E.U.6-6

ÉMILE GIGAS

ÉTUDES

SUR

QUELQUES *COMEDIAS*

DE LOPE DE VEGA

II - III

Extrait de la *Revue Hispanique*, tome LIII

NEW YORK, PARIS

1921

ÉTUDES

SUR

QUELQUES *COMEDIAS*

DE LOPE DE VEGA

ÉMILE GIGAS

ÉTUDES

SUR

QUELQUES *COMEDIAS*

DE LOPE DE VEGA

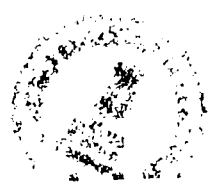
II-III

TH S0213

Extrait de la *Revue Hispanique*, tome LIII

NEW YORK, PARIS

1921



ÉTUDES
SUR QUELQUES *COMEDIAS* DE LOPE DE VEGA

II. — *EL PRÍNCIPE DESPEÑADO*

Pour un auteur dramatique espagnol du XVII^e^ siècle, il y avait toujours quelque chose de périlleux à aborder un sujet où la tyrannie et les crimes d'un roi formaient le centre de l'intrigue. Il s'agissait alors souvent de mitiger les circonstances, d'atténuer le mieux possible la culpabilité du grand personnage, d'éviter de choquer les sentiments populaires, sinon la police vigilante et active du pouvoir absolu. Mais, incontestablement et de tout temps, les sujets de ce genre attiraient les dramaturges. C'était brillant et plein d'effet : le grand public aimait à voir ces légendes historiques remplies de violence et de sang versé, qui se jouaient dans les salles des palais royaux ; et il n'est pas étrange que Lope de Vega, qui connaissait mieux qu'aucun autre le goût de sa nation, ait traité souvent, dans ses *comedias*, ces sujets épineux et aristocratiques. Quand l'action se passait dans un pays étranger, la difficulté n'était pas si grande, surtout si l'époque était aussi lointaine de l'Espagne de Lope que le lieu des événements. Que les rois de l'Ancien Testament, un Saül, un David et d'autres commettent des crimes et se montrent

sous un aspect tout autre qu'édifiant, cela ne gêne pas le poète : l'Église avait déjà indiqué, une fois pour toutes, à quel point de vue il convenait de regarder ces personnages et leurs exploits, et l'auteur non moins que son public s'y conformaient facilement. Puis les rois et empereurs de l'Antiquité profane : en premier lieu, ils étaient païens, et du reste, la littérature classique, si vénérée par le monde littéraire et, vaguement, un peu aussi par le peuple, les présentait sous un jour définitif. Néron est le tyran abominable, tout empereur qu'il est, et en outre le persécuteur des chrétiens, ce qui le rend doublement odieux. Et qui s'indignerait de voir présentées des atrocités princières commises dans un pays barbare, par exemple la Russie ? Boris Godunow, dans *El Gran Duque de Moscovia*, fait assassiner les princes de sa famille pour occuper le trône et s'y maintenir. Le roi André, dans *La Reina Juana de Nápoles*, est cruel et libidineux, et la reine Jeanne, sa femme, l'étrangle enfin pour épouser son amant. Dans *La Fuerza lastimosa* [1], dont le motif du reste, librement traité, est tiré du *romance* bien connu du comte Alarcos, le roi d'Irlande est induit par la princesse sa fille à ordonner à un noble de sa cour de tuer sa femme innocente et belle. Ici le terrible conflit fourni par le motif a éveillé visiblement des doutes dans l'âme du poète. Il s'est demandé s'il fallait vraiment pousser la loyauté aussi loin, si le comte Enrique devait obéir à un commandement aussi injuste ; et le dialogue de la scène entre le souverain et son vassal s'est empreint de ces raison-

1. Il en existe une traduction danoise libre, en vers alexandrins, datant du XVII^e siècle et faite d'après le remaniement hollandais d'Isak Vos. Elle a été publiée à Copenhague en 1918, avec une introduction où l'éditeur, M. Egill Rostrup, s'efforce de prouver, avec beaucoup de savoir et de pénétration, que le traducteur est la célèbre comtesse Léonore Christine, fille du roi Christian IV de Danemark et mariée à l'homme d'État Corfitz Ulfeld. Cependant cette opinion n'a pas été généralement acceptée, après avoir été exposée à une critique assez forte.

Siguiente

nements. Mais le principe de *lealtad* et les circonstances du récit populaire prennent le dessus, et Lope n'a pu que chercher à faire rétablir toutes les injustices et infortunes par les péripéties maladroitement ébauchées d'un troisième acte ridiculement fantastique et qui forme un contraste fort prononcé avec les deux premiers actes, si remarquables par leur force dramatique et leur valeur poétique. En faisant entrer, dans l'action de cet acte final, un prince espagnol comme instrument de la Némésis divine amenant le dénouement heureux de la pièce, il a réjoui tous les cœurs bien nés et patriotiques des spectateurs.

Mais c'est ordinairement dans les drames à sujet espagnol que Lope s'est vu assez gêné par la difficulté de traiter discrètement les matières du genre dont nous parlons ici. Alors le choc entre les principes s'opère dans la propre conscience de l'auteur non moins que dans les faits de l'histoire contenant une matière dramatique qui servaient de base à ses créations poétiques. Il ne s'agit pas ici de vues politiques ou sociales mûrement pesées : c'est instinctivement que lui et ses contemporains opposent à la royauté personnifiée les exigences de la morale religieuse ou humaine et l'honneur nobiliaire, tel qu'il s'était développé pendant le moyen âge. Les chroniques, la tradition orale, et les romances lui offraient une foule de sujets dramatiques dont le principal personnage était revêtu de la dignité royale. Lope avait lu beaucoup dans les chroniques mêmes et aussi dans les ouvrages d'histoire plus artistique qui avaient traité, à une époque plus rapprochée du temps du poète, des mêmes événements et des mêmes personnages historiques ; il avait entendu souvent les jugements conservés dans la mémoire populaire sur le passé, touchant spécialement les faits divers de l'histoire plutôt que les incidents de grande conséquence politique, car telle est l'habitude du peuple ; et il s'était rempli les oreilles et le cœur des chants qui parlaient des héros de l'Espagne. En se plongeant dans

ces sources, son imagination avait subi l'influence de la manière dont le peuple regardait son passé. Mais il faut remarquer ici que, lorsque la tradition présentait plusieurs aspects concernant le même personnage ou le même événement, le poète s'est emparé parfois de l'un, parfois de l'autre, dans ses différents ouvrages dramatiques. Par exemple le roi don Pierre de Castille, que l'on a nommé le Cruel et le Justicier selon l'affection ou l'aversion des classes de la nation. Dans *La Carbonera* il est dépeint sous un jour sympathique, et le poète lui fait dire :

> Eso tiene el vulgo loco,
> que en siendo un rey justiciero,
> luego dice que es cruel.

Dans *Los Ramirez de Arellano* également, on voit dans ce monarque le juste et sévère maintien du principe de la royauté. Dans *Audiencias del rey D. Pedro*, son rôle est aussi celui du justicier, avec une teinte de clémence prudente. Mais dans *El Infanzón de Illescas*, où il punit sévèrement et justement un noble qui avait traité ses vassaux en despote, Lope n'a pas oublié de rappeler au public la cruauté du roi qui avait donné occasion au surnom qu'il porte ordinairement dans les chroniques : le spectre d'un prêtre qu'il a fait assassiner se montre au roi et lui annonce la mort que le ciel lui a destinée par la main de son frère.

On peut dire qu'à l'avis du poète, concordant en ce cas avec le sentiment populaire, les qualités nécessaires à un bon roi espagnol sont en première ligne la justice et la piété religieuse. Un roi doué de ces attributs est plus d'une fois le personnage central de l'action de ses drames ou au moins le représentant d'une idée qui plane au-dessus de l'action. Nous prendrons comme exemple *El mejor alcalde el rey :* c'est le roi Alphonse VII de Castille qui est glorifié dans ce drame comme le vengeur des vassaux traités hautainement par un

seigneur tyrannique. Et dans *La mayor virtud de un rey* (dont l'action se passe en Portugal, ce qui ne fait rien à la chose), le titre même du drame veut indiquer — conjointement avec la fable de la pièce — que c'est la justice qu'il faut considérer comme la vertu essentielle d'un roi. Dans *Peribañez y el Comendador de Ocaña* et plus encore dans *Fuente Ovejuna*, nous voyons le prince prendre, avec justice ou plutôt avec miséricorde, le parti des opprimés et des révoltés contre la noblesse orgueilleuse. Le poète montre ici un sentiment que l'on pourrait dire presque démocratique. Il ose même indiquer, dans *El Rey Wamba* [1], « qu'il ne s'agit pas d'être né prince pour revêtir la pourpre, mais que ce qui importe est de posséder les qualités personnelles nécessaires : et où celles-ci se trouvent, le ciel même donne clairement sa sanction ».

Mais c'est lorsque le poète a rencontré dans ses sources historiques ou poétiques des rois espagnols du moyen âge dont les actes contrastaient visiblement avec l'idée qu'il fallait garder sur la royauté, c'est alors que la difficulté commence pour lui. Un roi ne devait pas commettre des injustices, il ne devait pas s'allier au mécréant, et il ne devait pas séduire ou violer les femmes des nobles seigneurs ou même des *villanos*. C'était chose convenue, et assez claire en elle-même. Cependant, il y avait beaucoup de sujets intéressants de cette espèce à puiser dans les annales et dans la tradition. Comment allier le respect dû à la monarchie au fait dramatique mais peu édifiant raconté sur un monarque ? Il fallait traiter toujours cette matière avec précaution. Mais le récit des chroniques et des romances l'aidait parfois à parer à l'inconvénient en lui offrant une solution consacrée par la tradition populaire.

Nous trouvons le motif de l'injustice contre une famille

1. Comp. l'étude de M. Alexander Haggerty Krappe, *The Ploughman King*, dans la *Revue Hispanique*, XLVI (1919), p. 516-546.

noble ou contre un héros de l'épopée dans *El casamiento en la muerte*, où le roi, Alphonse le Chaste, persécute durement un noble asturien, père du célèbre Bernarde del Carpio, et se montre plus tard inconstant et de mauvaise foi envers le fils, auquel il avait promis — après avoir refusé plusieurs fois sa demande — la libération de ses parents enfermés, le père dans une prison, la mère dans un couvent. Lope a pris dans la *Crónica general* et dans les romances fondés sur celle-ci le refus réitéré du roi à lui concéder la délivrance du père malgré les services que lui avait rendus Bernardo dans les combats. Mais la scène finale du drame est inventée par le poète lui-même : on y voit Bernardo courant à la prison, y trouvant son père mort, et obtenant la réhabilitation de sa naissance en unissant les mains du père et de la mère. Dans *El Vaquero de Moraña*, il existe une liaison amoureuse entre un jeune comte et une princesse de la maison royale : le roi, Bermude de Leon, dur et hautain, s'en fâche et fait arrêter le comte, en faisant enfermer l'amoureuse dans un monastère (tout comme les parents de Bernardo del Carpio). Un ami du comte lui procure l'occasion de s'évader, et la princesse parvient aussi à s'enfuir Déguisés en paysans, ils vivent à la campagne au service d'un noble. La dureté du roi ne s'adoucit que difficilement, mais par l'intervention du comte de Castille on réussit enfin à apaiser son courroux. Sanche, le roi violent de *Las almenas de Toro*, veut faire tuer sa propre sœur qu'il aperçoit sur la muraille de la ville dont elle lui dispute la seigneurie, mais le Cid empêche ce meurtre en bravant la colère du roi. Ces scènes sont basées sur le récit d'un romance [1] qui existe encore, quoique pas tout à fait dans la même rédaction qu'a suivie Lope ; quant à l'âge de ce romance, Milá et Menéndez y Pelayo [2] ne sont pas d'accord ; le pre-

1. Durán : *Romancero general*, nº 816.

2. Milá y Fontanals : *De la poesía heroico-popular*, p. 293, et Menéndez y Pelayo : *Tratado de los romances viejos*, I, p. 356.

mier croit qu'il est de Timoneda ou d'un de ses contemporains, tandis que Menéndez y Pelayo le croit assez vieux.

