort et les anges*, huile sur toile, 1864, New York, Metropolitan Museum of Art, inv.29.100.51.

Fig. 4. Fig. 4. Atelier de Baccio Bandinelli, *Le Christ soutenu par Nicodème*, huile sur bois, années 1530-1560, Ajaccio, Musée Fesch, inv. MFA 852.1.705. ° RMN-Grand Palais / foto Gérard Bolt.

CINQUIÈME PARTIE

“EL POETA, AL VOLVER A LA BIBLIA
NO HACE MÁS QUE REGRESAR A SU ANTIGUA PALABRA”
(LEÓN FELIPE 1943)

ACERCA DE *LAS SIETE CANTIGAS DEL MÁS ALLÁ* (1989)
DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Nuria Rodríguez Lázaro
Universidad Bordeaux Montaigne, ERPIL/GRIAL (AMERIBER)

Recorrer brevemente la biografía de José Ángel Valente basta para comprender hasta qué punto podemos caracterizar al poeta, entre varias opciones, refiriéndonos al dinamismo más exacerbado. Nacido en 1929 en Galicia, concretamente en Orense, efectúa su carrera en Santiago y en Madrid. Realiza largas estancias en el extranjero. En efecto, imparte clases en la prestigiosa universidad de Oxford y se establece primero en Ginebra, a partir de 1958, y luego en París, antes de emprender el camino de vuelta hacia su país natal y asentarse en la ciudad andaluza de Sevilla. Esta última etapa no pone fin a sus desplazamientos ya que viaja con regularidad a Suiza y a Estados Unidos por motivos profesionales. Además de su actividad como autor y como docente, asume responsabilidades en París, en la UNESCO, y trabaja como traductor para organismos internacionales. Su dinamismo, semejante movimiento continuo, su apertura hacia los demás no podían sino tener repercusiones en su producción lírica. José Ángel Valente destaca respecto a sus contemporáneos, y la crítica le ha expresado varias veces su reconocimiento con la entrega de varios premios: Premio de la crítica en 1960 por su poemario *Poemas a Lázaro* — y de nuevo en 1980 por *Tres lecciones de tinieblas* —, también «Premio de la Fundación Pablo Iglesias» en 1984, el «Premio Príncipe de Asturias de las Letras» en 1988, el «Premio Nacional de Poesía» en 1993. Por otra parte, recibe en 1999 el premio «Reina Sofía de Poesía Iberoamericana». Para un balance completo de la biografía del poeta, remitimos particularmente al trabajo de Claudio Rodríguez Fer, «Aproximación bibliográfica a José Ángel Valente»¹.

1 RODRÍGUEZ FER, Claudio, «Aproximación bibliográfica a José Ángel Valente», in Ancet, Ferrari, Rosi, Sánchez Robayna, Agamben, Jiménez, Lledó (eds.), *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza, 1996, p. 87-92.

José Ángel Valente reivindica con fuerza la influencia de la poesía mística castellana. El autor que más le interesa y que despierta su profunda admiración no es sino San Juan de la Cruz, y la corriente de la poesía del silencio², encarnada por el poeta de Orense, es perfectamente compatible con dicha influencia. En efecto, lo que constituye la base de convergencia entre el poeta contemporáneo y el místico del siglo XVI es precisamente la reflexión común organizada en torno al verbo y a su capacidad para expresar lo excepcional, lo inexplicable, a veces incluso lo indecible. El propio Valente se ha explicado acerca de su deuda con la mística en varias ocasiones³. En el corpus valentino, *Siete cantigas del más allá*, que analizamos hoy, el poeta se propone desplegar unas modalidades de creación literaria muy precisas y ampliamente codificadas: las Cantigas.

Las Cantigas son un tipo de composición lírica que procede de la poesía galaico portuguesa, y su manifestación más antigua se remonta al siglo XII. Son composiciones que pueden ir cargadas de una dimensión satírica, y suelen abordar la temática de la amistad o de amor. Margit Frenck subraya las siguientes características:

[...] en los siglos XIII y XIV los trovadores del Occidente hispánico crearon una escuela poética que seguía de cerca los procedimientos, la técnica y el espíritu de la poesía provenzal. La humilde sumisión del poeta a la mujer, siempre altiva y desdenosa, el sentimentalismo razonador, la compleja versificación dominan en la *cantiga d'amor* y en buena parte de las *cantigas d'amigo*⁴. Pero evidentemente ese arte, cada vez más artificioso, no alcanzaba a colmar las necesidades expresivas de los trovadores portugueses,

2 Se ha analizado la puesta en práctica de la teoría de las tres vías místicas relacionadas con la poesía del silencio a partir de *Al dios del lugar*. DEL VECCHIO, Gilles, «La réactivation de la tradition mystique dans *Al dios del lugar*», *Héritages artistiques et réécritures*, Naima Lamari, Emmanuel Marigno (eds.), New York, IDEA, 2023, p. 11-27.

3 Véase, por ejemplo, «Entretien», *Scherzo. Revue de littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 5-8.

4 Varios ejemplos figuran en: *Poesía Medieval. Cantigas de amigo*, Hernani Cidade (ed.), Lisboa, Luciano Cordeiro, 1959.

y, por milagrosa intuición, encontraron una fuente viva de poesía en los cantos de la gente de su tierra. De ellos tomaron la voz cándida de la muchacha enamorada, tan opuesta a la soberbia de la dama provenzal; de ellos, las quejas por la ausencia o infidelidad del amado, la presencia mágica del mar y de los pinos, del ciervo y la fuente⁵; de ellos también la técnica del paralelismo y del *leixa-pren*⁶ [...]. A nosotros hoy, que conocemos las canciones de Lope de Vega, de García Lorca o Alberti, nos puede parecer natural ese aprovechamiento de la canción popular. Pero pensemos en lo que ello significó en pleno siglo XIII y en un ambiente cortesano. Era contravenir todos los preceptos y supuestos de la buena poesía, que para serlo debía ajustarse no sólo a la ideología del «amor cortés», sino a un sabio y complejo refinamiento técnico. Significaba también un curioso y casi anacrónico «nacionalismo» poético, una franca rebelión contra la hegemonía literaria de Provenza.⁷

Si persistiera la más mínima duda en cuanto a los orígenes populares de las *Cantigas*, bastaría con considerar el análisis de Carlos Alvar y Gómez Moreno, que establecen un vínculo formal entre las *Jarchas* y las *Cantigas*:

Por lo que respecta al contenido, la cantiga de amigo tiene numerosos rasgos comunes con las *jarchas*⁸: ambas manifestaciones de la lírica se presentan en boca de mujeres que se lamentan o

5 Las temáticas mencionadas están presente por ejemplo en: VICENTE, Gil, «*Poesías*», Madrid, Cruz y raya, 1934. Sobre el motivo específico del ciervo: MORALES BLOUIN, Eglá, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981.

6 Véase NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 189-190.

7 FRENK ALATORRE, Margit, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 13-14.

8 « Y esas pequeñas estrofas, resultaron ser encantadoras cancioncillas de amor puestas en boca de una muchacha [...] », FRENK ALATORRE, Margit, FRENK ALATORRE, Margit, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 12.

dialogan con el amigo, la madre o las hermanas, haciendo un amplio uso de la exclamación y de la interrogación retórica. Tanto en las *jarchas* como en las cantigas predominan los motivos de la despedida y de la separación, en ambos géneros encontramos la misma matización sentimental en torno a una melancolía no exenta de complacencia. Sin embargo, entre *jarchas* y cantigas de amigo existen suficientes rasgos diferenciadores como para no pensar en una descendencia directa: desde el punto de vista del contenido, las *jarchas* expresan a menudo una idea de amor «gozoso», en medio de una escenografía urbana. Por lo que respecta a la técnica, la cantiga de amigo parte de la canción trovadoresca, mientras las *jarchas* parecen entroncar con un tipo de lírica más primitivo [...].⁹

Así pues, dejamos momentáneamente de lado la reescritura de los autores místicos para explorar un modelo mucho más popular y profano. Veremos más adelante su imbricación con lo religioso, porque no podemos olvidar que, a pesar del origen popular de la cantiga, las conocidísimas *Cantigas de Santa María* de Alfonso x El sabio, van a modificar definitivamente la percepción de esta forma poética, asociándola para siempre a la espiritualidad. Precisamente dicha transversalidad cronológica y genérica, dicha hibridez, será el objeto de nuestro análisis. ¿Cómo y con qué estrategia intertextual¹⁰ reactiva la voz poética una tradición cuyos orígenes nos llevan a la Edad Media? ¿Con qué objetivo se efectúa semejante trabajo de reescritura?

9 CARLOS ALVAR y ÁNGEL GÓMEZ MORENO, *La poesía lírica medieval, Historia crítica de la Literatura Española*, Madrid, Taurus, 1988, p. 58.

10 El ensayo que sirve de base a la teoría de la intertextualidad es un texto de Bakhtine: BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Sin embargo, quien desarrolla verdaderamente el concepto es Kristeva: KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969. Cuando nos referimos a la práctica intertextual, nos referimos a la teorización de Genette: GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Siete cantigas del más allá (Sete cantigas de Alén)

I

Amarillea amargo el tiempo
y no hay tiempo
para más desdeír la muerte.

Marinero que llevas
la barca del pasar,
el pájaro en la jarcia
dice aún su cantar.

Lo escucho más allá del tiempo.

II

Anhelo.

El verbo crea el movimiento
de la luz en el fondo
de las amargas aguas.

Mañana,
no poses todavía
tus pájaros dorados
sobre mi pecho herido.

III

Escucha, madre, he vuelto.
Estoy en el atrio
donde aquel día el gran cuerpo
de mi abuelo quedó.
Aún oigo el llanto.

Volví. Nunca había partido.
Alejarme tan sólo fue el modo
de quedar para siempre.

IV

El verbo.
Recomponer el mundo
para ir añadiendo
sobre una muerte otra
hasta alcanzar el tiempo
que se va por el ojo
de la luz del puente.
Banderas sumergidas.

Noche

y soledad.

Palpita el verbo.

V

Cerqué, cercaste,
cercamos tu cuerpo, el mío, el tuyo,
como si fueran sólo un solo cuerpo.
Lo cercamos en la noche.
alzose al alba la voz
del hombre que rezaba.

Tierra ajena y más nuestra, allende, en lo lejano.

Oí la voz.

Bajé sobre tu cuerpo.

Se abrió, almendra.

Bajé a lo alto

de ti, subí a lo hondo.

Oí la voz en el nacer

del sol, en el acercamiento
y en la inseparación, en el eje
del día y de la noche,
de ti y de mí.

Quedé, fui tú.

Y tú quedaste

como eres tú, para siempre
encendida.

VI

*Fomos ficando sós
o Mar o barco e mais nós.
Manoel Atonio.*

Despiértate en la tarde.
Fuimos
un modesto fenómeno de antaño.

Ahora se echa el viento, hermano.

No sé si fuimos.

Pues así
quedamos olvidados
de nosotros, vacíos ya
enteramente de nosotros
y sea éste al fin para nosotros
el solo tiempo de la verdad.

VII

Palidecen los sueños,
cae la noche en la noche.
Ya no hay luz que no sea
la blancura de tus senos.

Aíslame en el hálito.

Que pueda oír aún,
como Alexander Blok,
el chillido de las galaxias
cuando brille en el cielo la encendida cola
del cometa Halley y cuando todas
las señales del fin
hayan sido juntadas.

Vamos

hacia la tarde, amor, del siglo
sin saber si aún habrá
ventura saecula
o si el rostro del enigma no será
nuestro rostro en el espejo
y si todas las palabras
no se habrán,
sin saberlo nosotros, por sí mismas cumplido.

De Siete cantigas del más allá¹¹.

EL «YO» LÍRICO Y SU RELACIÓN CON EL TIEMPO

La relación que establece la voz lírica con el tiempo adquiere una dimensión de primera importancia confirmada por la recurrencia de indicios temporales inyectados en la totalidad del texto poético. Si se percibe este aspecto a lo largo del conjunto de las siete Cantigas valentianas, es inevitable constatar que la temática del tiempo se vuelve progresivamente más compleja y que la reflexión que suscita alcanza un punto álgido en las Cantigas VI y VII.

11 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Cántigas del Alén*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1989.

El recorrido lineal de la lectura es asimilable al transcurrir el tiempo que se impone inexorablemente a todo, de manera que el final del texto representa el final de la vida. Ahora bien, el tema del tiempo, la toma de conciencia de la dimensión efímera de la vida, así como la necesidad de aceptar lo ineludible, no suscitan el mismo interés ni las mismas interrogaciones a lo largo de una vida. Las dudas se vuelven más angustiosas a medida que el individuo va tomando conciencia de que el tiempo que transcurre se ha convertido en el tiempo que queda.

VI

Despiértate en la tarde.

Fuimos
un modesto fenómeno de antaño.
Ahora se echa el viento, hermano.
No sé si fuimos.

Pues así
quedamos olvidados
de nosotros, vacíos ya
enteramente de nosotros
y sea éste al fin para nosotros
el solo tiempo de la verdad.

Al individuo se le percibe ante todo como un eslabón de una cadena mucho más amplia que lo absorbe: «[...] / Fuimos / un modesto fenómeno de antaño». Es el fruto de una herencia considerable que adopta formas múltiples como la historia, la cultura, el lenguaje, la genealogía. Sin embargo, si tomamos en cuenta la escala de la humanidad de donde procede dicha herencia (antaño), el hombre es en definitiva poca cosa (modesto), y el momento de la toma de conciencia de la materia compleja que lo compone coincide con otra toma de conciencia mucho más dolorosa: «Ahora se echa el viento, hermano». Ese viento que se mueve con fuerza e incluso con violencia recuerda la fragilidad del individuo y suscita ciertas interrogaciones que de repente se agolpan: «No sé si fuimos»; «quedamos olvidados».

La *Cantiga* VI se cierra con la aceptación resignada de lo ineludible «y sea éste el fin para nosotros / El solo tiempo de la verdad». El último verso es voluntariamente polisémico. La vida no deja de ser un duro aprendizaje, y solo la adquisición de experiencias acumuladas favorece el acceso a la verdad de las cosas. Sin embargo, «el tiempo de la verdad» recuerda «la hora de la verdad», lo cual aumenta la carga de finitud que ya de por sí transmite el verso.

VII

Palidecen los sueños,
cae la noche en la noche.
Ya no hay luz que no sea
la blancura de tus senos.

Aíslame en el hálito.

Que pueda oír aún,
como Alexander Blok,
el chillido de las galaxias
cuando brille en el cielo la encendida cola
del cometa Halley y cuando todas
las señales del fin
hayan sido juntadas.

Vamos

hacia la tarde, amor, del siglo
sin saber si aún habrá
ventura saecula
o si el rostro del enigma no será
nuestro rostro en el espejo
y si todas las palabras
no se habrán,
sin saberlo nosotros, por sí mismas cumplido.

A medida que la voz poética progresa hacia el final de la composición, la confusión y la duda alcanzan proporciones excepcionales en el texto; «sin saber si... / [...] / o si el rostro del enigma no será /

nuestro rostro en el espejo». El desenlace fatal incita a la voz poética a formular un deseo revelador de su empeño en alejar el plazo: «Que pueda oír aún». Sin embargo, la esperanza es limitada, a juzgar por la enumeración de indicios característicos de la privación o de la ausencia abundantísimos en la *Cantiga* VII: «sin saber», «no será», «no se habrán», «sin saberlo nosotros». El indicio más explícito es ante todo la luz diminuta: «Palidecen los sueños, / cae la noche en la noche».

Sin embargo, que el recorrido existencial y textual favorezca la cristalización de las dudas y de las inquietudes relativas al vínculo conflictivo entre el «yo» y el tiempo no implica que el principio de la vida esté totalmente liberado de esas mismas preocupaciones existenciales. El momento mismo del nacimiento es el punto de arranque de un viaje sin vuelta. De manera que la muerte forma parte del itinerario de la vida, es una etapa que superar entre muchas otras. Por eso, la primera *Cantiga* está impregnada de referencias absolutamente cristalinas:

I

Amarillea amargo el tiempo
y no hay tiempo
para más desdecir la muerte.

Marinero que llevas
la barca del pasar,
el pájaro en la jarcia
dice aún su cantar.

Lo escucho más allá del tiempo.

En efecto es muy significativo observar que el primer contacto con el texto impone la imagen de algo marchito (amarillea), al tiempo que designa al responsable de la situación (amarillea amargo el tiempo). Ese tiempo despiadado, responsable del destino de la humanidad, a pesar de ser rechazado al final de los versos en un esfuerzo desesperado de puesta a distancia, se menciona tres veces en posición de clausura, y no es casual si el sustantivo «muerte» se junta a él

desde el verso 3. Por supuesto, la vida no se limita a consideraciones sobre la muerte. Los vínculos familiares también construyen al individuo como recuerda la Cantiga III — que tampoco excluye el tema de la muerte: «Estoy en el atrio / donde aquel día el gran cuerpo / de mi abuelo se quedó. / Aún oigo el llanto» —, y el amor acaba encontrando su sitio como indica la Cantiga v: («Cerqué, cercaste, / cercamos tu cuerpo, el mío, el tuyo / como si fueran sólo un solo cuerpo»). Pero es significativo observar que la muerte es inyectada en el texto antes que el amor, presente mediante la paronomasia, que a estas alturas no puede rivalizar y se limita a ser discreta, apenas percibir en medio de otras preocupaciones: «Amarillea amargo el tiempo». En semejante contexto, la noción de tránsito (del pasar) materializada por la frágil embarcación (la barca) difícilmente puede dissociarse de Caronte (Marinero), y tal vez esté determinando el rumbo desde el mismo título que se refiere a un inquietante «más allá».

LA FUSIÓN DE LOS ELEMENTOS PARADIGMÁTICOS DE LAS CANTIGAS

La explotación de la temática del tiempo y de la tensión que genera no es ninguna novedad en la producción de Valente. La originalidad procede de la reapropiación del marco lírico de las cantigas. Es esa fusión de influencias a lo que se dedica la voz poética mediante códigos que remiten a la lírica popular. Pero vamos a analizar cómo esa fusión se desarrolla dentro del mismo marco de las cantigas ya que son composiciones que no constituyen un conjunto homogéneo, y es tradicional delimitar diversas categorías según la forma pero también, y sobre todo, según el contenido. Cuando una voz femenina se queja de la ausencia del ser querido, estamos en presencia de una cantiga de amigo. La naturaleza está muy presente y a menudo cargada de connotaciones¹². En las Cantigas de amor, la temática

12 FRENK, Margit, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas» (1998), *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 329-352.

también es amorosa, pero esta vez se expresa una voz masculina. El «yo» enamorado desea ser correspondido y expresa su sumisión respecto al destinatario femenino. La diversidad del género exige que presentemos otros dos casos: las Cantigas de maldecir, que son composiciones que atacan directamente a un enemigo o a un rival; las Cantigas de escarnio, cuyo contenido burlón o burlesco denuncia situaciones de poco prestigio o defectos. Las Cantigas como creaciones literarias populares suelen ser textos anónimos. Pero existe una excepción, y de mucho peso: *Las cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio¹³. La temática es religiosa y se centra principalmente sobre el personaje de la Virgen.

Veamos ahora cuál es la estructura movilizada por la voz poética en el caso de nuestro corpus.

Las *Cantigas de amor* y las *Cantigas de amigo*, cuya temática vagamente religiosa constituye un punto de encuentro entre las dos categorías, hacen oír su eco cuando la voz lírica organiza su reflexión en torno al sentimiento amoroso. El corpus de las «Siete Cantigas del más allá» exponen a un «yo» poético en conflicto con unas meditaciones existenciales, pero sin por eso aislar al individuo. Este siempre se sitúa en el centro de una colectividad familiar como en el caso de la Cantiga III, ya citada. La Cantiga V evoca más que ninguna la relación con el otro, basada en la relación amorosa:

V

Cerqué, cercaste,
 cercamos tu cuerpo, el mío, el tuyo,
 como si fueran sólo un solo cuerpo.
 Lo cercamos en la noche.
 alzose al alba la voz
 del hombre que rezaba.
 [...]

13 ALFONSO X, *Cantigas*, Madrid, Cátedra, 2002.

El tema del amor, discretamente sugerido por el simple acercamiento físico, se elabora en un primer tiempo a base de un sutil juego que implica los pronombres perceptibles en las desinencias verbales. Una primera persona del singular comparte el espacio con un «tú». El espacio métrico compartido anuncia pues la complicidad y la poca distancia que separa a las dos entidades. La derivación continúa y se repercute sobre el siguiente verso. La fusión se vuelve total gracias a la primera persona del plural: «Cerqué, cercaste, / cercamos [...]».

La morfología verbal incide en la morfología temporal ya que la fusión ya no se realiza mediante las terminaciones verbales sino a través de un amontonamiento de cuerpos reunidos: «como si fueran sólo un solo cuerpo. / Lo cercamos en la noche». Esta convergencia de las formas, de los cuerpos, de las pulsiones, se instala paulatinamente en el texto. Sin embargo, una vez reunidos los cuerpos, desaparece la idea de acercamiento progresivo y surge la necesidad de entregarse al placer sin perder tiempo y sin desperdiciar nada por los plazos cada vez más cortos. Así pues, la transición desde la temática amorosa hacia el placer carnal más desabrido y totalmente asumido es lo que guía a la voz poética en lo que queda de la cantiga

V

[...] Bajé sobre tu cuerpo.