Dans plusieurs *comedias*, le maintien du roi envers des seigneurs qu'il traite injustement est occasionné par l'influence d'adulateurs et de calomniateurs trouvant dans l'âme royale un sol déjà préparé ; visiblement l'intention du poète est d'atténuer ainsi la responsabilité du souverain, et il y ajoute quelquefois comme motif lénifiant un remords assez tardif du roi après que l'injustice a été irrévocablement commise. On le voit dans *El Duque de Viseo*, dont j'ai traité dans un essai publié ici même en 1917. *La Inocente Sangre* est un autre spécimen de ce genre de drames ; c'est l'histoire des frères Caravajal qui furent condamnés à mort par le roi Ferdinand IV de Castille, surnommé *El Emplazado* parce que l'un des frères le cita devant le jugement de Dieu ; peu de temps après, le roi mourut subitement. Mais Lope le peint comme étant trompé par un ennemi des Caravajal qui le persuade faussement que les frères ont assassiné un favori du roi. Il existe d'ailleurs un romance de Sepulveda, tiré des chroniques, qui présente quelque similitude avec le drame de Lope [1]. Ici, le poète a rassemblé beaucoup de traits de la réalité historique : l'envie mutuelle des grands seigneurs féodaux et des *privados* du roi, leur obstination et leur insolence vis-à-vis du souverain, les combats des familles nobles, dont l'histoire véritable lui a fourni assez d'exemples. Il a suivi dans cette pièce, selon Menéndez y Pelayo, le *Valerio de las historias escolásticas* de Diego Rodriguez de Almela, archiprêtre de Santibáñez. La fable de *Quien más no puede* se rattache également à ce groupe : Enrique, un jeune chevalier, tombe amoureux de la fille du roi Ordoño de Leon ; il a été chargé de l'accompagner à la cour du roi Ramire de Navarre, qui doit l'épouser.

1. Durán, 96 ; comp. d'ailleurs Menéndez y Pelayo : *Tratado*, II, p. 99 sq.

Bien que le comte Enrique n'ait pas voulu manquer à la loyauté due à son roi, celui-ci est devenu soupçonneux envers lui à cause des calomnies de quelques traîtres et se comporte avec dureté envers le jeune chevalier. Mais la loyauté du comte est si grande qu'il veut persuader à sa bien-aimée de se rendre à Leon comme fiancée du roi Ramire ; lui-même pense se tuer en se privant de nourriture. Cependant le roi de Leon fait prévaloir son influence en sa faveur, et après beaucoup d'obstacles surmontés tout finit heureusement. — Des alliances politiques entre un roi chrétien espagnol et un prince musulman, cela s'était vu en réalité bien des fois pendant le moyen âge [1] ; mais regardés à la lumière, notamment, des grands faits d'armes qui conduisirent à la conquête de Grenade, ces pactes ne devaient que paraître ignominieux et rebutants à une génération qui se souvenait avec fierté de la victoire de Lépante, remportée récemment sur les ennemis de la Foi. Le poète devait concilier ces préjugés nationaux d'une date assez moderne avec la loyauté absolue envers le roi, principe aussi relativement moderne. Nous allons voir ici deux ou trois exemples de la manière dont il s'en acquitta. L'un d'eux est *El primer Rey de Castilla*, où le roi Alphonse V de Leon, guidé par des raisons politiques, veut marier sa sœur, malgré sa résistance, au roi des Maures. Un ange apparaît et empêche la consommation du mariage, et le roi Alphonse est puni par le Ciel : la flèche d'un archer maure le tue. Tout cela se passe dans le premier acte du drame et l'action, comme l'a démontré Menéndez y Pelayo, suit la *Crónica general* dans tous les détails ; de même pour l'action développée dans les deux derniers actes qui se passent sous le règne de Bermude de Leon. Mais la mort du roi

1. Comparez R. Menéndez Pidal : *Estudios literarios*, p. 299 : « entre aquellos cristianísimos y santos reyes, muy lejos de la intolerancia de los después llamados católicos, gustaban llamarse reyes de tres religiones ».

Alphonse est présentée dans des circonstances probablement inventées par Lope dans le but d'atténuer la culpabilité du roi. Alphonse paraît, l'épée à la main et blessé à mort ; il s'écrie que c'est une juste punition du Ciel, et ensuite, la flèche dans la poitrine, il fait une harangue pleine d'admonestations prudentes et chrétiennes à ses enfants, à ses guerriers et à ses courtisans ; et enfin il meurt. Le sujet de *Las famosas Asturianas* est tiré de l'histoire asturienne ; c'est la convention honteuse du roi Mauregato avec le roi de Cordoue, par laquelle il lui a promis un tribut de cent vierges chrétiennes. Alphonse, fils et successeur de Mauregato, s'est vu forcé de tenir cette promesse parce que son royaume est sans défense, et Nuño Osorio, le seul entre les conseillers du roi qui s'est opposé à la mettre en œuvre, reçoit l'ordre de conduire à Cordoue les jeunes filles destinées à être livrées au roi musulman. Les femmes héroïques enflamment le courage des guerriers chrétiens qui les accompagnent, de sorte qu'ils se jettent sur les Maures, remportent la victoire, et la honte est ainsi évitée. Mais le roi Alphonse veut faire décapiter l'intrépide Nuño ; cependant la relation du combat fait une telle impression sur lui qu'il lui pardonne et lui fait épouser doña Sancha, la plus noble et la plus héroïque des fameuses Asturiennes. Selon Menéndez y Pelayo, la source immédiate de la pièce est un poème de Pedro de la Vezilla Castellanos (Salamanque, 1586), sur le tribut des vierges et l'indignation qu'en ressentait le roi Ramire de Leon. (Lope a traité le même sujet une autre fois, dans *Las Doncellas de Simancas*, où il a suivi une tradition un peu différente, telle qu'elle a été consignée dans les *Antigüedades y sucesos memorables en esta muy noble... villa de Simancas* de D. Antonio de Cabezudo, 1580, chap. VII.) Un motif qui a de l'affinité avec celui du premier acte de *El primer Rey de Castilla* ou plutôt avec la seconde partie de *Los Tellos de Meneses*, est dramatisé dans *El Labrador venturoso*.

Les extravagances amoureuses des rois ou des princes ont fourni le sujet de nombre de pièces. Nous passerons en revue quelques-unes des plus caractéristiques, pour voir comment le poète a échappé au péril de nous faire voir l'auguste personnage sous un jour trop peu flatteur. Il y a d'abord *La Corona merecida ;* le roi Alphonse VIII de Castille s'est épris de la femme d'un gentilhomme et le menace de le faire périr sur l'échafaud, sous le fallacieux prétexte qu'il a commis trahison ; elle invite le roi à une entrevue, mais auparavant elle a couvert son corps de brûlures ; il recule épouvanté. Il se repent alors, met en liberté le mari de la femme incorruptible, et les accable de dons précieux. C'est un événement historique, mais ses protagonistes véritables étaient Pierre le Cruel et Marie de Padilla ; et Menéndez y Pelayo ne comprend pas pourquoi Lope à changé ces noms en substituant au roi connu par ses cruautés le roi Alphonse dont il s'est montré d'autre part l'admirateur ; il s'étonne aussi de ce que le poète ait placé la scène à Burgos au lieu de Séville où le drame historique se joua en réalité. Dans *La Niña de plata,* c'est le prince don Enrique (de Trastamare) qui tâche de vaincre la résistance de la belle et noble dame sévillane qu'il aime éperdument ; il veut même employer la force, mais enfin il est vaincu par sa constance : elle finit par menacer de se tuer, et alors il renonce à sa passion et l'unit à l'homme qu'elle aime. On pourrait placer dans ce groupe-ci, c'est-à-dire dans celui qui renferme les pièces où la justice céleste rétablit l'ordre dans les choses embrouillées, *La porfia hasta el temer,* dont voici le sujet : un infant, don Fernando, poursuit de son amour impétueux une belle dame, mais il est détourné de son dessein par l'apparition du spectre d'un chevalier qu'il a assassiné ; le revenant le châtie dans une tirade éloquente. *Las paces de los reyes* nous fait voir un roi devenu amoureux d'une juive, circonstance aggravante. C'est le roi Alphonse VIII, dont la tradition, consignée dans la *Crónica*

general, raconte les amours avec la belle Fermosa (Lope lui donne le nom de Raquel) de Tolède ; il est marié à la princesse anglaise Leonor qu'il aime réellement ; mais comme le roi David, il voit la beauté juive pendant qu'elle est au bain et ne sait résister au pouvoir de ses charmes ; il renvoie l'armée destinée à combattre les Maures sous ses ordres, ne voulant pas quitter Tolède et son amante. Le soir, en se rendant à une entrevue avec Raquel, il est surpris par un violent orage, et des visions terrifiantes se dressent devant lui ; pourtant il ne recule pas. Au dernier acte du drame, on voit qu'elle l'a captivé pendant sept ans dans le palais dit de Galiane. La reine cherche de l'appui chez les grands du royaume qui décident de faire tuer la maîtresse du roi, ce qui a lieu pendant une absence de celui-ci. Alphonse, ayant appris ce qui s'est passé, galope vers Madrid pour se venger et punir les coupables ; mais un ange lui apparaît et lui prédit qu'il sera puni par le Ciel et que sa descendance mâle s'éteindra. Accablé par ces menaces, il s'enfuit dans une église où il se prosterne en priant Dieu de lui pardonner son péché. Là il trouve aussi une pénitente, c'est la reine, et *los reyes* se réconcilient quand ils entendent leurs prières mutuelles, faites à haute voix. Il faut avouer que le poète, indulgent pour les *yerros por amores*, à un certain degré, a jeté une lumière sympathique sur la figure de l'amante du roi, bien qu'il fallût que le public espagnol ne perdît pas tout à fait l'aversion contre la mécréante. On pourrait joindre à ce groupe *El postrer godo de España*. Le roi Rodrigue y est représenté comme celui qui s'est attiré sa disgrâce par son adultère ; mais en même temps la trahison du comte Julien est condamnée expressément par l'auteur du drame et le comte lui-même se repent du crime d'avoir appelé les Maures en Espagne ; la Némésis poétique est accentuée quand on le voit tué par les ennemis de la Foi qu'il avait introduits jadis dans sa patrie. Florinde, sa fille, qui a causé à l'origine tout le malheur, se jette déses-

pérée du haut d'une tour. Ici également se rencontrent deux principes opposés l'un à l'autre : le roi a tort, c'est vrai, mais ses ennemis ont tort aussi, ce qui produit la compensation nécessaire.

***

Je parlerai maintenant d'une manière un peu plus détaillée d'une *comedia* qui appartient aussi à la classe renfermant celles où Lope s'est occupé des amours criminelles d'un roi. C'est qu'elle offre assez d'intérêt sous plusieurs aspects. D'abord elle donne lieu à un parallèle instructif avec quelques chants historiques danois d'une grande beauté : son examen ouvre des échappées sur la matière poétique universelle et la façon dont celle-ci a été traitée dans les diverses littératures ; en outre, il nous fournit des dates à ajouter aux études antérieures touchant cette pièce [1].

Rappelons en toute brièveté les moments principaux du drame intitulé *El Príncipe despeñado*. Le roi Garcie de Navarre est mort, et une guerre civile s'est allumée entre les partisans de Sanche, frère du défunt, et la veuve du roi Garcie, qui attend la naissance d'un héritier. Le chef du parti de Sanche est D. Martin de Guevara, *mayordomo mayor* du roi et qui appartient à l'une des familles les plus illustres du pays, pendant que son frère D. Ramón [2] défend la cause de la reine douairière. Ce dernier parti est vaincu, et la reine ainsi que son défenseur s'enfuient dans les montagnes. Le

1. Voir M. Enk : *Studien über Lope de Vega Carpio* (Vienne, 1839), p. 222-235 ; et l'Introduction de Menéndez y Pelayo dans l'édition de l'Académie, *Obras de Lope de Vega*, t. VIII (Madrid, 1898), p. XXVII-XXX. J'ai déjà traité en langue danoise de ce drame dans mon livre *Litteratur og Historie*, I (Copenhague, 1898), p. 157-193, remaniement d'un essai imprimé dans *Nordisk Tidsskrift for Filologi*, Copenhague, 1883-84.