Se abrió, almendra.

Bajé a lo alto

de ti, subí a lo hondo.

[...]

La conexión con las *Cantigas de Santa María* de Alfonso x se hace de manera más leve. En efecto, en ningún momento el texto de Valente adopta aspectos de canto a la Virgen. Sin embargo, el título y el alcance religioso o ritual de la Cantiga III le da al conjunto de la composición una connotación religiosa que conlleva varias implicaciones. Se menciona un espacio (atrio), un cuerpo inerte (el gran cuerpo de mi abuelo), y el dolor relativo al luto (Aún oigo el llanto). La ceremonia religiosa añade una connotación que despierta el

eco de las *Cantigas* dedicadas a la Virgen, en la medida en que ésta se hace cargo de la salvación del alma del difunto:

III

Escucha, madre, he vuelto.
 Estoy en el atrio
 donde aquel día el gran cuerpo
 de mi abuelo quedó.
 Aún oigo el llanto.
 Volví. Nunca había partido.
 Alejarme tan sólo fue el modo
 de quedar para siempre.

El interés estriba también en otro aspecto. Cada individuo transporta un pasado que enriquece y completa a su vez. El hombre no es un ser aislado y desconectado de todo. Al contrario, es el vector de toda una tradición, una educación, una cultura desde las que procede. Es lo que parecen sugerir los versos de esta unidad al trasladar el concepto al nivel de la estructura familiar: «Volví. Nunca había partido». El «yo» poético se afirma como el transmisor de unos orígenes de los que no consigue liberarse.

Por último, la variedad de las *Cantigas* se reactiva gracias a los múltiples destinatarios que se dejan descubrir en las «Siete cantigas del más allá». En efecto, unidad tras unidad, la voz poética se revela susceptible de diversificar sin límites a los destinatarios cuya concentración solicita oscilando de «tú» a «nosotros», pasando por «mujer» y «madre».

LA BÚSQUEDA Y LA VENERACIÓN DEL VERBO

Tal vez parezca demasiado tenue el vínculo entre las modalidades de redacción de las *Cantigas* valentianas, a saber, la muerte, el amor, lo religioso, y la relación con el tiempo. En realidad, el conjunto constituye una unidad coherente. Las «Siete cantigas del más

allá» tratan tanto del amor como de la Virgen. Ella se encarga de interceder a favor del alma del difunto, el tiempo lleva irremediablemente a la muerte. Estos motivos que encajan perfectamente provocan la inquietud y la reflexión del «yo» lírico. Precisamente, el medio de expresión solicitado en semejante caso es el verbo. absolutamente todo converge hacia esa noción en el texto como confirma el efecto de saturación léxica fácil de detectar: «escucho» (I); «verbo» (II); «Escucha» (III); «verbo» (IV); «voz» y «rezaba» (V), «palabras» (VI).

La reflexión sobre el verbo es tradicional en la poesía de José Ángel Valente. Lo que se constata es que el uso ha desviado el lenguaje y que la recuperación del sentido inicial pasa inevitablemente por el aniquilamiento del estado desviado del lenguaje con el objetivo de proceder a la reapropiación del valor de las palabras y de toda la potencia que estas implican. La reflexión sobre sí mismo, sobre el destino, sobre la muerte, sobre los sentimientos no se puede llevar a cabo sin un esfuerzo de verbalización que supone un uso riguroso de la palabra. Aunque, lo acabamos de observar, el léxico del verbo invade la totalidad del texto; la Cantiga IV es la que mejor sintetiza la reflexión sobre el tema:

IV

El verbo.
 Reconponer el mundo
 para ir añadiendo
 sobre una muerte otra
 hasta alcanzar el tiempo
 que se va por el ojo
 de la luz del puente.
 Banderas sumergidas.

Noche

y soledad.

Palpita el verbo.

Al verbo se le deben todos los honores. El léxico que impone se distribuye por el conjunto de la composición; la Cantiga IV está totalmente centrada sobre el tema; esta unidad es central por su

contenido exclusivo, y también por tratarse estructuralmente del texto nuclear céntrico; el verso tetrasílabo que abre el texto también hace de título. El grupo compacto constituido por siete versos — tal vez un eco a las también siete «cantigas del más allá» — corresponde a un conjunto sintáctico único y anunciador de un programa que supuestamente se debe aplicar a la colectividad de manera global, a juzgar por el giro impersonal que aporta el infinitivo: «Recomponer el mundo / para ir añadiendo». El objetivo da un excesivo trabajo que solo se puede concebir a largo plazo: «ir añadiendo». También es ambicioso: «el mundo». La finalidad parece muy lejana: «hasta alcanzar el tiempo». El tiempo se inmiscuye de nuevo en el texto bajo los rasgos de una fuerza incontrolable y devastadora («que se va por el ojo / de la luz del puente») que se lo lleva todo al pasar («Banderas sumergidas»). Sin embargo, ese viaje desenfrenado hacia el más allá y el vacío («Noche / y soledad») no se hace en vano. Al contrario, reapropiarse el verbo y restablecer su potencia exige un esfuerzo de reconstrucción («Recomponer», «añadir») cuya eficacia depende del estado sano de lo que sirve de base al edificio. De ahí la necesidad imperiosa de empezar desde cero («sobre una muerte otra») para garantizar la viabilidad del nuevo edificio. Solo esta base sana le permitirá a la palabra recobrar fuerza y vigor («Palpita el verbo»).

El verbo, para no sufrir nuevas distorsiones, debe afirmar su autonomía. Una autonomía tal, que los que recurren a él tengan conciencia de que no son los dueños del verbo. La pregunta final de la Cantiga VII sugiere esta perspectiva: «sin saber [...] / ... si todas las palabras / no se habrán, / sin saberlo nosotros, por sí mismas cumplido». Entonces el verbo se habrá rehabilitado con toda su potencia, con su capacidad inherente a generar existencia: «El verbo crea el movimiento» (*Cantiga II*).

CONCLUSIÓN

El individuo se inscribe firmemente en una dialéctica temporal. Es parcialmente lo que es, por lo que otros fueron antes que él. Por tanto, es el resultado de una suma de influencias históricas, culturales, genealógicas, pero también lingüísticas. Preso en un tiempo

inasible y asesino, el «yo» poético inscribe a su vez el tiempo dentro del texto lírico en una perspectiva cuya contradicción aparente no es tan paradójica, al fin y al cabo. El flujo temporal conduce hacia la finitud, pero ésta no deja de ser una etapa imprescindible para la renovación. Aplicado al verbo, el proceso se propone regenerar la palabra para restaurar el sentido con toda su potencia. Recurrir a la estructura de las cantigas equivale a reforzar aún más, si es que queda algún nivel por franquear, la relación con el tiempo al colocar al servicio del «yo» en su presente una forma en vigor durante la Edad media. El molde estructural que se había extinguido brota de nuevo y con más vigor para devolverle a la palabra el respeto y la carga espiritual que le corresponden.

LA POSTSECULARIZACIÓN
EN LA OBRA POÉTICA DE JOAQUÍN MARÍA PEÑALOSA

Santiago Sevilla-Vallejo
Universidad de Salamanca

LA RELIGIOSIDAD EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XX: ENTRE TRADICIÓN Y CAMBIO

El siglo xx en México fue testigo de una compleja interacción entre la religión y los cambios sociopolíticos que marcaron la historia del país. Desde la Revolución Mexicana hasta la consolidación del Estado laico, la religiosidad mexicana experimentó transformaciones significativas, reflejando tanto la continuidad de tradiciones arraigadas como la emergencia de nuevas expresiones espirituales.

En el período previo a la Revolución Mexicana, la Iglesia Católica ejercía una influencia dominante en la vida política, social y cultural del país. La religión católica no solo proporcionaba un marco moral y ético para la sociedad mexicana, sino que también servía como un mecanismo de control social utilizado por el Estado y las élites dominantes para mantener el orden y la cohesión social. La devoción popular hacia las imágenes religiosas, las peregrinaciones y las festividades católicas era una parte integral de la identidad cultural mexicana.

Sin embargo, la Revolución Mexicana trajo consigo una serie de cambios que desafiaron el papel tradicional de la Iglesia en la sociedad. El movimiento revolucionario, con su llamado a la justicia social y la igualdad, cuestionó la alianza entre la Iglesia y el Estado y abogó por la separación de ambas instituciones. Como resultado, se promulgó una serie de leyes laicas que limitaban el poder político y económico de la Iglesia, incluida la Ley de Reforma Agraria y

la Constitución de 1917, que estableció la separación entre la Iglesia y el Estado.

A pesar de estos cambios, la religiosidad mexicana persistió en formas diversas durante el siglo xx. La devoción popular hacia figuras religiosas como la Virgen de Guadalupe y los santos patronos continuó siendo una parte fundamental de la vida cotidiana de millones de mexicanos, especialmente en las zonas rurales y marginadas. Las peregrinaciones a lugares sagrados, como la Basílica de Guadalupe en Ciudad de México, se convirtieron en expresiones de fe y solidaridad comunitaria que trascendieron las divisiones socioeconómicas y políticas. Además, el siglo xx también fue testigo del surgimiento de movimientos religiosos alternativos y nuevas formas de espiritualidad en México. La llegada de nuevas corrientes de pensamiento, como el espiritualismo y el *new age*, así como el crecimiento de grupos evangélicos y pentecostales, ofrecieron a los mexicanos opciones religiosas distintas del catolicismo tradicional.

En este sentido, la literatura mexicana reflejó los profundos cambios sociopolíticos y culturales que atravesaba el país. Entre los temas que capturaron la atención de los escritores mexicanos de este período, la religión ocupó un lugar destacado, sirviendo como fuente de inspiración y reflexión sobre la identidad, la moralidad y el sentido de la existencia. Se pueden mencionar por un lado autores que criticaron la influencia de la Iglesia Católica en la sociedad y la política del país. Entre ellos se encontrarían como Carlos Fuentes, Octavio Paz y Juan Rulfo, entre otros, en obras como *La Muerte de Artemio Cruz* de Fuentes y *Pedro Páramo* de Rulfo, se presentan retratos complejos de personajes cuyas vidas se ven profundamente afectadas por la religión y la moralidad católica, al tiempo que se critica la hipocresía y la corrupción dentro de la jerarquía eclesiástica. En cierto grado, la sociedad mexicana experimentó una secularización que, en término taylorianos, afectó principalmente la relación con Dios o el uso del espacio público para este encuentro, pero no tanto a la fe en Dios o propiamente creencia y el ágape o la sensación de que existe un bien superior que recibe el ser humano. Estas son obras donde se busca una revelación personal al margen de la religión o, como han observado autores como Blumenberg (2008) y Habermas (2014), anteponen la autocomprensión, como verdadera

conciencia, a la experiencia religiosa, como una forma falseada de conciencia (citados en Weidner, 2013: 3)

Sin embargo, tenemos también autoras que presentan los aspectos por los que la religiosidad eleva al ser humano: Rosario Castellanos y Elena Poniatowska, por ejemplo, incorporaron elementos de la religión y la espiritualidad en sus obras para explorar cuestiones de identidad, género y poder. En novelas como *Balún Canán* de Castellanos y *La Noche de Tlatelolco* de Poniatowska, se revelan las complejas intersecciones entre lo sagrado y lo profano, lo divino y lo humano, en la experiencia mexicana contemporánea. Además de la prosa narrativa, la poesía también desempeñó un papel importante en la exploración de temas religiosos en la literatura mexicana de este período, presentando una visión ambivalente acerca de lo religioso. Poetas como Jaime Sabines, Rosario Castellanos y Octavio Paz utilizaron la poesía como medio para reflexionar sobre la espiritualidad, el misticismo y la búsqueda de significado en un mundo cada vez más secularizado. Sus poemas capturan la complejidad y la ambigüedad de la experiencia religiosa, desde la devoción ferviente hasta la duda y el escepticismo.

En última instancia, la literatura mexicana desafió las concepciones tradicionales de la religión y la moralidad, ofreciendo nuevas formas de entender y cuestionar la fe en el contexto de la modernidad mexicana. En este marco, vamos a estudiar la obra de Joaquín María Peñalosa que participa del desafío a la religiosidad, en su caso a través de la necesidad tanto social como espiritual de encontrar lo sagrado en lo cotidiano y que supone una mirada nueva, aunque se produzca dentro de la confesión de larga tradición del franciscanismo. La obra de Peñalosa se aleja del enfoque “intelectivo” que limita la “búsqueda moral, espiritual o religiosa” (Taylor, 2014, vol. 1: 23), que no opone, sino que integra la religión y la autocomprensión y, de este modo, realiza un ejercicio de postsecularización (Wahnon, 2024), es decir, aunque muchas de las obras de Peñalosa aparentemente se refieren a aspectos materiales, que no tendrían que ver con la religión, una lectura atenta de los mismos da un sentido de una Verdad revelada.

JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA:

LA FE QUE TRANSFORMA LA LITERATURA Y EL MUNDO

En el vasto panorama de la historia mexicana, Joaquín Antonio Peñalosa destaca como una figura notable que trascendió las fronteras de la religión y la literatura para dejar un legado perdurable. Nacido en un México marcado por la agitación política y la búsqueda de identidad nacional, poco después del final de la Revolución mexicana, Peñalosa emergió como un líder espiritual y un prolífico escritor cuyas obras continúan resonando en el tejido cultural de su país. La vida de Joaquín Antonio Peñalosa estuvo profundamente influenciada por su vocación religiosa. Desde una edad temprana, mostró un profundo interés por la fe y el servicio a los demás, lo que lo llevó a ingresar al seminario y eventualmente convertirse en sacerdote. Su compromiso con los principios del catolicismo y su dedicación al bienestar espiritual de su comunidad lo convirtieron en una figura respetada y admirada por muchos.

Sin embargo, el impacto de Peñalosa no se limitó al ámbito religioso. También destacó como un talentoso escritor cuyas obras abarcaron una amplia gama de géneros, desde la poesía hasta el ensayo y la novela. Su pluma hábil y su profunda comprensión de la condición humana le permitieron capturar la esencia de la experiencia mexicana en un momento crucial de la historia del país.

Además de su prolífica producción literaria, Peñalosa también se destacó como un defensor de los derechos humanos y la justicia social. Su compromiso con los principios de la igualdad y la dignidad humana lo llevó a involucrarse en distintos proyectos sociales. Uno de ellos fue iniciar “La Escuela del Papelero”, que ofrecía atención a niños de familias de muy escasos recursos y operaba bajo el sistema de medio internado. Otro fue fundar el orfanato “El Hogar del Niño” para abogar por los más desfavorecidos de la sociedad. Su influencia trascendió las fronteras de la religión para convertirse en una fuerza motriz en la lucha por un México más justo y equitativo. Por ello, Joaquín Antonio Peñalosa emerge como una figura emblemática en la historia de México. Su dedicación a la fe y su talento como escritor lo convierten en un ejemplo inspirador de cómo la pasión y el compromiso pueden transformar no solo vidas individuales, sino

también sociedades enteras. Su legado perdura como un recordatorio de la importancia de la fe, la justicia y la compasión en la construcción de un mundo mejor para todos.

UN ACERCAMIENTO POSTSECCULAR: DE LO SENCILLO AL MUNDO MATERIAL Y SUS IMPLICACIONES RELIGIOSAS

La obra de Joaquín Antonio Peñalosa es muy extensa para ser estudiada en un ensayo breve, pero disponemos de una antología que nos permite recoger muchos de los motivos de su obra. Hay autores que traen consigo una sorpresa inesperada que resuena por ofrecer al lector un espacio de vivencias personales, preocupaciones sociales y reflexiones antropológicas. En ocasiones, esos autores emplean un lenguaje caracterizado por la sencillez y la sensibilidad. Todo esto es aplicable al caso de Joaquín Antonio Peñalosa, autor que recientemente ha sido recuperado para el estudio y la lectura. Su obra se había olvidado en buena medida, así lo demuestra la dificultad para encontrar sus libros y la casi ausencia de estudios académicos que analicen de forma sistemática su obra. Esto fue así hasta las siguientes ediciones: *Un pequeño inmenso amor* que realizó Miguel D'Ors en 2002 y *Río paisano* que coeditaron Fernando Arredondo y Fidel Villegas en 2011. Asimismo, contamos con estudios académicos como la tesis de Fernando Arredondo (2015) y posteriores publicaciones de este autor.

Pero quizá la publicación más importante para recuperar la obra de Peñalosa es la edición también hecha por Arredondo titulada *Todavía hay primavera. Todavía cómo descubrió (Antología poética)*. Esta edición fue publicada en 2019 y, en el prólogo, Fernando Arredondo expone el sentido original de la obra de este autor, que se caracteriza por la observación y el cariño hacia lo pequeño como reflejo de la esencia de la existencia. “En sus versos poetiza todo tipo de seres menudos y descomplicados, y llama la atención sobre su importancia, su belleza, sus problemas, sus anhelos” (p. 10). Pero esta sencillez también se aplica a lo humano “el protagonismo lo adquieren los que no tienen voz ni cabida en la sociedad” (p. 10). Peñalosa defendió el equilibrio ecológico porque buscaba el hermanamiento del

ser humano con la naturaleza. Es especialmente hermoso y espiritual cómo esta unión responde a la convicción de que todo lo existente ha sido creado por Dios. Por lo que el poeta nos invita a despojarnos de los convencionalismos que hemos ido adquiriendo para volver a ser como niños que vean el mundo de forma auténtica y rehumanizada. Los poemas del autor mexicano presentan su inquietud frente a la progresiva pérdida de identidad de los seres humanos en favor de un mundo artificial.

Joaquín Antonio Peñalosa destaca por la original sensibilidad con la que trata tanto temas propios de la actualidad como otros que están en relación más directa con la ontología humana. Peñalosa presenta imágenes sencillas para mandar mensajes que tienen tanto implicaciones para el mundo material como para la experiencia religiosa. Algunos de sus poemas se dirigen a la sociedad globalizada contemporánea que da lugar a experiencias anodinas, frente a las que invita a una vuelta a la sencillez, la naturaleza y la autenticidad. Otros poemas nos permiten retroceder a las raíces de la historia, como en “Enterramiento de un azteca”, donde modifica las “Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique para acercarlas a la cosmovisión azteca y así vincula las cuestiones existenciales acerca de la fugacidad de la vida de un poema clásico español al imaginario hispanoamericano. Fernando Arredondo hace hincapié en que la poesía del autor mexicano se caracteriza por una amabilidad que nace por la presencia del Dios-papá, que cuida y protege a sus hijos y se expresa a través de la naturaleza.

Todavía hay primavera. Todavía (Antología poética) presenta una selección de poemas que abarca la trayectoria del autor. Los textos están tomados de los libros *Pájaros de la tarde. Canciones litúrgicas* (1948), *Ejercicios para las bestezuelas de Dios* (1951), *Canciones para entretener la Nochebuena* (1961), *Sonetos desde la esperanza* (1962), *La cuarta hoja del trébol* (1966), *Museo de cera* (1977), *Sin decir adiós* (1986), *Aguaseñora* (1992), *Copa del mundo (cántigas de Santa María)* (1995) y *Río paisano* (2011). De este modo, esta selección permite conocer textos del autor que responden a los principales temas de su producción.

A continuación, vamos a explorar algunos de los temas que presenta la obra de Peñalosa en una progresión de lo más general, a lo

específico y, finalmente a los aspectos propiamente religiosos, que van más allá de la experiencia concreta del sujeto.

UN OPTIMISMO POSTECULAR

En primer lugar, Peñalosa impregna de optimismo todo lo que observa. La mayor parte de este estudio se centrará en este optimismo, que se puede ver en los títulos de sus obras y en su despierto sentido del humor. Por lo tanto, uno de sus artículos se titula «Todo es nuevo bajo el sol», donde da la vuelta al refrán castizo que resigna al hombre a un fatalismo negativo. Este artículo no solo habla de las novedades que se pueden encontrar en todo lo que se emprende, sino que también invita al hombre a buscar, descubrir y ver con los ojos de un hombre recién creado: «Pienso [...] en el asombro con el que el primer hombre vio la primera noche que caía misteriosamente sobre» (Peñalosa, 1991: 16-17). Este optimismo podría indicar que Peñalosa es un niño ingenuo y soñador que no tiene conocimiento de los miedos que acechan al ser humano, como el de la soledad, descubierta recién con la llegada de la noche. Por lo tanto, su compatriota y contemporáneo escribió

En *Laberinto de la soledad*, Octavio Paz afirma que el hombre del siglo xx vive en soledad en un «páramo de espejos», lo cual es diferente al mundo brillante y atractivo que Peñalosa presenta en su poesía. No obstante, el poeta mexicano reconoce este páramo y señala que la soledad es uno de los mayores problemas que amenazan al ser humano en la sociedad contemporánea. A pesar de esto, Peñalosa no se somete a ella.

¿Cómo conseguir salir de esa soledad existencial? A través de la revolución. La revolución que pretende el poeta potosino consiste en una rebelión interior, en un esfuerzo de la voluntad por adquirir la sencillez que nos hace encontrar nuestra identidad, nuestro lugar en el mundo, en compañía de los demás seres del universo (Arredondo 2016).