2. Il est appelé Ramón dans l'édition de l'Académie Espagnole qui suit le Ms. original du poète.

fils nouveau-né de la reine est porté par quelques bergers au château de D. Martin où la femme de celui-ci, la belle doña Blanca, le prend sous sa garde. Par hasard, le roi Sanche, qui est à la chasse aux environs, vient au château, sans savoir qui en est le seigneur. Il est surpris de la beauté de doña Blanca, qu'il n'a jamais vue auparavant, et il en tombe éperdument amoureux. D'abord il ne sait qui est cette beauté campagnarde, et il s'en informe auprès d'un chevalier de sa suite nommé Arista. Sanche, qui ne s'est pas fait connaître aux habitants du château, cherche encore à combattre sa passion, mais enfin son amour ardent prend le dessus, et il s'écrie : « Mais je suis roi, et il faut que tout le monde obéisse au roi ! » Ensuite il dit à D. Martin que son frère Ramon, selon des nouvelles arrivées à sa connaissance, rassemble une armée française et va attaquer les frontières du royaume. D. Martin est toujours le serviteur loyal de son maître en exprimant cette fidélité par des paroles fort énergiques, et le roi alors lui confie le commandement des troupes qui vont défendre le pays contre les envahisseurs ; le nouveau connétable prend congé tendrement de sa femme et part pour la guerre. Cependant Sanche, qui a suborné un vieux domestique de son connétable, est introduit secrètement pendant la nuit dans le château de D. Martin. Blanca veut appeler ses gens au secours ; le roi se démasque et fait connaître son intention « d'être Tarquin si elle veut rester Lucrèce » ; et il l'emporte enfin dans ses bras. D. Martin revient de la guerre : il court à son château afin de revoir son épouse bien-aimée. Mais il trouve le jardin désert, la maison tendue de noir, et personne ne vient au-devant de lui ; il craint le plus grand malheur, la mort de Blanca. Alors sa femme se présente à lui vêtue de noir et les yeux remplis de larmes ; elle se jette à ses pieds, et lorsqu'il demande : Qui est mort ? elle lui répond : « Ton honneur ». (Dans le manuscrit autographe : ¿ Quien es el muerto ? — Es tu honor.) Elle raconte à son mari des

rêves qui lui ont causé de l'angoisse la nuit qui a précédé celle du forfait, et des présages sinistres qu'elle a eus. D. Martin d'abord ne veut pas croire que ce soit le roi qui ait commis le crime, et il tâche de dissiper l'impression des rêves et des présages en les expliquant d'une manière presque rationaliste [1]. Il lui dit en voyant son désespoir : « Ma chaste et noble épouse, ô nouvelle Lucrèce ! » et jure de se venger : le roi payera de sa vie le viol qu'il a commis. Sanche semble comprendre, aux allusions voilées de D. Martin, que celui-ci sait quelque chose de ce qui s'est passé ; celles-ci cependant sont plutôt faites pour être comprises par le public. Un courtisan, Fernan Peralta, tâche de dissiper la mélancolie du roi en lui proposant une partie de chasse : on a aperçu un gibier étrange dans la montagne de Peñalén. Ce sont la reine et D. Ramon, vêtus de peaux d'animaux, errant dans des lieux déserts. Pendant la chasse, D. Martin voit le moment de se venger en précipitant le roi du haut d'un rocher ; Ramon, qui a rencontré son frère et qui s'est réconcilié avec lui, prend part à cette vengeance. Le cadavre du roi est porté au château du connétable et déposé sur le lit de Blanca qui s'écrie en pleurant :

Y es bien
que allá sepulcro le den,
pues vuelve allí por mi fama.

trait essentiellement caractéristique de Lope : la réhabilitation présentée avec la clarté extérieure. Enfin le jeune Sanche,

1. Voici ce que dit D. Martin :

« ¿ Hante dicho que he salido
huyendo de la batalla ?
Porque tal la guerra ha sido,
que ni enemigo se halla,
ni hay fama de que ha salido. »

fils de la reine, est proclamé roi, et on le porte à la ville de Funes pour qu'il soit présenté au peuple.

Selon Menéndez y Pelayo, la source immédiate de cette pièce de Lope est la chronique de Navarre du prince Carlos de Viana. Il faut que le poète ait connu ce livre dans une copie manuscrite, car il ne fut imprimé que quatre cents ans après la date de sa composition (1454). Les événements dont Lope a tiré la fable de sa pièce se sont passés dans la seconde moitié du XI^e siècle, et Viana les raconte ainsi : « Ce roi Sanche, étant en guerre contre son cousin le roi Sanche de Castille, envoya un de ses chevaliers, seigneur de Funes, aux frontières du royaume, n'ayant pu séduire l'épouse de ce chevalier, dont il s'était énamouré, et il eut recours à cet expédient en suivant l'exemple du roi David lorsqu'il voulut se débarrasser d'Urias ; et il força la femme du chevalier à céder à ses désirs. Mais un jour, quand le chevalier se promenait avec le roi au bord du rocher appelé Peinalén ou Villanueva, près de Villafranca, il dit au roi : *A rey alevoso, vasallo traidor*, et ayant dit ces paroles, il le précipita du haut du rocher. Ainsi mourut ce roi l'an 1076 ; il avait régné pendant sept ans et avait pour armes seulement *las ariestas* (barbe d'épi ou épines). » Mais antérieurement au récit du prince de Viana on trouve dans plusieurs annales et chroniques une très courte mention de la mort du roi. En comparant ce que raconte le prince avec ces récits plus anciens, nous trouvons que Rodrigo Jiménez de Rada, dans son livre *De rebus in Hispania gestis*, parle de deux fils du roi García de Nájera, tous les deux appelés Sanche (chez Viana, il y a aussi deux fils du roi García, dont l'un est nommé Sancho García, l'autre Sanche tout court, et il est dit de ce dernier qu'il périt à *Rueda*), mais que l'aîné fut tué près de Peñalén, le cadet près de *Roda*. — Contrairement à cela, la chronique dite de San Juan de la Peña du XIV^e siècle, écrite dans un couvent, et traitant de l'histoire de celui-ci, n'a qu'un seul Sancho García ; Zurita et (1620) Briz Mar-

tínez, cependant, maintiennent qu'il y avait deux frères du nom de Sancho.

Une cinquantaine d'années après la chronique du prince Carlos, nous trouvons la *Crónica de los reyes de Navarra* du docteur Juan de Jaso, père de l'ordre de Saint-François-Xavier. Mais elle n'existe que dans une copie incomplète d'environ 1660, par le P. J. Moret, publiée par le P. Fidel Fita au tome XXIV du *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid, 1894). Néanmoins, il faut en citer un passage parce qu'évidemment il est à rattacher à des scènes de la pièce de Lope : « Ensuite fut roi D. Sancho, celui qui mourut assassiné à Peñalén. Et la cause pour laquelle on l'assassina était la suivante. Un chevalier, seigneur de Funes, avait une belle épouse et quand le roi, qui aimait beaucoup la chasse, s'était rendu à Peñalen pour chasser des bêtes fauves, il vit cette dame de Funes et tomba amoureux d'elle. Et afin d'exécuter plus facilement son dessein, il envoya son mari hors du royaume comme ambassadeur. » Puis il est raconté comment il fait annoncer sa visite au château, et comment il viola la femme du chevalier. Quand son mari retourna, elle s'habilla de deuil, et lorsqu'il la vit ainsi habillée, il lui demanda pourquoi elle était en deuil et pour qui elle s'était vêtue de noir. Elle répondit : pour son honneur mort. Elle lui fit savoir tout ce qui s'était passé, mais l'ayant écoutée, il ne la pria que de garder le silence et de ne rien dire à personne. Et il dit seulement au roi que s'il voulait partir pour une chasse, il y avait de grands sangliers dans les forêts, au bas de Peñalén. Quand le roi entendit cela, il se réjouit beaucoup, car il était chasseur passionné ; et lorsqu'ils y furent arrivés, le chevalier lui dit qu'il pourrait mieux voir la chasse du haut du rocher. Alors le roi et lui s'y rendirent à cheval ; mais le chevalier lui dit qu'il vaudrait mieux descendre de cheval et jeter un coup d'œil de tous côtés ; ensuite le roi dépêcha ses serviteurs l'un après l'autre, de sorte qu'il resta

enfin seul avec lui et avec un page. Quand le chevalier s'aperçut de cela, il lui dit : *Ah! Rey traidor!* et en vassal perfide [*y vasallo alevoso*] il précipita le roi du rocher et le tua ainsi. Puis il monta à cheval et s'enfuit en Aragon. Bien que ce seigneur s'appelât seigneur de Funes, il ne l'était pas, mais il s'appelait Funes et était seigneur de Peñalén. Ainsi mourut ce roi, qui était un brave, libéral et habile. » Moret raconte après cela que le successeur du roi Sanche fut Sancho Ramirez d'Aragon. — En avançant dans notre recherche des sources historiques du poète, nous arrivons à Estéban de Garibay. Dans son *Compendio historial de las Crónicas de España* (1571) il dit, livre XXII, chapitre XXXIV, que selon les relations des chroniques navarraises, le roi Sancho García, vers la fin de sa vie, devint amoureux de l'épouse d'un chevalier et que surtout un auteur récent, dont l'ouvrage n'était pas encore imprimé, en donne le récit. D'après cet auteur qu'il ne nomme pas, l'époux de la dame s'appelait le comte Pedro de Escaray et était seigneur de Funes, de Pazuengos et d'autres villes ; pour l'éloigner, le roi le mit à la tête d'une armée qui devait défendre la frontière contre les Castillans, et plus tard il alla souvent à la chasse aux environs de Pazuengos où la comtesse habitait, et une fois il se rendit au château de D. Pedro situé dans cette ville, sous le prétexte de se reposer après une journée fatigante. Il se comporta alors, comme s'exprime Garibay, « de la manière de Tarquin envers Lucrèce », mais le bruit de cet affront parvint en peu de temps aux oreilles du comte, qui jura d'en tirer une vengeance sanglante. Il se présenta à D. Sanche à Sangüesa en feignant d'avoir à rendre compte de la guerre, et à l'entrevue il simula une telle ignorance de ce qui s'était passé, que le roi se sentit entièrement tranquille et accepta son invitation à une partie de chasse près de Funes. Après le repas au château du comte, ils partirent pour la chasse dans la forêt non loin de Villafranca ; là, le comte prit soin de rester seul avec le roi, le

mena au sommet du rocher escarpé de Peñalén sur la rivière d'Arga, et le tua de la manière et avec les paroles qui sont rapportées par D. Carlos de Viana. D. Pedro prit la fuite vers la Castille, mais avant de partir il assassina aussi sa femme à Pazuengos. En outre, il est dit qu'un frère de Sancho, D. Ramón, se trouvait par hasard dans le voisinage quand le meurtre du roi eut lieu, qu'il poursuivit le meurtrier avec quelques écuyers, mais que celui-ci avait déjà passé la frontière lorsque les persécuteurs arrivèrent à Pazuengos, et pour cette raison D. Ramón, enflammé de colère, brûla la ville et détruisit le château. Ceci se passa l'an 1070, quand le roi Sancho García avait régné pendant seize années ; son successeur fut un frère appelé également Sancho. — Jusqu'ici les chroniques citées par Garibay. Mais Garibay est un historien critique, qui ne veut pas croire à la véracité de ce récit, bien qu'il dise que ce serait un bon exemple pour les princes, et il compare ce qui est raconté à l'enlèvement d'Hélène, à la vengeance du comte Julien sur Rodrigue, le dernier roi visigoth, et à d'autres aventures néfastes. En réalité le roi Sancho García vécut encore plusieurs années après 1070, car il existe des lettres et d'autres documents qu'il a fait rédiger pendant ces années : il fut assassiné à Peñalén, mais ce fut en 1076 et à l'instigation de son frère Ramón, et il fut enseveli dans le monastère de Santa Maria la Real à Nájera, dans le tombeau de ses parents, où furent enterrés aussi son épouse doña Placencia et ses fils. Son frère Sancho ne parvint jamais à régner ; Garibay ne croit pas non plus au règne de Ramiro Sánchez, beau-fils du Cid ; il y aurait eu, au contraire, un interrègne jusqu'à ce que Sancho Ramírez d'Aragon montât sur le trône de Navarre. Gerónimo Blancas dans *Aragonensium rerum commentarii* publiés en 1588, et après lui Zurita et Mariana, racontent que le roi García perdit la vie en 1054 dans une bataille contre son frère Fernando ; qu'il avait deux fils du nom de Sancho, dont l'un fut tué à

Peñalén pendant que son père était encore en vie ; l'autre régna jusqu'en 1076, et fut alors assassiné traîtreusement à Roda par son frère Ramón, qui aspirait à la couronne. L'infant D. Ramiro, fils de Sancho, s'enfuit chez le Cid à Valence, y demeura longtemps et épousa l'une de ses filles ; mais les Navarrais ne voulaient pas de Ramón pour roi et préférèrent se laisser incorporer au royaume d'Aragon, ce qui fut cause que Ramón, qui avait été proscrit, se réfugia à Saragosse. Il faut remarquer que Blancas est l'un des historiens espagnols les plus dépourvus de sens critique et qu'il a surchargé ses annales d'amplifications apocryphes.

Nous voici arrivés à l'époque où *El Príncipe despeñado* de Lope de Vega fut écrit ; on possède le manuscrit autographe de la pièce, qui porte la date de 1602 ; mais elle ne fut imprimée qu'en 1617. En rassemblant maintenant nos résultats, après avoir parcouru les traditions fort embrouillées de ce point de l'histoire de Navarre, nous voyons que Lope a pris le sujet et la fable de son drame principalement dans la légende sur la vengeance du chevalier sur le roi voluptueux, telle qu'elle a été consignée notamment par le prince de Viana. En outre, il s'est servi incidemment de la tradition relative à l'enfance du roi Sancho Abarca et là il fait une allusion évidente à un romance [1]. Dans son désespoir, doña Blanca prie D. Martin de lui arracher avec son poignard le cœur de la poitrine, comme son illustre aïeul D. Ladrón de Guevara arracha l'enfant qui fut depuis le roi Sancho Abarca du flanc de sa mère tuée par les Maures. Ce Sancho Abarca était un roi de Navarre à demi mythique du X^e^ siècle ; il fut surnommé ainsi parce qu'il reçut son éducation à la campagne chez D. Ladrón et qu'il portait des sandales *(abarcas)* comme les paysans. Probablement ce trait est aussi le fonde-

1. Durán : *Romancero general*, t. II, p. 201 sq., n° 1212, faisant partie de la *Rosa* de Timoneda.

ment d'une partie de l'action de *El Príncipe despeñado*, c'est-à-dire l'éducation du petit prince héréditaire chez D. Martin de Guevara jusqu'à ce que sa naissance royale soit découverte. Nous avons vu que le nom et la famille du chevalier vengeur sont donnés d'une manière bien différente par les chroniqueurs. On peut même ajouter que la chronique d'un monastère datant du milieu du XII^e^ siècle (*El Tumbo negro de Santiago* [1]) raconte que le roi García de Navarre, père du roi *despeñado*, fut tué dans la bataille d'Atapuerca par un vassal révolté, Sancho Fortuñónez, parce qu'il avait violé la femme de celui-ci. Cette fiction — c'est ainsi qu'elle est qualifiée par Fita — n'avait pas été inventée au commencement du XII^e^ siècle, car autrement, le moine de Silos, qui accuse plusieurs fois injustement ce roi García, l'aurait sans doute insérée dans son livre. Fita présume qu'elle tire son origine des chansons de geste et la met à côté du récit fabuleux concernant la mort violente du roi Sancho à Peñalén, événement auquel on attribua une autre raison que la réelle, qui fut en vérité purement politique : car il existe nombre de documents qui le prouvent. — Quoique aucune des chroniques ne fasse d'un Guevara le protagoniste de l'événement dramatique, Lope a pu prendre pour héros de sa pièce un noble de cette famille, non seulement à cause du romance cité [1], mais aussi parce qu'il avait peut-être l'intention d'obtenir la protection d'un membre de cette famille. Il importait toujours aux littérateurs d'être dans les bonnes grâces des nobles seigneurs qui possédaient de l'influence — et de l'argent, et le moyen

1. Publié par Fidel Fita dans le *Boletin de la Real Academia de la Historia*, t. XXVI, Madrid, 1895.

1. Ou peut-être a-t-il puisé ce trait dans une tradition racontée par un nobiliaire. M. José F. Montesinos a démontré récemment (*Revista de Filología Española*, VII, 1921, p. 133 sq.), dans une étude intéressante sur *Los Tellos de Meneses*, que les nobiliaires espagnols ont fourni souvent des sujets de *comedias* au dramaturge espagnol.

était ordinairement des dédicaces d'ouvrages. En effet, la deuxième partie de ses *comedias*, parue en 1609, fut dédiée à doña Casilda de Gauna Varona, femme de D. Alonso Vélez de Guevara, « alcalde mayor de la ciudad de Burgos ». C'était, on le voit, un *Vélez* de Guevara, mais dans *La Hermosura aborrecida*, publiée en 1617 dans la même partie de *comedias* que *El Príncipe despeñado*, il est fait mention, sinon glorification, de la famille des *Ladrón* de Guevara ; don Sancho de Guevara est un des personnages de la pièce, et le poète rappelle entre autres traditions concernant cette famille celle de l'origine de son *apellido* [1]. Quant à la ville de Funes où D. Ramón de Guevara se rend (dans *El Príncipe despeñado*) avec le petit prince héréditaire Sancho, et qui appartenait, selon le prince de Viana, au chevalier vengeur, nous lisons dans le *Diccionario de Antigüedades del reino de Navarra* de Yanguas (Pamplona, 1840-43, in-4), qu'elle était en l'an 1011 la propriété de D. Fortuño Acenariz ou Aznárez, ce qui est confirmé par les documents conservés jusqu'à nos jours, et en 1080 de D. Acenar Acenariz. On le voit : point de Guevaras.

Lope de Vega a usé avec beaucoup de liberté des noms de personnages et de lieux mentionnés dans les chroniques. *Arista* par exemple, nom d'un chevalier dans la pièce, est tiré, nous l'avons vu, d'un terme héraldique [2]. Quant à Fernan *Peralta*, autre personnage de la pièce, il faut remarquer que Peralta est le nom d'une ville navarraise, dont le territoire ou champ communal s'accrut en 1378, suivant l'ordre du roi Charles II, de terres qui avaient appartenu jusque-là à Funes et Villanueva, récompense en partie d'un fait d'armes des habitants de Peralta. Nous avons vu également qu'il a donné le prénom

1. Acte premier, dans un long récit de doña Juana.

2. On trouve aussi Arista comme surnom d'un roi fabuleux, Iñigo García de Navarre, au VIII[e] siècle.

de Ramón à un autre personnage qu'à celui qui le porte dans la chronique. Pour celui qui s'appelle « Fortunio », comparez « Fortuñónez » dont parle Fita (déjà cité) ; il y a aussi une charte datant du règne de Sancho García, citée par Moret, où un certain D. Lope Fortuñez et sa femme donnent un château au couvent de San Millán [1]. La reine errante et déguisée s'appelle Lucinda, c'est une allusion à la maîtresse du poète, Micaela de Luján, car leur liaison avait commencé avant 1602 ; il est dit dans un vers que c'est un *buen nombre*, et le pasteur Danteo dit plus tard : *Ya no me acuerdo de Elisa*, et *Por sola Lucinda muero*. — Il est malaisé de savoir d'où Lope a tiré Cruzate, le nom de famille de doña Blanca. D'ailleurs, ce nom donne lieu à des jeux de mots (ils abondent dans cette pièce : sur *blanca*, *blanco*, *negro*, *escudo*, *valor*, etc.), presque des calembours pour les oreilles d'un public moderne ; par exemple dans la première réplique du roi adressée à Blanca :

> Que sois moneda de cruz,
> pues sois Blanca de Cruzate.

nous avons mentionné la localité de Funes ; d'autres localités navarraises sont citées dans la pièce, selon l'habitude du poète qui aimait à entourer de couleur locale les sujets nationaux qu'il traitait. Andaya, *las montañas de Jaca*, Roncesvalles, Sangüesa, où le roi envoie don Martin en qualité de chef d'armée. Enfin il y a deux ou trois mots à dire sur Peñalén, tel que ce nom géographique se trouve dans la *comedia* : parlant de Peinalen ou Peñalen, Yanguas explique que c'était une petite ville, et pas seulement un rocher [2],

1. J. Moret : *Investigaciones históricas del reyno de Navarra* (1684), p. 628 sq. ; cp. *Anales de Navarra*, I, p. 711.

2. Dans la pièce de Lope, acte II, Peñalén est appelé rocher ou mon-

car certains privilèges lui ont été concédés en 1080 par une charte du roi Alphonse de Castille et de Navarre, et même si cet acte n'est pas authentique, ce qu'il est peut-être permis de présumer, on possède d'autres documents qui témoignent de l'existence de la ville de Peñalén, entre autres un acte de 1266, où il est dit que plusieurs maisons dans Funes et Peñalén étaient propriété royale. Depuis longtemps la ville ou le bourg de Peñalén a cessé d'exister, car nous n'avons pas besoin de remonter au delà de 1447 : dans un livre de taille datant de cette année-là il est dit que rien n'est payé par la ville de « Peñalén, dite Villanueva », parce qu'elle est ruinée et inhabitée depuis longtemps ; ce qui concorde très bien avec la désignation de D. Carlos de Viana en 1454. Nous pouvons même suivre pas à pas la décadence de la ville, car en 1405 nous voyons la reine Leonor dispenser les habitants de « Villanueva, ci-devant appelée Peñalén », d'une partie de leur contribution, parce qu'ils sont si pauvres et que leur nombre a baissé de quinze jusqu'à quatre. Il ne faut pas confondre la localité avec la petite ville de Peñalén en Nouvelle-Castille (province de Guadalajara).

Encore un trait caractéristique : il est curieux d'observer les modifications qu'ont subies les paroles prononcées, selon la tradition, au moment où le roi est précipité du haut du rocher. Pendant que le prince de Viana et Garibay font dire au chevalier, comme nous l'avons déjà vu : *A Rey alevoso,*

---

tagne. Dans la scène où le pasteur Danteo porte l'enfant à doña Blanca, il commence ainsi le romance qui forme sa réplique :

« Generosa doña Blanca
Cruzate, señora nuestra,
a quien Peñalén humilla
la nieve de su cabeza. »

Moret, dans les *Anales de Navarra*, ne parle de Peñalén que dans le sens de montagne, et il en propose une étymologie basque (*leun*, pente rapide, oblique).

vasallo traidor, à la manière d'un proverbe, chez Jaso la relation a pris cette forme : « ...il lui dit : *Ah rey traidor !* et en vassal perfide [*y vasallo alevoso*] il précipita... » etc. Le manuscrit autographe de Lope donne les paroles comme dites par don Martin : *A rey traidor, villano caballero.* Mais dans l'édition de 1617 on a imprimé, en guise de dernière exclamation du roi : *Al rey traidor villano.* Enfin, dans l'édition de l'Académie, il avait d'abord été imprimé erronément : Martin : *¡ Rey don Sancho ! ¡ Ah rey traidor, villano caballero!* Apparemment, quelques-uns parmi ceux qui ont transmis la phrase n'ont point compris ce qu'elle signifie, mais Lope semble en avoir vu pleinement le sens véritable.