Peñalosa expresa en sus poemas una revolución postsecular por la que, a través de referentes que parecen materialistas, se expresa un optimismo religioso que contagia su alegría. Por ejemplo, en “Diálogo de abril”, que pertenece a *Aguaseñora*, la Primavera le dice a otro personaje todo el esplendor que va a desplegar y su interlocutor responde que es demasiado trabajo para algo que dura tan poco y la Primavera responde: “¿Te parece poco un día de hermosura?” (p. 119). De este modo, la amenaza del pesimismo o derrotismo es superada por el vigor de la vida.

LA BELLEZA DE LO NATURAL

A continuación, vamos a señalar algunos de los poemas que reflejan ese descubrimiento asombrado de la belleza de la existencia en pequeños detalles de la naturaleza. El poema comentado en el anterior apartado ya lo apuntaba. Muchos de sus poemas invitan al lector a disfrutar de una naturaleza que libera de las complicaciones de la vida moderna. Así en *Pájaros de la tarde. Canciones litúrgicas*, encontramos poemas como “Introito”, que apela a los pájaros del siguiente modo “QUE el Señor sea con vosotros, pájaros de la tarde” (p. 25) porque no buscan las complicaciones con que el ser humano pretende dominar lo que le rodea.

Pero no todo es fácil para la voz poética. Por ejemplo, *Ejercicios para las bestezuelas de Dios* contiene el poema “Preludios al arca de Noé”, que busca un nuevo comienzo más allá de los falsos amores (p. 41-42). Y en “Esquela del árbol (composición de lugar)”, la voz poética se duele de la muerte de un árbol, la cual asemeja al dolor del Calvario, pero cabe la esperanza de que sus restos sirvan a una hoguera celestial (p. 43-44). La esperanza siempre es posible porque Dios-papá ha previsto un sentido para las criaturas que sepan o puedan descubrirlo. Sin embargo, el ser humano en ocasiones se ciega a sí mismo por llevar una vida artificial y siente que se le aproxima la verdadera muerte, la que ocurre cuando se da el sinsentido, como ocurre en el poema “Yo el espejo”, que forma parte de *Sin decir adiós*. En él, la voz poética denuncia la desesperación de una mujer porque la sociedad superficial en que vive fue deshumanizando su

ser mientras le exigía esconder su tristeza con cosméticos: “las flores no se ahorcan/ las marchita el sol violento / ustedes le secaron el alma / y en su lugar ella se ponía una capa de rouge / disimulaba el cadáver con pompas fúnebres” (p. 102). *Copa del mundo (cántigas de Santa María)* da voz a personajes humildes que son capaces por esta condición de vivir con hondura. Así ocurre tanto en “Simplemente un niño”, que presenta lo extraordinario que es cada infante: “¿te parece poco milagro un niño, / un niño como cualquier niño?” (p. 146); o “Una flor del campo”, en la que una mujer de pueblo sin educación puede decir la “pura verdad” a las autoridades (p. 149).

LA BELLEZA DE LO SENCILLO

Una temática complementaria a la anterior es el valor supremo que da Peñalosa a lo sencillo, porque la naturaleza expresa también esta experiencia. La poesía de Peñalosa tenía un toque franciscano, que consistía en destacar las cosas pequeñas que componen el mundo. Esta es precisamente la esencia de lo que Arredondo ha denominado “la semiótica de lo simple” es su habilidad para transmitir las pequeñas realidades que se encuentran en sus poemas. La obra de Peñalosa no se limita a la descripción ingeniosa, el relato solidario o incluso el simple juego de palabras, sino que se convierte automáticamente en símbolo de la grandeza, lo maravilloso, lo infinito y lo eterno. El código poético de Peñalosa permite que lo insignificante sea alcanzable sin recurrir a asociaciones abstractas o metáforas. El franciscanismo de Peñalosa, que se basa en el origen divino de todo lo que existe, está en línea con la conciencia especial que tienen los mexicanos para valorar la naturaleza, como mencionaba Paz. Esto daría lugar a su visión mestiza de la naturaleza en Peñalosa, una visión que analiza el mundo desde la perspectiva ingenua y profunda del ser nativo, en lugar de los estándares racionales del mundo actual. Una perspectiva similar a la de San Francisco reconoce la importancia de las cosas pequeñas, especialmente cuando son creaciones de Dios y demuestran la presencia de Dios en la tierra. En el franciscanismo, ambas cosas son compatibles, ya que no

solo no son contrarias, sino que se complementan de manera coherente (Arredondo, 2016).

La poesía del franciscanismo no rechaza la creación, sino que se enfoca en lo que la sociedad no valora, como las personas, animales y objetos marginados, a los que nadie presta atención. Y lo hace concentrándose en ellas con una lente de aumento. El franciscanismo es, por lo tanto, una poética de lo mínimo, de los detalles, de lo que Peñalosa llama la levedad del ser. Sin embargo, hay un detalle importante que se agrega: no se trata simplemente de prestar atención a lo que puede pasar desapercibido, sino de amarlo y expresar amor hacia él. En este sentido, es paradigmático el comienzo de “Benedicte de las cosas pequeñas”, que forma parte de *Pájaros de la tarde. Canciones litúrgicas*, que a la forma de salmo eleva bendiciones a lo que es simple: “Cantemos el himno de las cosas breves, / de las criaturillas que alcanzaron/ el último soplo de Dios” (p. 28). Podríamos encontrar también ejemplos donde lo religioso no es evidente, como es el caso de “Valium-5”, que forma parte de *Museo de cera*, en el que encontramos la complejidad de la vida que se mueve solo por criterios materialistas: “ah, el valium-5 relajante submarino / garantiza sueños de luna de miel” (p. 75). Este poema expresa la angustia por disfrutar más y la imposibilidad de un real disfrute o descanso.

EL DIOS-PAPÁ

Este amor por lo pequeño trasciende el objeto amado hasta su origen, es decir, hacia Dios creador, además de la amabilidad de lo pequeño en sí. Se trata de amar a Dios y todo lo que Él ha creado. Es esencial entender en profundidad la poesía de Peñalosa, ya, que, desde el inicio de sus escritos en *Pájaros de la tarde*, todos sus poemas y versos son una conversación constante con Dios, especialmente con el Padre Eterno, como él lo llama. El carácter amable de los poemas que Fernando Arredondo relaciona con la presencia de Dios-papá llega a sus últimas consecuencias frente a la misma muerte, la cual afronta la voz poética con tranquilidad. En el libro *Agua-señora*, destaca el poema “Vivir la muerte”, que presenta distintas situaciones en las que la muerte se hace presente porque esta es parte

de cada momento. Por lo cual: “la muerte es un remedo como la flor de plástico, / no se aprende a morir hasta vivir la muerte” (p. 127). De este modo, hasta el aspecto más terrible de la vida es naturalizado en la cotidianidad con la que se presenta, la cual vislumbra su mismo sentido.

A lo largo de este trabajo, se han mencionado experiencias sensibles de los poemas de Peñalosa que revelan una experiencia de un poder superior que las dota de una belleza que eleva el espíritu y todo ello lleva a la concepción propiamente religiosa, por la que el ser humano entra en relación con Dios y da sentido a su experiencia como un camino hacia él. Sin embargo, tal como señaló el propio Peñalosa, hay que observar que la poesía dedicada a lo religioso no es meramente una expresión de la fe, sino que demanda que esa fe responda a aspectos a la realidad social a la que va dirigida:

[la] poesía religiosa es muy difícil de hacer, claro, no hay poesía fácil. Por ejemplo, en el caso de la poesía cívica, es difícilísimo hacerle un poema al padre Hidalgo, aunque tú lo quieras, no es nada fácil. Cuando a Manuel José Othón le encargó el gobernador de Nuevo León, el general Bernardo Reyes, quien fue su protector, que le escribiera un poema a Juárez, pues se salió por peteneras y escribió un poema dedicado a las montañas épicas de Monterrey. La poesía religiosa no es menos difícil, para no caer en una poesía devocional mal hecha, sino que te valgas de todas las argucias y de todos los instrumentos de la poesía moderna, para cantar a lo trascendente, o a lo sagrado, con la voz de hoy. (Duque Hernández 1999: 6)

Una de las representaciones más arraigadas de Dios es como un padre amoroso y protector, una figura que cuida y vela por el bienestar de sus hijos. Esta concepción de Dios como un padre cuidador ha permeado numerosas tradiciones religiosas y ha influido en la forma en que los creyentes entienden su relación con lo divino. Peñalosa presenta esta imagen, pero sin perpetuar estructuras patriarcales y jerárquicas que excluyen a aquellos que no se ajustan a los roles tradicionales de género y sin negar el sufrimiento y la injusticia en el mundo, porque no se trata de un Dios-papá todopoderoso

frente a sus hijos pasivos. En este trabajo se estudia la obra de Peñalosa desde el punto de vista postsecular porque numerosos poemas de los que se han mencionado en principio tendrían un referente materialista. Por ejemplo, “Yo el espejo” es un poema que superficialmente remite a una crítica social y, si no conociéramos que su autor es un religioso, no tendríamos motivos para observar motivos religiosos, pero, cuando hemos leído otros textos de Peñalosa, observamos que este poema presenta la ausencia de sentido por la falta de “alma”, mientras que vamos a encontrar otros poemas abiertamente religiosos, donde el Dios-papá otorga un sentido adulto. Por ejemplo, “Muerte no es morir”, que forma parte de *Río paisano*, termina con los siguientes versos “Mi llaga en paz y mi cizaña en trigo, Dios besó al pecador en la mejilla, y muerte no es morir si estoy contigo” (p. 166). En estas líneas encontramos a Dios-papá que acoge a todas las personas, con su dolor y sus defectos. De este modo, el poema no niega la libertad humana ni sus peligros, pero presenta a Dios que se expresa a través de la naturaleza, de forma sencilla, para revelar su amor infinito.

CONCLUSIÓN

En este trabajo se ha hecho un acercamiento a la obra de Joaquín María Peñalosa recogida en *Todavía hay primavera. Todavía (Antología poética)*. En estos poemas encontramos a un autor extraordinario en su capacidad para el optimismo en mitad del dolor y por su habilidad para tratar lo natural y sencillo de la experiencia material que no niega sino conlleva la experiencia religiosa. Joaquín Antonio Peñalosa despierta en el lector la sensibilidad hacia la sencillez, como característica que hace posible sentir la vida y comprender la existencia. Peñalosa trata temas habitualmente secularizados como la destrucción de la naturaleza que nos rodea y de nuestra propia humanidad, pero desde un sentido profundo de postsecularidad por el que la experiencia material está ligada a la experiencia religiosa.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREDONDO RAMÓN, Fernando (2016). “La semiótica de lo sencillo de Joaquín Antonio Peñalosa”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 385-412.
- DUQUE HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (1999). “Escribo para ver si puedo aprender. Charla con Joaquín Antonio Peñalosa”, en periódico *El Sol de San Luis*, San Luis Potosí, 19 noviembre 1999, A XLVII, pág. 2.
- PEÑALOSA, Joaquín Antonio (1991). “Todo es nuevo bajo el sol”. En *La vida tiene siete colores*, 16-17. México: Ediciones Paulinas.
- (2019). *Todavía hay primavera. Todavía (Antología poética)*. Selección y prólogo de Fernando Arredondo. Madrid: Rialp, 172 p.
- WAHNON, Sultana (2024). “La Biblia como literatura: lecturas postseculares”. RILCE. *Revista de Filología Hispánica*, 40(1). 16-40. <<https://doi.org/10.15581/008.40.1.16-40>>
- WEIDNER, Daniel (2014). “The Rethoric of Secularization.” *New German Critique*, 41:1.121, p. 1-32.

« AGNUS DEA » OU L'ATTRIBUTION
DES DONS THAUMATURGIQUES DU CHRIST
À UNE DÉESSE PAÏENNE DANS *NARCISIA*,
DE JUANA CASTRO (1986)

Clara Lecadre
Université Bordeaux Montaigne

La fin de la dictature franquiste, survenue en 1975, suppose un élan de liberté pour les Espagnols, et plus particulièrement pour les femmes. Si celles-ci avaient pu être reléguées à la sphère domestique pendant toute la dictature, l'entrée dans la démocratie suppose pour elles l'ouverture progressive à l'espace social et au marché du travail¹. Le monde de la littérature suit cette trajectoire, puisque les écrivaines font une irruption sans précédent dans les sphères éditoriales du pays. Le genre poétique est à ce titre particulièrement concerné, à tel point que les critiques ont pu parler de véritable *boom* de la poésie féminine espagnole dans le contexte de la *Movida* madrilène² : de nouvelles voix féminines émergent sur le devant de la scène poétique, tandis que des voix déjà affirmées connaissent une nouvelle période de publication. Or, il n'est pas rare que chez ces poétesses, des thématiques et trajectoires se recourent. Parmi elles, nous notons un intérêt particulier pour tout ce qui a trait à la religion et à la figure de Dieu.

-
- 1 Cf. le chapitre « Entre la “auténtica” mujer española y el despertar feminista: mujeres en transición », in Dunia Alzard Cerezo, «Del modo maternal del primer franquismo, al discurso neoliberal de la “buena madre” : mater amantísima, llena de gracia y símbolos», Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018, p. 233-245.
 - 2 José María Balcells, «Mujer y poesía española: 1980-2000», in *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, ed. Fidel López Criado, A Coruña: Universidad da Coruña, 2001, p. 99.

Ceci peut paraître paradoxal si l'on considère que, lorsque Franco meurt, l'Espagne connaît une nouvelle vague de sécularisation, la troisième depuis l'implantation du catholicisme dans l'histoire du pays. De plus, avec la laïcisation de la société promue par les partisans de la démocratie, la société espagnole cesse progressivement et durablement de croire en Dieu ; en ce sens, la religion disparaît peu à peu de la vie des Espagnols pour être reléguée à la sphère culturelle³. Si l'intérêt persistant pour ces thèmes peut de prime abord paraître incongru, il cesse de l'être dès lors que l'on considère que la religion catholique est représentée dans les poèmes pour conjurer les carcans moraux dont les femmes sont en passe de se défaire. En tant que l'incarnation la plus visible et la plus manifeste du patriarcat, l'Église sert aux femmes d'exutoire ; sa présence relève moins d'une expression de haine envers l'institution que l'exercice d'une parole libérée après avoir été longtemps réprimée⁴. S'insérant naturellement dans un mouvement de poésie portant les revendications nouvelles des femmes, il n'est pas difficile d'imaginer que les œuvres qui mettent en présence l'univers de la religion en font le représentant du vieux monde que l'Espagne était alors en passe d'enterrer.

La critique s'est penchée sur ce phénomène visant à « déconstruire » les figures sacrées du catholicisme par le biais poétique. Elle aura notamment remarqué que, si depuis le début de la nouvelle vague de sécularisation dans le pays, la religion catholique est considérée comme une composante culturelle, les autrices qui se regroupent sous cette tendance ne portent pas nécessairement sur elle un regard de défiance. En tant qu'héritières du postmodernisme, qui contemple le passé avec un regard plus bienveillant que les avant-gardes⁵, les autrices prennent simplement pour base le substrat tex-

3 Alfonso Pérez-Agote, *Cambio religioso en España: los avatares de la secularización*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2012, p. 113.

4 Clara Lecadre, «Mujer, poesía y religión. Escrituras místicas en la lírica española femenina contemporánea (1980-2020)», Bordeaux/Murcie: Université Bordeaux Montaigne/Universidad de Murcia, 2024, p. 20.

5 José Ángel Baños Saldaña, *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea: la tradición grecolatina y la Biblia*, Cordoue: UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2019, p. 39.

tuel du catholicisme, à savoir la Bible et les hagiographies, afin de se le réapproprier. Si les personnages incarnés et les passages réécrits sont divers, il semble que cette perspective vise en particulier à repenser la place du personnage féminin, que ce soit en lui restituant son autorité ou en épaississant le stéréotype que la mémoire collective avait contribué à forger autour de lui.

Dans le champ poétique hispanique, cette tendance a été théorisée en particulier par la chercheuse Sharon Ugalde, après avoir été exposée par les autrices postmodernes françaises ou étasuniennes⁶. Ugalde s'intéresse, entre autres, à la réécriture poétisée des figures bibliques, subvertie au travers de ce qu'elle appelle « révision », qui est, selon ses termes, une « estrategia constructiva que permite a la mujer descubrir y expresar con más precisión y textura su propia identidad⁷ ». C'est en vertu de cette stratégie que les poétesses peuvent étoffer la personnalité de personnages bibliques, en particulier féminins, en vue de les soustraire à la connotation négative dans laquelle le texte et les interprétations artistiques postérieures les avaient conscris.

Or, parmi ces figures bibliques, Dieu Lui-même fait l'objet de réécriture : on assiste en effet au fleurissement, au cours des années quatre-vingt, à tout un ensemble de recueils où la figure de Dieu est repensée au féminin. C'est le cas de María Victoria Reyzábal, avec *Cosmos*⁸ ; de même, d'Ana María Fagundo, dans *Invencción de la luz*⁹ et *Desde Chanatel, el canto*¹⁰ ; et, bien sûr, de Juana Castro, dans *Narcisia*, en 1986¹¹.

6 Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" in *College English* 34, n°1, Women, Writing and Teaching, Oct., 1972), p. 18; Hélène Cixous, «Le Rire de la Méduse», *L'Arc*, n.° 61, 1975, p. 63.

7 «Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca», in Biruté Ciplijauskaitė ed., *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid: Orígenes, 1990, p. 118-119.

8 María Victoria Reyzábal, *Cosmos*, Malaga: Puente de la Aurora, 1999.

9 Ana María Fagundo, *Invencción de la luz*, Barcelone: Vosgos, 1978.

10 Ana María Fagundo, *Desde Chanatel, el canto*, Séville: Angaro, 1982.

11 Juana Castro, *Narcisia*, Barcelone: José Batlló, 1986.

JUANA CASTRO ET SON ŒUVRE

Née en 1945 à Villanueva de Córdoba, institutrice de profession, celle qui a toujours été une grande lectrice découvre l'office poétique au contact du groupe Zubia, formé par des poètes cordouans. Son premier recueil, *Concava mujer*, est publié en 1978¹² ; il présente déjà l'orientation que prendra toute son œuvre, qui a été décrite par María Remedios Sánchez García et Raquel Lanseros comme

Tradicional y a la vez vanguardista, [...] indaga en la búsqueda de la libertad individual, la lucha contra la alienación y la construcción identitaria desde el punto de vista de la mujer; siendo una de sus principales prioridades intelectuales la experimentación y fijación en el imaginario filosófico y estético de la corporeidad femenina¹³.

Or, l'une des figures les plus emblématiques à même d'incarner proprement cette orientation est la déesse. On la retrouve dans plusieurs de ses seize recueils publiés, notamment le dernier en date, *Antes que el tiempo fuera*¹⁴. La déesse est enfin la figure centrale du recueil dont nous nous proposons d'étudier un poème, en la personne d'Inanna.

L'intérêt du recueil qui nous occupe réside dans le fait qu'il incarne adéquatément le syncrétisme entre le Dieu biblique et la déesse primitive. Le contenu poétique qui y est développé assure en effet la jonction entre deux modalités de croyance qui se sont succédé dans l'espace occidental, le polythéisme et le monothéisme, puisque la déesse Inanna semble se parer des pouvoirs et qualités de la divinité du Nouveau Testament, laquelle est partagée entre Dieu et son Fils fait homme. Rappelons qu'Inanna fait partie de la mythologie

12 Cordoue: Zubia. Edición de autor.

13 María Remedios Sánchez García et Raquel Lanseros, «La construcción identitaria en la poesía de Juana Castro. Compromiso e indagación, claves para una educación literaria». *Lectura y signo: revista de literatura* 12, n° 1, 2017, p. 71.

14 Juana Castro, *Antes que el tiempo fuera*, Madrid: Hiperión, 2018.

sumérienne où elle est la déesse de l'amour, de la beauté, mais aussi du sexe, de la guerre, de la justice et du pouvoir politique. Au sein du culte qui lui était rendu, elle a pu être louée en tant que Reine du Ciel, ce qui est déjà un premier facteur qui l'assimile à la divinité suprême du christianisme.

Dans l'œuvre de Juana Castro, le syncrétisme est ainsi opéré sur la base de l'attribution des qualités et facultés du Dieu des religions abrahamiques à Inanna. Un bref aperçu des titres des poèmes permet d'en prendre la mesure : « *Causa Incausada*¹⁵ » fait référence à l'une des preuves de l'existence de Dieu telles qu'elles sont établies par Saint Thomas d'Aquin dans ses *Quinque Viae* — celle de la voie par la causalité efficiente, qui veut que Dieu soit la cause première, non causée¹⁶. D'autres poèmes font davantage référence à la liturgie catholique, notamment « *Sedes Sapientiae*¹⁷ », qui renvoie à l'un des nombreux titres de dévotion de Marie dans la tradition catholique, et à l'une des multiples variantes du thème de la Vierge à l'Enfant — où elle sert métaphoriquement de « trône » (*sedes*) à l'enfant Dieu qui se tient sur ses genoux, devenu métonymiquement « sagesse » (*sapientiae*). Citons enfin « *Regina Pacis*¹⁸ », Reine de la Paix, qui n'est pas sans rappeler l'une des dénominations du Christ, « *Rex Pacis* » présente notamment dans plusieurs cantiques et odes¹⁹. Ainsi donc, ces titres, tout comme le contenu qui l'extrapole, est un signe de la constante interférence des références au culte chrétien dans celui qui est rendu à la déesse, et qui intervient également dans « *Agnus Dea* » — que voici :

Cuando diosa la Altísima pasaba
por las calles henchidas de inmundicia y de lepra,

15 *Narcisia, op. cit.*, p. 14.