***

Il existe, dans l'histoire médiévale du Danemark ou plutôt dans la tradition légendaire du moyen âge danois, un événement qu'on peut rapprocher de celui de l'histoire navarraise sur lequel a été composé *El Príncipe despeñado* de Lope. Le roi Erik Glipping ou Klipping fut assassiné en 1286 par des grands du royaume conjurés. On a sujet de croire que ce meurtre fut commis pour des raisons politiques, car le roi s'était fait beaucoup d'ennemis dans la noblesse du pays et parmi les dignitaires de l'Église. Cependant on trouve déjà, peu de temps après la mort du roi, des indications qui expliquent d'une autre manière l'assassinat du souverain. La voix publique l'avait désigné pendant son règne comme débauché et séducteur, et déjà en 1295 l'ecclésiastique Jens Grand déclara avoir appris, cette même année, d'un homme digne de foi, « comment et pour quelle misérable raison le roi avait péri ». Peut-être les conjurés le surprirent-ils pendant qu'il était engagé dans une aventure amoureuse.

La poésie s'y mêle ensuite. Il existe plusieurs chants populaires qui traitent de la mort du roi Erik Glipping. Dans la

plupart de ces ballades, le personnage principal est Marsk Stig (Marsk signifie connétable), marié à la belle Ingeborg de qui le roi s'est épris, et pendant que le mari est à la guerre [1] il séduit ou viole sa femme. Quand le connétable revient, il trouve son épouse éplorée et vêtue de noir ; ayant su la cause de ce deuil, il jure de se venger et sa vengeance s'accomplit avec l'aide des autres grands seigneurs indignés. Pour ce qui regarde la manière dont les chanteurs populaires ont entendu le cours des événements, il faut remarquer que nous possédons un chant, le premier en date, qui ne parle ni du connétable ni du motif d'amour, mais seulement d'une conjuration et d'un assassinat politiques ; on le considère comme à peu près contemporain de ce qui se passa en 1286. Puis, dans un autre chant, Marsk Stig apparaît, l'assassinat a été commis, mais rien n'est dit sur un motif privé ; seulement le connétable et ses complices sont exilés du royaume. Mais dans des chants composés un peu plus tard, l'histoire des amours du roi et de la vengeance du mari outragé prennent la place des événements politiques, et dès ce moment l'imagination poétique du peuple s'empare définitivement du motif. Il y a d'abord un chant qui raconte le retour de la guerre de Marsk Stig ; sa femme ne veut pas aller au-devant de lui, mais enfin elle paraît et lui dit déses-

1. A propos de ceci on pourrait faire remarquer ici qu'en un certain sens l'on peut citer un drame espagnol qui présente des points de comparaison avec le cycle de ballades danois, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope. Là ce n'est pas un roi qui est devenu amoureux de la femme de l'agriculteur Peribañez, et qui l'éloigne en l'envoyant à la guerre contre les Maures comme capitaine d'un corps de paysans armés : c'est un commandeur de l'ordre de Saint-Jacques. Lorsqu'il prend congé de ce grand seigneur, Peribáñez s'adresse aux nobles sentiments de celui-ci en lui confiant l'honneur de sa maison, bien qu'il ait déjà un certain soupçon contre lui. C'est la même chose que fait le connétable Stig dans un des chants danois, mais ici il ne soupçonne pas encore le roi ; seulement il lui confie son honneur, parce que c'est le roi.

pérée : « Seigneur, quand vous me dites adieu en partant, j'étais l'épouse d'un chevalier; aujourd'hui je suis reine de Danemark : voici le grand chagrin qui m'oppresse. Jamais vous ne dormirez dans mes bras blancs avant d'avoir tué le roi Erik, qui m'a fait cette honte. » Marsk Stig ne dit mot ; il monte à cheval et se rend à la cour du roi qui, au milieu d'une assemblée des nobles du royaume, l'outrage encore une fois en paroles, et quand leur dispute prend fin le connétable le menace d'une vengeance sanglante. Un chant d'une étendue extraordinaire rassemble les matières d'une série de chants antérieurs ; c'est presque devenu tout un poème épique et c'est d'une grande valeur comme poésie. L'histoire littéraire danoise du XIX^e^ siècle [1] avait commencé par regarder ce chant étendu comme la base des autres moins longs, mais la plupart des historiens littéraires ont abandonné de notre temps cette opinion, bien que l'on soit encore disposé, çà et là, à admettre l'existence d'un autre chant d'une certaine longueur composé avant les plus courts, et maintenant perdu. Celui que nous possédons, et pour lequel on a proposé une date assez récente, offre plusieurs détails à remarquer, parce qu'ils sont tirés évidemment de chants qui n'existent plus. Marsk Stig fait un rêve la nuit : qu'un malheur va tomber sur son navire et que son coursier le jette à terre ; il raconte ces présages alarmants à sa femme qui les explique d'une façon aussi rationaliste que D. Martin vis-à-vis de l'anxiété de son épouse dans le drame de Lope (voir plus haut). A son départ il confie sa femme à la protection du roi. Celui-ci est présenté comme le séducteur de la femme du connétable ; toutefois il est clair que la tradition populaire a considéré tour à tour son crime comme

1. Il faut citer ici avant d'autres, parmi ceux qui ont traité de ce groupe de chants, Sven Grundtvig dans le grand ouvrage *Danmarks gamle Folkeviser*, III, n° 145 (Copenhague, 1862).

séduction et comme violation ; ceci résulte des variantes, Quant à un remords du roi, il n'y en a pas trace. Le roi est attiré dans une partie de chasse par un complice des conjurés. un courtisan ; cette fois encore, avant que le roi ne soit frappé par le glaive vengeur, on le voit engagé dans une aventure amoureuse, et cela sous des formes mystérieuses : c'est une espèce d'*elfe* qui le charme, mais qui disparaît en lui prédisant sa perte immédiate.

On a émis l'opinion que la tradition poétique danoise sur le roi séducteur tué par un mari vengeur et le chant qui se rattache à cette tradition ont une origine allemande, ou du moins ont subi déjà au moyen âge une influence allemande. Feu le professeur Sophus Bugge, philologue norvégien d'un grand renom, qui a tenté d'introduire cette manière de regarder la chose [1], veut démontrer qu'il a dû exister en Danemark un chant originairement bas-allemand sur la même tragédie domestique, dont les acteurs sont un roi, un gentilhomme et l'épouse de celui-ci, mais avec ces protagonistes : le connétable Sibeke, Odila sa femme, et le roi Ermanrik. Cependant il n'a pu trouver un tel chant danois sur lesdits personnages, mais il faut remarquer que l'événement a été raconté en prose dans la *Thidrikssaga* norvégienne (au milieu du XIII^e^ siècle), et plus tard dans le *Heldenbuch* allemand [2]. Cette hypothèse a été combattue vivement par l'historien danois M. J. Steenstrup [3], qui souligne

1. *Bidrag til den nordiske Balladedigtnings Historie*, I, dans *Det philologisk-historiske samfunds Mindeskrift i Anledning af dets 25 aarige Virksomhed*, 1854-79. Copenhague, 1879, p. 64.

2. Cp. W. Grimm : *Die deutschen Heldensagen*, 3^e^ éd., Gütersloh, 1889, p. 332 sq. — M. Brants : *Germaansche Heldenleer*, Gent, 1902, p. 219. — H. Bertelsen : *Om Didrik af Berns Sagas oprindelige Skikkelse, Omarbejdelse og Haandskrifter*. Copenhague, 1902, p. 108. (Aussi Hensler : *Lied und Epos in germanischer Sagendichtung*, Dortmund, 1905.)

3. *Vore Folkeviser*, 1891, p. 265 sq. Traduction anglaise : *The medieval popular Ballads*, by Edw. Godfrey Cox, London, 1914.

que Sibeke, le courtisan allemand, est d'un caractère tout à fait différent de celui de Marsk Stig : ce dernier est franc et chevaleresque, mais le connétable du roi allemand est perfide et astucieux. Pourtant je ne saurais laisser de faire remarquer que bien que la Thidrikssaga et le Heldenbuch ne racontent pas l'histoire exactement de la même manière, elle pourrait être la même histoire. M. Steenstrup allègue contre Bugge qu'il serait facile de rassembler une véritable collection de « Sibekes » en partant de l'histoire de Tarquin et de Lucrèce et de celle de David et d'Urias : cela est vrai, et, à mon avis, on pourrait même réunir tout un groupe de ce qu'on pourrait appeler des légendes à la Marsk Stig chez les différents peuples et à des époques différentes. La circonstance que les récits concernant Tarquin et Lucrèce, David et Urias, le roi Rodrigue et le comte Julien ont leur point de contact avec le conte du roi de Navarre et son chevalier, avait attiré, comme l'on a vu, l'attention des vieux historiens espagnols. Bien qu'il faille avouer que le drame joué entre le roi, son connétable et la femme de celui-ci ait pu être joué en réalité plusieurs fois et en plusieurs endroits au cours des temps, et qu'il faille être prudent dans cette sorte de parallèles et de déductions d'histoire littéraire, il y a beaucoup de circonstances qui font croire qu'une étude plus approfondie (étude que, d'ailleurs, je me garderai bien d'entreprendre ici faute des connaissances nécessaires, et dont ferait partie l'examen de l'influence gothique sur la tradition populaire espagnole) conduirait à un résultat pareil à celui auquel aboutissent ordinairement cette espèce d'études, c'est-à-dire que le genre humain, en fait de production poétique, a eu recours de tout temps à un nombre de motifs beaucoup plus restreint qu'on ne pourrait croire à première vue.

Comme en Espagne la tradition navarraise, en Danemark les récits et les chants danois ont fourni la matière de plu-

sieurs compositions poétiques, notamment des pièces de théâtre, mais seulement au XIX^e siècle. Et les poètes, ainsi qu'on le verra, ont été un peu hésitants envers ce sujet toujours précaire, tout comme Lope de Vega quand il avait à traiter des actions peu excusables d'un roi. Les sources historiques et légendaires, comme on l'a vu plus haut, racontent l'accident d'une manière différente, quant au procédé du roi auprès de la femme du connétable, et nous laissent ignorer s'il s'agit de violence ou de séduction. Dans son roman *Erik Menveds Barndom* (l'Enfance du roi Erik Menved, fils d'Erik Glipping), publié en 1828, B. S. Ingemann introduit l'événement funeste comme un épisode, mais il évite d'entrer dans les détails, sans doute à cause de la morale bourgeoise de l'époque dite de la Restauration. L'épouse du connétable, vêtue de deuil, nous est présentée dans son château presque subitement, sans que le romancier nous ait préparés à cette scène. Puis il y a une faible tragédie d'Oehlenschläger, intitulée *Erik Glipping* (1843), où l'auteur a remanié le sujet d'une façon très libre afin d'éviter tout scandale et un réalisme trop dur à son avis : le poète vieillissant avait le cœur trop sensible. Pour cette raison, il présente d'abord Ingeborg, la fiancée du connétable, comme ayant aimé le roi de loin et en silence. A l'instigation du chambellan Ranild le roi Erik la fait enlever par des gens masqués ; mais elle repousse son amour : alors le roi se repent et la fait conduire chez son fiancé par le traître Ranild, qui accuse le roi dans une entrevue avec Marsk Stig ; celui-ci pardonne à Ingeborg et se résout à tirer vengeance du roi, c'est-à-dire en duel chevaleresque. Cependant le roi est percé de coups d'épée par une troupe de gentilshommes qui se sont conjurés contre lui pour des raisons politiques, et la pièce finit par des répliques sentimentales entre le roi mourant et le Marsk accouru pour le défier en combat singulier. — En 1850 fut jouée à Copenhague la tragédie