16 Tomás de Aquino, *Suma de teología*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2010, p. 110-113.

17 *Narcisia, op. cit.*, p. 21.

18 *Narcisia, op. cit.*, p. 25.

19 Cf. les « *Litaniae vitae et passionis Domini nostri Iesu Christi* » de Franciscus Du Bois, 1615.

enfermos y lisiados le tendían las manos, suplicantes.
 Era el aire hervidero de ruinas y llagas
 y no había una brizna de verdor en la tierra.
 Pero Ella pasaba.
 Como jazmín pasaba, alba tersa y balsámica,
 y a su paso los juncos y el agua florecían.
 Bienaventurados los rotos, porque Ella
 es lozana y blancura.
 Como begonias rojas, hematíes
 hermosos destilaba
 y melisas y olivas de su bulbo.
 Gozo y paz de sus ácidos, la gloria
 dispersa de sus ojos,
 joyas ya las heridas por la senda
 azul de sus muñecas.
 Intacta curación la que sembraban
 su inmarchitable plasma,
 su córnea y su saliva.
 En el filo de té de su vestido
 ven la luna los ciegos
 y la herida tan larga sobre el ara
 resplandece y se cierra, fervorosa.
 Como palma pasaba, y a su paso
 en la luz se inundaban los abismos.
 Y abriéndose los cielos, una dulce paloma
 de la Inmortal Cordera se posaba en las sienas²⁰

Une hypotypose picturale

Une première lecture de ce poème permet d'en dégager le sens :
 sur son passage, la déesse Inanna guérit les malades et les infirmes.
 On soulignera l'emphase portée sur la lenteur de sa démarche, dans
 la mesure où le texte est ponctué de la répétition du verbe "pasaba"

20 *Narcisia, op. cit.*, p. 24.

à l'imparfait, dont la valeur aspectuelle d'imperfectif signale une action saisie dans son déroulement ; la description donnée est d'ailleurs déroulée sur de longues phrases scindées en trois ou quatre vers que rythme l'asyndète — pensons notamment aux trois premiers vers, ou encore aux vers 14 à 17 :

Gozo y paz de sus ácidos, la gloria
dispersa de sus ojos,
joyas ya las heridas por la senda
azul de sus muñecas.

Outre ce premier constat, la lecture du poème dévoile que les faits sont rapportés dans un langage recherché. Cela concerne tant le champ lexical des plantes que celui des pierres précieuses, qui sont détaillées dans un vocabulaire riche, lequel dévoile une palette de couleurs multiples et chatoyantes. Cette utilisation du langage et l'importance de la dimension visuelle ne sont pas sans rappeler l'une des caractéristiques de l'esthétique moderniste en littérature, à la fois dans la recherche de la rareté du lexique et dans l'utilisation des couleurs qui permettent de suggérer au lecteur des images très plastiques. Or, cette esthétique a exercé une influence considérable sur la poésie féminine postérieure à la dictature : parmi les contemporaines de Juana Castro, on la retrouve également chez Ana Rossetti. Nous en voulons pour preuve le début du poème « Lorenzo », tiré de son recueil *Devocionario*²¹, dont l'année de publication coïncide avec celle de *Narcisia* :

Ya lo traen, le arrebatan las ropas.
Tan desgarrada está la crujiente dalmática
que sólo es una lluvia de amatistas.
Sobre el cruzado hierro lo han tendido
y un resplandor de cobre en rosas lo convierte
pues la llama —presa aún en la antorcha
con una mariposa parpadea— lo examina

21 Ana Rossetti, *Devocionario*, (Madrid: Visor, 1986), p. 25.

y amorosa se acerca y salta irresistible,
 los sarmientos salpica y es pronto un rutilante
 brazaletes que al intocado cuerpo
 como a un marfil engasta. [...]

On voit donc dans ce poème, qui relate le martyr de Saint Laurent de Rome —Lorenzo— mort sur le gril, une sublimation du supplice au travers d'un vocabulaire très recherché. Or, aussi bien dans la description de la peau brûlée, que dans celle la flamme, ce sont les tonalités rouges et violacées qui colorent progressivement le poème et qui vont contraster avec la blancheur du corps du saint, à la fois dans la “dalmática” —la dalmatique, tunique portée par l'officiant lors des célébrations religieuses, puisque Saint Laurent était diacre— que dans le marbre du dernier vers mentionné. Le tout donne à l'ensemble une dimension très nettement visuelle.

Ainsi donc, chez Juana Castro, la lenteur de l'action et la dimension profondément plastique se conjuguent pour donner à la scène une teneur picturale. C'est là un point fondamental du « révisionnisme » biblique dans la poésie féminine de cette époque : il y a là volonté de montrer que l'héritage culturel biblique passe avant tout par les référents iconographiques. Si nous ignorons le degré de connaissance que les poétesses de la période avaient de la *Légende dorée*, les représentations picturales qui en sont dérivées sont en revanche nombreuses et font partie d'un patrimoine culturel qui est familier à la fois des autrices et de leur lectorat. D'où la volonté de Juana Castro de donner une dimension visuelle à la scène puisqu'elle assimile la déesse qui en occupe le centre aux personnages sacrés.

Une intertextualité évangélique patente

Or, de la même manière que le poème de Ana Rossetti se rapporte à la sphère thématique chrétienne, puisqu'il décrit le martyr d'un saint, celui de Juana Castro renvoie explicitement à l'Évangile. L'hypotexte biblique est en effet omniprésent dans le poème, et ce à plusieurs niveaux : on le retrouve d'abord textuellement, à travers la référence aux béatitudes des vers 9 et 10 : « Bienaventurados los

rotos, porque Ella / es lozana y blancura. », qui renvoient à la partie du Sermon sur la montagne, tel qu'il est rapporté dans l'Évangile selon Matthieu²². Mais les références évangéliques les plus abondantes sont celles qui se rapportent aux miracles du Christ. A un premier niveau, le champ lexical de la maladie et de l'infirmité, disséminé tout au long du poème, assure une présence intertextuelle diffuse et continue ; il renvoie à autant d'invalides que le Christ a pu guérir, à en croire l'Évangile. On trouve ainsi un vocabulaire très général tant des blessures et de la maladie, avec « las heridas » (v. 16), « llagas » (v. 4), que de la rémission avec « balsámica » (v. 7), « curación » (v. 18). Cependant, parmi ces maladies, l'une d'entre elles se distingue et permet de signaler adéquatement cette empreinte intertextuelle : il s'agit de la lèpre, « lepra » qui apparaît au deuxième vers. Elle évoque la guérison du lépreux rapportée dans les évangiles synoptiques²³.

Le fait de mentionner la lèpre dès le début du poème n'a rien d'anodin. Cette maladie n'est pas seulement présente dans ce miracle de Jésus, puisqu'on la trouvait déjà dans l'Ancien Testament, dans le Lévitique notamment, qui préconisait de frapper d'ostracisme toute personne qui serait susceptible d'en présenter les symptômes²⁴. La lèpre rend toute personne qui en est atteint impure ; c'est également l'un des dix châtiments que Dieu envoie aux Égyptiens dans le livre de l'Exode lorsque Pharaon refuse de faire sortir le peuple de Moïse d'Égypte²⁵. En ce sens, il n'est pas abusif de considérer que dans la Bible, la lèpre figure la synecdoque particularisante de la maladie. C'est en effet à partir de cette occurrence que le lecteur peut adéquatement associer la déesse au Christ qui était sollicité pour ses guérisons, et en particulier de la description contenue dans le troisième vers, « enfermos y lisiados le tendían las manos,

22 « Bienaventurados los pobres en el espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos. » (Mt 5, 3)

23 Cf. Mt 8, 1-4, Lc 5, 12-16 et Mc 1, 40-45.

24 13, 4-5.

25 Ex 9, 8-10. Cf. également la thèse de Jean-Pierre Messali, « La "lèpre" dans les écrits bibliques et rabbiniques : aspects historiques, textuels et rituels », Paris, Université Sorbonne Paris Cité, 2016, p. 101.

suppliquantes. » qui semble répliquer l'attitude des infirmes sollicitant la guérison du Christ.

Enfin, dans le détail du texte sont dispersées d'autres références moins explicites, mais très précises, à ce pouvoir thaumaturgique, à travers la mention de la salive et du vêtement. En effet, les vers « *Intacta curación la que sembraban / su inmarcitable plasma, / su córnea y su saliva* » (v. 18-20) sont un écho aux chapitres rapportant la guérison des aveugles par Jésus Christ, et qu'il réalise en appliquant de la salive sur leurs yeux²⁶. A ceci suit des vers mentionnant la robe de la déesse : « *en el filo de té de su vestido / ven la luna los ciegos / y la herida tan larga sobre el ara / resplandece y se cierra, fervorosa* » (v. 21-24). Elle peut être un écho au vêtement de Jésus que les malades et infirmes touchaient pour recouvrer la santé²⁷ ; au contact de celui d'Inanna, les aveugles recouvrent la vue, comme le signale l'antithétique vers 22 : « *ven la luna los ciegos* ».

La réattribution des facultés christiques à Inanna

Nous comprenons dès lors que, si l'intertextualité biblique est si présente, c'est pour signaler l'identification de la déesse Inanna au Christ. Celle-ci intervient tout d'abord au travers de l'attribution à la déesse des périphrases désignant Dieu et son Fils dans la liturgie catholique, qui apparaissent dès lors investies de marqueurs du genre féminin. On la voit dans le titre, « *Agnus Dea* », qui fait écho à l'expression « *Agnus Dei* », mobilisée dans la célébration du culte catholique ayant un ancrage néotestamentaire²⁸, et qui est répliquée dans le syntagme nominal désignant la déesse à la toute fin du poème, « *la Inmortal Cordera* » (v. 28). Outre les expressions assimilant la Inanna à l'Agneau divin, on retiendra bien sûr l'adjectif

26 Jean, 9, 6.

27 Matthieu, 9, 21.

28 On la trouve dans le discours de Saint Jean Baptiste (Jean, 1, 29 : « [...] il vit Jésus venant à lui, et il dit : Voici l'Agneau de Dieu, qui enlève le péché du monde »), mais également dans le livre de l'Apocalypse (5, 12-13).

substantivé « Altísima », épithète récurrente pour désigner le Christ et que l'on retrouve notamment dans l'hymne liturgique « Gloria in excelsis Deo²⁹ ».