Marsk Stig de J. C. Hauch, sans doute le meilleur drame danois parmi ceux dont la légende qui nous intéresse a fourni le sujet. Elle a été composée surtout d'après les vieux chants populaires. Nous allons en relever ici quelques traits particuliers. Quand Stig, le connétable, part pour la guerre, il conduit son épouse au château royal et la confie aux soins du roi [1]. Dans l'entrevue avec le roi, Ingeborg parle d'un rêve de mauvais augure qu'elle a fait, — tout comme doña Blanca. A son retour de la guerre, le connétable trouve sa maison vide, tout le monde le fuit ; enfin, sa femme vient au-devant de lui, vêtue de noir : le visage baigné de larmes, elle lui raconte ce qui s'est passé. A la fin de l'acte précédent, le roi n'avait pas encore séduit Ingeborg. Tenant sa femme à côté de lui, il fait connaître à l'assemblée des nobles conjurés (pour des raisons politiques) le malheur qui a frappé sa maison. Le poète fait usage de deux ou trois motifs surnaturels que lui offraient déjà les ballades : la rencontre accidentelle et mystérieuse, dans une chaumière de la forêt, d'une femme qui lui semble une elfe ; le spectre d'Ingeborg qui apparaît au roi, etc. La figure du courtisan Rane peut être rapprochée de certaines scènes du *Príncipe despeñado* (don Ramón). D'ailleurs il est fort peu probable que Hauch ait eu connaissance de la pièce de Lope, même dans l'extrait donné par Enk. Plus tard, le professeur Henrik Scharling a écrit un drame intitulé *Marsk Stig og Fru Ingeborg*, publié en 1878. Dans cette pièce, le roi vient voir le connétable dans son château avant le départ de celui-ci pour la guerre ; il s'éprend d'Ingeborg qu'il n'avait jamais vue auparavant, parce qu'elle avait peur d'aller à la cour, — comme doña Blanca

1. Ainsi, comme on a vu, dans *El Príncipe despeñado*, don Martin de Guevara demande en grâce de présenter sa femme au souverain avant de partir, ne soupçonnant pas que le roi l'ait déjà vue. Cp. aussi ce qui a été dit du *Peribañez* de Lope.

chez Lope. Dans le drame de Scharling, l'épouse du connétable est violée, non séduite. Le retour du mari est dépeint comme dans la tragédie de Hauch et dans la ballade. Une *fylgje* (sorte d'être surnaturel appartenant à la mythologie scandinave) apparaît au roi dans une petite maison isolée située au milieu du bois où il est à la chasse. Dès le IIIe acte, le Marsk tue le roi ; les deux actes suivants sont remplis par les événements appartenant aux années postérieures à la mort du roi signalées par les troubles du royaume. — Enfin le poète lyrique C. Richardt est l'auteur d'un livret d'opéra *Drot og Marsk* (Roi et Connétable), mis en musique par le compositeur danois Heise, dont la première représentation eut lieu à Copenhague en 1878. Cet ouvrage est presque devenu l'opéra national danois par excellence. L'auteur y suit en premier lieu la tragédie de Hauch, en s'éloignant toutefois de ce modèle en maints endroits. Un des traits marquants, particulier à ce texte d'opéra, est la célérité avec laquelle le roi séduit l'épouse du connétable après le départ de celui-ci (dans le même acte) : on devra admettre la fascination, sans quoi ce serait inadmissible. Ce qui nous intéresse spécialement, dans cette étude comparative, c'est la similitude frappante qui existe entre la scène du retour de Marsk Stig telle que Richardt la donne et l'entrevue de don Martin de Guevara avec sa femme accablée de chagrin dans *El Principe despeñado* de Lope surtout les mots échangés entre le mari et son épouse : « Qui est mort ? » — « Ton honneur, Stig. » M. Steenstrup s'est servi de cette coïncidence comme d'une arme contre les assertions de Bugge, et il faut avouer que cet incident nous impose une certaine circonspection générale en fait d'influences traditionnelles et littéraires. Car, à la demande de M. Steenstrup, Richardt déclara nettement ne connaître ni la pièce de Lope ni même l'étude d'Enk : il avait inventé tout bonnement le dialogue, qui ne contient pas dans les

ballades ces expressions employées par lui [1]. De même, M. Steenstrup en tire la conséquence que c'est aussi une invention libre de Lope de Vega ; c'est possible, mais quant à ceci il n'a pu le démontrer d'une manière évidente, car nous avons indiqué plus haut qu'elle se trouve indubitablement dans une des sources historiques navarraises.

***

Deux mots encore sur les remaniements de la pièce de Lope existant dans les littératures romanes et germaniques. Menéndez y Pelayo parle de celui de Matos Fragoso et de celui de Riesch. Mais il passe sous silence un drame curieux du comte Carlo Gozzi, l'auteur célèbre des *Fiabe*. Il fut publié dans les *Opere* de Carlo Gozzi, volume IV (Venise, 1772, in-8) et se compose de deux parties appelées : 1° *La Caduta di donna Elvira, regina di Navarra, Prologo tragico;* et 2° *La Punizione nel precipizio, Tragicommedia in tre atti.* C'était le second drame espagnol dont il avait fait une traduction libre, le premier étant *La Donna vindicativa disarmata dall' obligazione*, joué en 1767. La nouvelle tragi-comédie fut représentée en 1768 à Venise, et l'auteur en dit : « MM. les journalistes devraient confesser que jamais aucun drame larmoyant français n'a surpassé ces deux pièces pour ce qui est de faire pleurer et rire (*sic*) les spectateurs. » L'original est la *comedia* de Matos Fragoso, non celle de Lope. L'ouvrage de Gozzi est, à vrai dire, une pièce fort embrouillée, un fatras de scènes assez incohérentes, et l'on s'aperçoit bientôt que l'auteur est le poète qui a introduit au XVIII[e] siècle les masques sur la scène vénitienne, car les figures bien connues de Tartaglia, Truffaldino, etc., amusent le public

1. Steenstrup : *Vore Folkeviser*, p. 274. Ce passage a été omis dans la traduction anglaise du livre.

avec des *lazzi* improvisés à côté des grands personnages tragiques du moyen âge espagnol. (Déjà, dans le drame de Lope, il y avait quelques scènes de paysans et de bergers, que l'on pourrait rapprocher des épisodes comiques de la pièce italienne ; cependant ceux de Gozzi — plus romantiques en cela, pour ainsi dire, — occupent une place plus grande.)

III. — *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

Parmi les drames de Lope de Vega, la tragédie intitulée *El Castigo sin venganza* (composée en 1631, représentée en 1632) a attiré, peut-être plus qu'aucune autre production dramatique du poète, l'attention des historiens de la littérature espagnole. En premier lieu, à cause de sa valeur artistique, exceptionnelle aux yeux de plusieurs critiques ; ensuite parce que cette pièce peut être rapprochée d'une œuvre de Byron, le poème qui porte le titre de *Parisina ;* enfin parce que certaines circonstances qui se rattachent à l'histoire de la pièce offrent des points douteux qui donnent occasion à des investigations et à des hypothèses. De ces points, l'un a trait aux rapports entre la nouvelle (Ire partie, nouv. 44) où l'Italien Bandello a raconté l'événement historique, et la forme dramatique dont l'a revêtu le dramaturge espagnol. L'autre est l'incertitude qu'on a voulu découvrir touchant la façon dont le drame, à son apparition, fut traité par les autorités espagnoles, et d'où il serait résulté, selon l'opinion générale, qu'il ne fut représenté qu'une seule fois ou du moins très peu de fois. Nous nous occuperons de ces deux questions [1].

1. Je les avais déjà touchées dans la notice préliminaire à ma tra-

Lope pourrait bien avoir lu la nouvelle de Bandello en italien, parce qu'il savait cette langue. Généralement on convient de regarder plusieurs *comedias* de Lope comme étant dérivées de nouvelles de Bandello : *Los Castelvines y Monteses* dont le sujet est tiré de la nouvelle 9 de la partie II ; *La Quinta de Florencia*, de II, nouvelle 15 ; *El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, de I, nouvelle 26. Mais il existait déjà des traductions espagnoles du *novelliere* italien. Voici le titre de l'une de ces traductions (la Bibliothèque Nationale de Madrid eut l'extrême obligeance, dont je lui suis très reconnaissant, de m'envoyer à celle de Copenhague l'exemplaire qui se trouve dans les collections de ladite bibliothèque ; c'est ainsi que j'ai été mis en état de faire usage de ce livre rare) : *Historias tragicas exemplares, sacadas del Bandello Veronese. Nueuamẽte traduzidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Boaistau y Frãcisco de Belleforest. Contienenense* [!] *en este libro catorze historias notables, repartidas por capitulos. Año* 1603. *Con licencia. En Valladolid, por Lorenço de Ayala. A costa de Miguel Martinez.* In-8, 406 pages. A la fin : *En Valladolid. Por los herederos de Bernardino de Santo Domingo, que sea en glora* [!]. *Año de* 1603. On y lit (fol. 289 sq., histoire onzième) : *De un marques de Ferrara, que sin respeto del amor paternal, hizo degollar a su proprio hijo por q̃ le hallo en adulterio con su madrastra a la qual tãbiẽ hizo cortar la cabeça en la carcel. Repartese en cinco capitulos a* [!]. C'est une traduction littérale de l'histoire tragique française, — je l'ai comparée à l'édition de 1567, — seulement le sonnet a été omis et on a ajouté une division en chapitres. On cite une traduction espagnole plus ancienne publiée à Salamanque 1584, mais je ne l'ai pas vue. Dans l'édition du drame, de Barcelone 1634,

duction danoise de la pièce (Lope de Vega : *Udvalgte Skuespil oversatte fra Spansk af E. Gigas*, I. Copenhague, 1917, p. 68 sq.).

dédiée au duc de Sessa, Lope s'exprime ainsi dans un avant-propos : « L'histoire qui forme le sujet de cette tragédie a été racontée dans les langues latine, française, allemande, toscane et castillane ; cela a été en prose, mais maintenant elle apparaît en vers. » On est un peu étonné de cet étalage de savoir bibliographique de la part du poète ; comment, par exemple, pouvait-il avoir connaissance d'un livre allemand sur l'événement historique ? S'il veut parler ici d'une traduction allemande de la nouvelle de Bandello, il ne semble pas qu'il en existe aucune (j'ai consulté Grässe : *Lehrbuch einer allgemeinen Litterargeschichte aller bekannten Völker der Welt*, mais il ne dit pas que la nouvelle ait été transplantée en Allemagne à cette époque). D'ailleurs, Lope a raison de dire que l'histoire a été racontée en latin (Æneas Sylvius), en français (Belleforest, d'après Bandello), en italien et en castillan (voir plus haut). — Quant à la nouvelle originale de Bandello, j'ai consulté *Novelle di Matteo Bandello parte prima, Milano, per Giovanni Silvestre*, 1813, in-8 (*Raccolta di novellieri italiani*, t. III), p. 159-177 (nouvelle 44), parce qu'elle se trouve là au complet et sans additions postérieures. Dans cette édition on lit une préface de l'auteur adressée à Baldassare Castiglione et ordinairement omise dans les éditions ; il y déclare tenir le récit de la bouche de Bianca d'Este, qui l'a raconté à un banquet donné en son honneur à Milan. Et dans la nouvelle, on lit à chaque moment des expressions comme : « io » (c'est-à-dire Bianca), « mio avo paterno », etc. ; et il n'y a pas de trace de la tirade édifiante et moraliste qui a été ajoutée plus tard au commencement de la nouvelle.

Ticknor prétend que Lope a puisé la matière de sa pièce « dans les vieilles chroniques » (nous en parlerons plus tard), et non dans Bandello. Schaeffer, au contraire, pense que Bandello est la source du drame espagnol. Puis Pietro Toldo, dans *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1898), émet l'opinion

que la pièce serait plus influencée par la tradition orale que par Bandello. Wolfgang von Wurzbach, dans la revue *Englische Studien* (1898), s'exprime dans le même sens : il trouve dans l'œuvre même de Lope des indications dont il faut conclure que Lope s'est servi d'autres sources que Bandello. Mais dans son livre *Lope de Vega und seine Komödien* (Leipzig, 1899), p. 173, il emploie d'autres expressions touchant cette question : Lope a trouvé le sujet dans la nouvelle de Bandello (tandis que dans l'étude citée, le même auteur pense qu'il s'est servi d'un récit basé soit sur Bandello, soit sur les chroniques de Ferrare). Selon M. Rennert (*Zeitschrift für romanische Philologie*, 1901), le fondement de la pièce est la nouvelle de Bandello, dont Lope a fait usage d'une manière fort ingénieuse et indépendante. Dans la *Vida de Lope de Vega* du même auteur (en collaboration avec A. Castro), nous lisons à la page 332 : *El tragico suceso en que se basa... está referido en un cuento de Bandello, fuente indudable de Lope.* (M. Rennert avait dit la même chose avec les mêmes mots dans la première édition de son ouvrage, *Life of Lope de Vega*, Glasgow, 1904, p. 341.)

En regard de ces opinions si divergentes, il faut comparer objectivement ce que raconte le *novelliere* italien et ce que nous trouvons dans la pièce de Lope. Tandis que Bandello dit, d'après son informatrice, Bianca d'Este, que Ugo (chez Lope, Federico) était fils de Niccolò, marquis de Ferrare (chez Lope, Luis, duc de Ferrare) et de sa première épouse Gigliuola, dans la tragédie espagnole le jeune homme est fils illégitime du prince ferrarais. Ici, le poète espagnol suit l'histoire véritable ; toutefois, chez Bandello, Bianca d'Este dit expressément mais non véridiquement (à la fin de son récit) : *Io so che sono alcuni che hanno opinione che lo sfortunato conte non fosse figliuolo de la prima moglie del marchese Niccolò, ma che fosse il primo figliuol bastardo che avesse ; ma essi forte s'ingannano, perchè fu legittimo, et era conte di*

Rovigno, come più volte ho sentito dire a la buona memoria del signor mio padre. Plus loin, d'après Bandello ou sa source, — Parisina, lorsqu'elle fit le voyage à Ferrare pour épouser le marquis Niccolò, vint accompagnée de quelques seigneurs de sa famille, tandis que dans le drame le fils du « duc » de Ferrare est envoyé par son père chercher sa belle-mère à Mantoue, — bien contre sa volonté, car il avait espéré devenir l'héritier de son père. Ils se rencontrent pendant le voyage, dans une situation fort romantique et espagnole, inventée par Lope, et de ce moment date le commencement de l'amour funeste du jeune homme. Le tableau des circonstances dans lesquelles s'élève leur passion mutuelle est bien plus poétique chez l'auteur espagnol que chez le conteur italien, mais chez tous les deux la cause de l'entraînement amoureux est la même : c'est que le mari néglige sa jeune épouse, s'étant adonné de nouveau à la vie de débauche qu'il avait menée autrefois. C'est pendant un voyage que Niccolò a entrepris pour Mantoue, que Parisina, dans la nouvelle, découvre à Ugo la flamme qui consume son cœur et ses sens. Elle commence par une sorte de plaidoyer d'avocat, et à la fin elle n'est plus que la séductrice vulgaire. Le jeune homme, honteux et timide, ne résiste pas aux appas de la belle et l'inceste se poursuit jusqu'au moment où il est découvert [1]. Elle en avait confié le secret à une femme de chambre, et après la mort de celle-ci, les amants se croyaient entièrement en sécurité. Mais un serviteur du comte Ugo s'aperçoit de leurs relations criminelles et en parle á Niccolò qui se convainc de la réalité au moyen d'un trou pratiqué au plafond de la chambre où se trouvait le couple. Toute la fin de la pièce de Lope diffère entièrement de ce que nous

1. Solerti ne croit pas que la liaison ait duré aussi longtemps que le dit Bandello.

lisons dans la nouvelle de Bandello, et aussi de la vérité historique ; nous en parlerons plus loin.

Rappelons en toute brièveté les faits historiques que l'on connaît maintenant avec quelque certitude, car quelques actes contemporains concernant l'événement tragique ont été détruits [1] ; il nous reste les documents d'archives et les récits des chroniqueurs. Le *marchese* Niccolò III de la maison d'Este devint en 1393 seigneur de Ferrare ; c'était un homme bien doué, régent capable, brave et habile capitaine, et il n'était point dénué de goût pour les arts et les sciences. Mais malgré bien de la piété — apparente, au moins — le prince, vif et aimant la splendeur, menait une vie si dissolue que l'Italie elle-même s'en scandalisait : ses liaisons illégitimes étaient innombrables, et il était le père d'une foule de bâtards. Cependant, parmi ses titres, il possédait celui de « lieutenant du Saint-Siège à Ferrare » ; et en 1402 le pape Boniface le nomma *capitano generale della Chiesa ;* il eut aussi « la rose d'or » et d'autres marques d'honneur du pape ; même il entreprit en 1413 un pèlerinage à Jérusalem et plus tard encore d'autres voyages pieux. Comme il a été dit déjà, sa première épouse fut Gigliuola, fille du seigneur de Padoue ; après sa mort il se maria en 1418 avec Parisina de Malatesti, âgée seulement de 15 ans, dont le père était seigneur de Cesena. Du premier mariage il n'y avait pas d'héritier ; mais la seconde épouse, qui fut accueillie avec grand enthousiasme par les Ferrarais, lui donna deux filles jumelles et en 1421 un fils qui ne vécut que peu de jours. Parmi les

1. Les dates sont prises dans A. Solerti, *Ugo e Parisina* (*Nuova Antologia*, 1893) ; Pietro Toldo, *Due leggende tragiche ed alcuni riscontri col teatro dello Schiller* (*Zeitschrift für romanische Philologie*, 1898) ; H. A. Rennert, *Ueber Lope de Vega's El Castigo sin venganza* (*ib.*, 1901) ; Edm. C. Gardner, *Dukes and Poets in Ferrara, a Study in the Poetry, Religion, and Politics of the XVth and early XVIth Centuries* (London, 1904).

enfants de Niccolò engendrés hors mariage, il y avait trois fils et une fille dont la mère, qui s'appelait Stella, appartenait à la famille noble des Tolomei. Ils furent considérés comme légitimes, et Ugo, l'aîné des fils, né en 1405, était le favori du père. Sa beauté, son affabilité, ses talents et son courage sont mis en relief par les historiens, et sans doute c'était la pensée du marquis qu'il hériterait de la seigneurie dans le cas où il n'aurait pas d'héritier légitime. Mais les membres de la famille de Niccolò et l'opinion générale le contraignirent à contracter le second mariage, car on se souvenait de la dangereuse guerre civile qui avait sévi jadis pendant la minorité du marquis, lorsqu'un membre de la dynastie, Azzo, essaya de s'emparer du pouvoir. Pendant qu'Ugo, déçu dans ses espérances d'hériter du marquisat, conservait une tenue assez réservée et même froide vis-à-vis de la nouvelle *marchesana*, celle-ci, se conformant à la volonté de son mari, s'efforçait de désarmer l'antipathie du jeune homme à son égard en se montrant bienveillante et pleine d'attentions envers lui. Parisina était une femme intelligente, avisée, et possédant beaucoup de culture. Grâce à des documents d'archives conservés jusqu'à nos jours, on peut se représenter son entourage, ses robes et ses bijoux, l'ameublement de ses chambres, les livres qu'elle avait dans sa bibliothèque, combien de chevaux et de voitures elle possédait ; ils attestent aussi qu'elle était affable et généreuse. et qu'elle jouait de la harpe. Dans ces mêmes documents on voit que Niccolò et Parisina (du moins à partir de 1422) prenaient toujours soin de pourvoir Ugo de bons vêtements et qu'ils lui faisaient des dons de toute sorte ; il semble avoir été visiblement préféré à ses frères qui, comme lui, vivaient à la cour. On suppose que la liaison criminelle et si tragique dans ses conséquences, entre la femme et le fils du marquis, commença en mai 1424, alors que Niccolò était allé à Padoue, à ce qu'il semble, pour des raisons poli-

tiques [1] ; le mari avait ordonné à sa femme de se faire accompagner par Ugo à Ravenne, où elle faisait un séjour cette année-là. Après son mariage, le marquis avait bientôt recommencé la vie de dissipations et de débauches qu'il avait menée autrefois. La découverte des amours de Ugo et de Parisina eut lieu de la manière suivante : — Une femme de chambre de Parisina, sa confidente, s'était fâchée un jour contre la marquise qui, dans un accès de colère, l'avait punie ; pour se venger, la servante dévoila tout à un gentilhomme de Niccolò, qui révéla l'affaire à son maître ; celui-ci, en épiant les deux amoureux, s'assura lui-même de la vérité [2]. Les coupables furent emprisonnés tout de suite, et un procès fut instruit contre eux en toute hâte. Malgré la sentence de mort prononcée par le tribunal, plusieurs des juges supplièrent en pleurant et à genoux Niccolò d'user de clémence et d'étouffer l'affaire par égard pour son propre honneur. Mais en vain : sa colère était trop forte pour qu'il fût possible de l'apaiser. Le 21 mai 1425, ils furent décapités dans la prison, dans le château même de Ferrare, Ugo le premier. Il est dit qu'à ses derniers moments Parisina fit preuve d'une grande force d'âme, et que, pendant toute la nuit de l'exécution, le marquis, désespéré, arpenta fiévreusement une salle du palais. Dès qu'il sut que la tête de son fils était tombée, il éclata en sanglots et poussa des plaintes déchirantes. Plus tard, dit-on, il envoya aux États d'Italie, avec lesquels il entretenait des relations amicales, une lettre où il exposait le cours des événements, et expliquait ainsi sa conduite, mais aucun exemplaire de ce plaidoyer n'a été trouvé dans les archives

1. Plus tard, dans la même année, il était encore une fois absent à Venise.

2. Chez Toldo, l'affaire est racontée sous une forme assez différente.

d'Italie. Quelques-uns, dit-on, pensaient qu'une juste punition avait ainsi atteint le prince dissolu.

Les sources historiques, comme l'a démontré M. Solerti [1], c'est-à-dire les chroniques et les documents conservés par les archives, n'ont été publiés qu'à une époque assez récente ou sont même demeurés manuscrits. A côté de ces récits et de ces documents, il y avait une tradition orale dont nous trouvons de clairs vestiges dans la pièce de Lope, notamment la légende touchant le miroir révélateur des amours des deux jeunes gens.

Le poète espagnol a changé les noms historiques des principaux personnages, en se servant de noms italiens connus, surtout princiers, antérieurs ou postérieurs à l'histoire d'Ugo et de Parisina. D'abord il appelle « duc » le seigneur de Ferrare, sans doute parce que le public ne connaissait ce pays que comme un duché. Il lui donne le nom de « Luis », peut-être parce que Nicolas en espagnol ne semblait pas convenir à un héros de tragédie ; et il peut encore avoir pensé à des membres de la famille d'Este portant le nom de Luigi et ayant eu des relations avec la monarchie et la famille royale d'Espagne ; voir plus bas. Le nom italien d'Ugo a été remplacé par « Federico », qui pourrait aussi bien être espagnol qu'italien, et du reste il existe dans l'histoire de Mantoue un événement qui ressemble un peu à celui qui forme la fable du drame de Lope : en 1376 un Federico complota contre son neveu Luigi, seigneur de la cité, et une femme trahit ce plan. Chez Lope, le fils dit (acte III) :

Mi madre Laurencia yace
muchos años ha difunta.

Ici encore, on le voit, c'est un autre nom que le véritable. De même, Lope a préféré changer le nom de Parisina en

1. *Nuova Antologia*, t. XLVI, p. 71 sq.

« Casandra », probablement par allusion à la princesse troyenne qui porta malheur aux Atrides (on peut remarquer que dans *El Castigo del discreto*, pièce qui cependant ne peut point être appelée une tragédie, une épouse infidèle porte aussi le nom de Casandra). Quant à « Lucrecia », nom de la femme de chambre dans le drame, on sait qu'il n'y avait pas de servante de ce nom à la cour de Parisina ; mais Lope a pu prendre ce nom à plus d'un endroit : la mère de Parisina s'appelait Lucrezia, et dans la maison d'Este il y avait aussi plusieurs dames qui s'appelaient ainsi. Pour ce qui est de « Carlos », de la famille de Gonzaga, il y a une foule de personnages appartenant à cette famille auxquels Lope a pu penser ; nous n'en citerons qu'un : Carlo Gonzaga de Mantoue épousa en 1436 Lucia, fille du marquis Niccolò d'Este ; et en 1591 un autre Carlo Gonzaga fut envoyé comme ambassadeur près du Saint-Siège. La jeune « Aurora », nièce du duc de Ferrare, est un personnage inventé par le poète espagnol ; mais nous ferons remarquer que le supplice des deux amants infortunés eut lieu dans la prison située sous la salle dite d'Aurora dans le château de Ferrare.