Cependant, l'identification ne consiste pas simplement en un transfert des pouvoirs du Christ à la déesse païenne. En effet, Juana Castro s'appuie sur le fait que dans les cultures matriarcales primitives, la grande déesse était érigée en divinité suprême en vertu de l'assimilation de la fertilité de la femme à celle de la terre ; c'est par ce biais que l'autrice s'autorise à attribuer les dons thaumaturgiques du Christ à sa déesse. Si l'on se base sur les travaux de Genette développés dans *Palimpsestes*, nous pouvons considérer qu'il y a là relation de nature hypertextuelle entre le texte biblique et le texte poétique³⁰, puisque s'opère un syncrétisme entre le Christ et la déesse Inanna, dans la mesure où la déesse semble y développer son propre pouvoir de guérison en s'inspirant du renouveau de la nature. Les alexandrins suivants (v. 7-8) sont à ce titre éclairants : « Como jazmín pasaba, alba tersa y balsámica, / y a su paso los juncos y el agua florecían. ». En effet, outre le vocabulaire de la végétation présent à travers le « jazmín », les « juncos », et le verbe « florecían », c'est l'adjectif « balsámico » qui doit attirer notre attention. Tout à fait peu courant en dehors de l'expression où il est l'épithète du vinaigre, « balsámico » est l'adjectif dérivé du substantif « bálsamo », baume. Or, c'est là une substance médicinale curatrice, certes, mais issue de végétaux et principalement caractérisés par cette provenance³¹.

De même, les vers 18-19 (« Intacta curación la que sembraban su inmarchitable plasma, su córnea y su saliva ») décrivent les voies par lesquelles la déesse rétablit ceux qui se trouvent sur son passage ; or,

29 « Porque Tú eres el único santo, / Tú el único señor, / Tú el único altísimo, Jesucristo, / con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. »

30 Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 13.

31 « Nombre genérico que se aplica a gran número de plantas y árboles americanos, pertenecientes a diferentes familias, que proporcionan sustancias balsámicas de propiedades medicinales. » et « Medicamento compuesto de sustancias comúnmente aromáticas, que se aplica como remedio en las heridas, llagas y otras enfermedades. » (DRAE)

leur description renvoie au lexique de la végétation. C'est le cas du verbe « sembrar », qui dans son sens premier signifie répandre des semences. Par ailleurs, l'adjectif « inmarchitable » en évoque un autre, « incorrupto », qui qualifie parfois le corps des saints, et qui serait ici revisité pour pouvoir s'appliquer à la végétation —« inmarchitable » signifiant littéralement « immarcescible », qui ne peut se flétrir.

Dans les vers 9-10, « Bienaventurados los rotos, / porque Ella es lozana y blancura. », on remarquera encore le double sens de l'adjectif « lozano » qui signifie certes vigoureux et solide, mais également luxuriant lorsqu'il s'applique à la végétation³².

Mentionnons enfin l'indice de la robe, qui faisait écho au vêtement du Christ, et qui est composée de fil de « té » (v. 21), et qui renvoie bien sûr à la plante à partir de laquelle est élaborée la boisson.

Une transsubstantiation alternative et subversive

A partir de ces références qui font s'entrelacer l'idée de guérison et la profusion végétale, lesquelles font écho à l'important lexique de la végétation du poème, l'autrice semble suggérer que la guérison des infirmes est intimement liée à l'idée de renouveau de la végétation.

Or, c'est à partir de cet attachement à la nature que la déesse de Juana Castro peut se distancier du Christ. On le voit dans les vers 11-17 : le sang, désigné par synecdoque par les « hematías », est d'abord comparé aux « begonias », qui sont des fleurs d'un rouge éclatant, pour ensuite devenir des bijoux au vers 16. D'ailleurs, c'est cette idée d'abondance qui permet d'associer le champ lexical des pierres précieuses à celui des blessures. En effet, la guérison semble s'opérer sur la base d'une transsubstantiation alternative : de même que le Christ changeait le vin en son sang au cours de la Cène, ici s'opère la guérison sur la base de la conversion des blessures en bijoux. Cette guérison est donc, en un sens, une sublimation.

32 « adj. Dicho de una planta: Vigorosa y frondosa. U. t. en sent. fig. » ; « adj. Dicho de una persona: De aspecto saludable. » (DRAE)

Or, cette volonté d'associer les dons thaumaturgiques du Christ à celle de la déesse n'est pas dépouillée d'une certaine dimension subversive. On se rend compte en effet que certains indices permettraient de voir dans la fin du poème « Agnus Dea » une critique larvée de la religion et un clin d'œil à des formes de spiritualité alternatives. Nous avons remarqué que la guérison opérée par Inanna se faisait sur la base de sa « salive » (v. 20) ; si ce fluide permettait de l'associer au Christ, il n'est pas le seul, puisqu'il s'associe à « su [...] plasma » (v. 19) et potentiellement à ses larmes, évoquées à travers la « cornea » (v. 20) dans un souci déjà signalé d'employer un vocabulaire recherché. Il n'est dès lors pas impossible que le sang de la blessure intervenant dans les vers 20 à 24 soit attribué, par glissement de sens, à Inanna elle-même ; l'idée de sang, associé à celle de féminité qui émane de la déesse évoquerait dès lors une troisième image, celle du sang menstruel. Celui-ci ferait alors l'objet d'une forme de réhabilitation : traditionnellement considéré comme impur, puisque versé en vain³³, le sang menstruel changerait ici de connotation pour s'entourer ici de propriétés curatrices — et en cela, se rapprocher de pratiques ancestrales entourant le culte de certaines déesses où il était associé aux cycles lunaires, comme le rappelle l'anthropologue François Briffault³⁴. Est-ce dès lors un hasard si la « luna » (v. 22) est la première chose que voient les aveugles lorsqu'ils recouvrent la vue ?

Par ailleurs, si nous approfondissons l'étude des vers 21 à 24, nous pourrions considérer que l'idée de la blessure qui se referme est, là encore, un écho biblique. Comment ne pas y voir l'idée des sacrifices faits à Dieu, préconisés tout au long du Lévitique ? Nous pourrions même aller jusqu'à avancer que l'image de la blessure associée à celle de guérison des malades induit dans l'esprit du lecteur une idée de sacrifice humain qui n'est pas sans rappeler celui d'Isaac, le

33 Nahema Hanafi y Caroline Polle, « Fluides corporels », *Encyclopédie critique du genre* (Paris: La Découverte, 2016), p. 268.

34 Angie Simonis en apporte une synthèse éclairante dans sa thèse « La diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres. Aproximación al ensayo y la narrativa sobre lo divino femenino y sus repercusiones en España » (Alicante: Universidad de Alicante, 2013), p. 61 et 145 notamment.

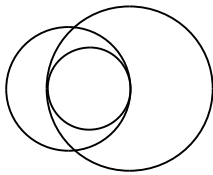
fil d'Abraham, au dernier moment avorté par le bras de l'Ange ; et, plus largement, au sacrifice du fils de Dieu sur la croix, qui est d'ailleurs le sens à attribuer à la périphrase « Agnus Dei ». En effet, un détail subtil est d'ailleurs contenu dans le titre du poème, pour signaler que la déesse mise en présence par Juana Castro est loin d'exiger un sacrifice. Là où l'expression latine fait apparaître le Dieu au génitif, Juana Castro refuse « l'Agnus *Deae* » et conserve le nominatif pour sa déesse. Le titre ne signifierait donc pas « Agneau de la Déesse », mais bien « Agneau-Déesse », signalant par l'identification de Inanna à cette créature, et la volonté d'en faire un symbole de pureté sacrificiel, afin de mettre l'emphase sur l'opposition entre un Dieu punisseur, et une Déesse résolument curatrice.

CONCLUSION

L'intérêt du poème « Agnus Dea » réside dans la diversité des niveaux de lecture qui peuvent en être fait. De prime abord, il figure l'un des multiples tableaux du recueil qui met en scène une déesse primitive dans une foisonnante végétation, ici représentée dans l'exercice de ses facultés curatrices. Pour le lecteur familiarisé avec la Bible et la liturgie catholique se propose un deuxième niveau de lecture, celui d'une déesse qui se voit doté des pouvoirs thaumaturgiques du Christ et qui s'en sert pour réaliser des guérisons miraculeuses avec la même diligence et facilité que dans les Évangiles. Cependant, c'est dans le détail du texte que l'on découvre que ce joyeux pastiche, rendu au travers de la meilleure rhétorique de son autrice, est en réalité plus profond et peut être lu, à un dernier niveau de lecture, comme un questionnement détourné de la présumé infinie bonté de Dieu : que ce soit à travers la mention du châtement divin qu'est la lèpre, ou de celle de sacrifices nécessaires à la louange divine, la déesse de Juana Castro prend position en faveur d'une nouvelle théologie qui se voudrait plus égalitaire, au point de supprimer jusqu'à l'origine même des souffrances.

La dose de subversion à peine perceptible de « Agnus Dea » est loin de constituer un cas isolé. Elle est, au contraire, le propre de nombre de poèmes écrits par les femmes à partir de la période. Là

où l'esthétique postmoderniste considérait le passé avec « bienveillance », la production féministe postfranquiste qui fait intervenir les récits religieux ne sont jamais tout à fait dénués d'une certaine dose d'*hybris*, de transgression du divin —transgression peut-être nécessaire aux autrices de l'époque de la *Movida* pour faire entendre l'originalité, et la validité de leur identité poétique.



MOTS ET CORPS BIBLIQUE(S) II : LA THAUMATURGIE DANS LES ARTS ESPAGNOLS

ISABELLE BOUCHIBA-FOCHESATO & MAYLIS SANTA-CRUZ (ED)

Cet ouvrage sur la thaumaturgie dans les arts hispaniques est le second volet d'une trilogie consacrée à la Bible (ses mots, ses corps) comme « grand code » de la littérature et dont l'achèvement est prévu pour 2026. Le premier volume, sorti en 2021 aux éditions Orbis Tertius, s'intitulait *Mots et corps bibliques, littéralité et mémoire textuelle*. La pandémie de COVID 19, qui a profondément bouleversé notre rapport à la maladie, a bien évidemment largement inspiré la thématique de ce volume et les chercheuses et chercheurs de divers horizons mais tous spécialistes de l'Espagne et de l'Amérique Latine ont exploré plus spécifiquement cette fois-ci, les mots qui guérissent les maux ainsi que la représentation du miracle de guérison dans la littérature sans s'interdire une incursion dans le domaine de l'image. Les différentes contributions qui composent ce livre analysent les représentations littéraires et artistiques tant de la guérison que de ce qui la précède, la maladie, l'épidémie, la plaie et s'interrogent sur la façon dont les mots mettent en lumière les maux et leur guérison ou leur simple rémission mais aussi la façon dont la littérature réinvestit la figure du thaumaturge.

ISBN : 978-2-36783-420-7

info@editionSORBISTERTIUS.com

www.editionSORBISTERTIUS.com