La plus grande différence entre le cours des événements véritablement historiques et l'action du drame de Lope se remarque à partir du milieu du dernier acte. Le duc de Ferrare est de retour de la guerre où il a remporté la victoire comme général de l'armée du Saint-Père. On le voit, pour ainsi dire, converti et résolu à mener désormais une vie tout autre que dans le passé. De cette manière, le poète a voulu expliquer qu'il puisse se montrer l'instrument de la justice céleste, car c'est un *châtiment* qu'il doit exécuter en représentant un principe, non une *vengeance* de mari outragé. Et ici Lope est bien espagnol et de son temps, en nous présentant le duc punissant de manière à ne pas laisser soupçonner que c'est l'époux qui se venge. Il ne se doutait de rien, quand une lettre anonyme lui avait révélé le crime

des deux amants : quelques-uns de ceux qui ont étudié la tragédie de Lope pensent que c'est la jeune Aurora, jalouse de Casandra, qui a écrit cette lettre, mais cela ne me semble pas tout à fait certain, si l'on considère la tenue de la jeune fille dans les dernières scènes. Il faut aussi prêter attention aux mots que prononce Federico au commencement du dernier acte :

para desvelos
dél y de Palacio, en que
yo sé que no se habla bien.

Le combat intérieur qui se livre chez le duc entre son amour paternel et son honneur aboutit à un raisonnement qui nous paraît à vrai dire un peu sophistique (bien qu'il soit exprimé fort pathétiquement) et à un plan conçu avec une sagacité féroce. Pour rien au monde il ne faudrait que le tribunal s'en mêlât : cela ne conviendrait pas à un noble Castillan...

Mais pour ce qui est, généralement, des traits par lesquels le drame de Lope diffère du récit historique et de celui de Bandello, et qui appartiennent évidemment à une tradition, d'où le dramaturge espagnol a-t-il pu les tirer ? — Tout à la fin du drame, le duc ordonne qu'on expose les deux cadavres et qu'ils soient ensevelis dans la même tombe ; ceci se trouve dans la nouvelle de Bandello ; mais cet « appendice fantastique » à l'histoire véritable (comme dit Toldo) dans la fable du drame a bien pu être inspiré plutôt par une tradition orale italienne. On sait que Lope n'alla jamais en Italie. Mais en 1574, une compagnie d'acteurs italiens donnait des représentations à Madrid ; son directeur était le célèbre « Zanni » Ganassa, de son vrai nom Alberto Nazeri. Ce directeur et sa compagnie continuèrent à séjourner en Espagne pendant les années 1575, 1578, 1579, 1581, 1583 ; après 1584, il n'y a pas de documents sur leurs représentations en Espagne; seulement Pellicer raconte, d'après les livres de la *Contaduría de los Hospitales*, qu'ils représentaient des comédies

à Madrid encore en 1603. En outre il est parlé d'une autre compagnie, « les nouveaux Italiens », qui était à Madrid en 1582, et de celle des *Confidenti* qui joua en Espagne en 1587 et 1588 ; est-ce la même troupe que celle dirigée par Tristano et Drusiano Martinelli, dont on sait qu'elle était en Espagne en 1588 ? Ganassa avait donné des représentations à Mantoue en 1568, deux ans plus tard à Ferrare à l'occasion des noces de Lucrèce d'Este et du duc d'Urbino. Il alla ensuite, en 1571, à Paris, et encore en 1572, et y resta jusqu'à 1574. Le cardinal Luigi d'Este, frère du duc Alphonse de Ferrare, vivait alors également à Paris, et dans l'étude de MM. Solerti et Lanza sur le théâtre ferrarais il est dit qu'à cette occasion ce théâtre entra en relations avec la compagnie des *Gelosi*. A celle-ci appartenait l'illustre actrice Isabella Andreini (1562-1604) dont le mari, Francesco Andreini, dirigeait la troupe. Elle ne semble pas être allée en Espagne, mais son renom y avait pénétré. Quand, au commencement de *El Castigo sin venganza*, Lope fait célébrer au duc une « Andrelina », il s'agit précisément de cette artiste. (Ceux qui ont étudié la pièce de Lope ne semblent pas s'en être aperçu ; du reste notre poète fait aussi mention d'elle dans *Las Bizarrías de Belisa*, II, 9, où il l'appelle « Andreina », et fait son éloge non seulement comme actrice mais aussi à cause de son talent poétique. On sait que le jeune Lope de Vega s'intéressait aux comédies italiennes jouées à Madrid, et il est hors de doute qu'il a connu et traité personnellement Ganassa, à qui il fait des allusions dans plusieurs endroits de ses œuvres, par exemple dans la dernière scène du troisième acte de *El Ausente en el lugar*. Pourquoi ne pas adopter l'hypothèse que ce sont les acteurs italiens, spécialement Ganassa, qui ont fait connaître à Lope la tradition ferraraise qu'ils connaissaient eux-mêmes depuis leur séjour à Ferrare ? On y pourrait rattacher aussi ce qu'il a appris sur le château situé hors de la ville,

dans lequel il place une partie de l'action du premier acte (Schifanoja ou Belriguardo) [1].

Lorsqu'on cherche à se remémorer les détails d'un songe, on trouve souvent qu'ils ont leur origine en beaucoup d'endroits et à bien des époques différentes, dans ce qu'on a vu et vécu non moins que dans ce qu'on a lu et entendu. La même chose pourrait être advenue à Lope de Vega en formant ou en reproduisant ce qu'on pourrait appeler ses rêves dramatiques, par exemple *El Castigo sin venganza*, bien que cette pièce soit une de celles qu'il a composées avec le plus de réflexion. Ici des réminiscences d'une période ancienne de sa vie ont pu agir sur son imagination, comme les récits des acteurs italiens de Ferrare. A cet égard, il est intéressant de se rappeler qu'il mentionne Isabelle Andreini comme actrice, vingt-sept ans après sa mort. Quoique la pièce se distingue par une grande force juvénile, il ne me semble pas nécessaire de supposer, comme M. Toldo, que Lope ait fait usage d'une ébauche conservée depuis sa jeunesse — d'ailleurs on a peine à croire que telle ait été l'habitude de Lope ; — car on trouve une vigueur juvénile semblable dans d'autres productions de sa dernière période, par exemple *La Noche de San Juan*, à peu près contemporaine de *El Castigo sin venganza*.

A vrai dire, les renseignements qu'a donnés M. Rennert sur les représentations de la tragédie ne sont pas faciles à concilier. Dans sa *Life of Lope de Vega*, page 340, il dit seulement que la pièce fut jouée une seule fois, c'est-à-dire par

1. Sur les acteurs italiens à Ferrare et en Espagne, voir A. Bartoli : *Scenari inediti della Commedia dell'Arte*, Florence, 1880, Introduction ; A. d'Ancona : *Origine del teatro italiano*, 2e éd., II, Turin, 1891 ; A. Solerti e Lanza : *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, dans le *Giornale storico della litteratura italiana*, XVIII, Turin, 1891, p. 148 sq. ; E. Cotarelo : *Noticias biográficas de Alberto Ganassa, cómico famoso del siglo XVI*, dans la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3e série, XII, IIe partie, Madrid, 1908, p. 42 sq.

la troupe de Vallejo. Dans *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, page 161, nous lisons en outre qu'elle fut jouée en présence du roi et que ce fut le 3 février 1632, mais dans le même livre, page 424, on lit que la pièce fut composée en 1634 (!) ; pages 482 et 574, qu'elle fut représentée en 1632 ; et puis, à la page 617, que la compagnie de Vallejo la joua la seule fois qu'elle fut représentée en public, en 1632 ; et ensuite devant le roi en particulier le 3 février 1635. D'après l'étude de la pièce dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* (1901), il n'y eut qu'une seule représentation avant l'impression du drame en 1634. Cependant nous trouvons dans ses *Notes on the Chronology of the Spanish Drama* (*Modern Language Review*, II, 1906-07, p. 335), qu'elle fut jouée par Vallejo le 3 février 1632 et par Juan Martinez en 1635 ; à l'endroit où Martinez est mentionné dans *The Spanish Stage* (p. 519), il n'en est rien dit, sauf qu'il donna une série de représentations particulières devant Philippe IV. La nouvelle édition de sa Bibliographie des œuvres dramatiques de Lope (*Revue Hispanique*, 1915, XXXII) contient les deux mêmes dates, mais avec un point d'interrogation après « février ». Enfin, dans la *Vida de Lope de Vega* par MM. Rennert et Castro, 1919 (p. 468), il est dit : « Fué representada par Manuel Vallejo en 3 de febrero de 1632 (?) y por Juan Martinez en 6 de setiembre de 1636. » Ce qui est certain, cependant, c'est que Lope de Vega lui-même s'exprime ainsi dans le *Prólogo* de la pièce imprimée en 1634 : « Señor lector, esta *tragedia* se hizo en la corte solo un dia, por causas que a vuesamerced le importan poco », et l'on a fait beaucoup de conjectures sur les causes qui firent qu'elle ne fut représentée qu'une seule fois à Madrid. Je crois qu'il faut rejeter l'hypothèse que l'on a émise : que ce serait la similitude du sujet avec l'histoire de don Carlos qui aurait amené la défense de la jouer. On représenta, comme on sait, et même on publia dans la première période du règne de

Philippe IV la pièce d'Enciso intitulée *El Príncipe don Carlos*, où le roi Philippe II figure — cela se conçoit bien — sous un jour très flatteur, mais le caractère du prince — et c'est pourtant malgré tout le prince héritier fils du grand-père du roi régnant — se montre comme le personnage qu'il était selon la véritable histoire ; et un peu plus tard, dans *El Segundo Séneca de España* de Montalván, basé également sur des faits historiques [1]. A mon avis, il y a lieu de faire attention à ce qui est dit par le censeur Vargas Machuca dans sa *licencia* autorisant la représentation du drame, datée de Madrid le 9 mai 1632 : « Este trágico suceso del duque de Ferrara está escrito con verdad i con el deuido decoro a su persona i las introducidas, es exemplar i raro caso. Puede representarse. » (Mais comment accorder ceci avec la date du 3 février 1632 ?) S'il n'a pas existé quelque raison particulière pour qu'elle ne fût donnée qu'une seule fois à Madrid, peut-être pourrait-on en chercher la cause dans la situation politique générale de ces années-là. Les maisons princières d'Italie, notamment celle de Mantoue, avaient alors beaucoup de rapports avec la cour d'Espagne, et ceux-ci pour la plupart n'étaient guère propres à éveiller des sentiments joyeux ; une certaine circonspection aurait été assez naturelle. En octobre 1630, la guerre de succession de Mantoue avait été terminée par une paix fort désavantageuse pour l'Espagne, qui avait subi de grandes pertes en Italie et qui eut le chagrin de voir triompher le prétendant appuyé par la France. Mais de même qu'il y avait beaucoup de relations, au commencement du XVII^e^ siècle, entre les Gonzaga et la cour espagnole — on peut notamment citer Marguerite, veuve du duc de Mantoue, cousine de Philippe IV, lequel lui avait confié le gouvernement du Por-

1. Comp. E. Cotarelo : *Don Diego Jiménez de Enciso y su teatro*, Madrid, 1914, p. 86 sq.

tugal, — il faut se rappeler, quant à la dynastie d'Este à Ferrare, qu'après la mort du duc Alphonse II (1597) son cousin César avait hérité de son trône, mais que le pape, Clément VIII, l'avait déclaré bâtard et avait incorporé Ferrare aux États du Saint-Siège. César mourut en 1628 comme seigneur de Modène et de Reggio, où ses descendants lui succédèrent. Transportés sur la scène, des souvenirs pénibles qui s'attachaient à la maison d'Este auraient fort bien pu choquer des membres de cette famille. — Mais, je l'avoue, ce ne sont là que des conjectures.

Émile GIGAS