

Effacer la frontière :
jeux tragi-comiques sur la confusion des genres sexuels
dans une tragédie de Luis Vélez de Guevara,
***La Serrana de la Vera* (1613)**

Odile LASSERRE DEMPURE
Université de Toulon
EA 2649

C'est à travers la mise en regard de deux scènes de *La Serrana de la Vera*¹, tragédie écrite en 1613 par Luis Vélez de Guevara, que j'aimerais proposer une étude de la confusion des genres comiques et tragiques générée par une autre confusion des genres, celle des genres sexuels.

Dès la scène d'ouverture de la tragédie, les spectateurs sont plongés au cœur d'un conflit. *La Serrana de la Vera* s'ouvre en effet, *in medias res*, sur un antagonisme opposant Giraldo, riche paysan, à don Lucas, capitaine d'armée et *hidalgo* (hobereau).

Alors que le capitaine entend réquisitionner la maison du paysan afin d'y loger ses troupes, ce dernier s'y refuse. Cet antagonisme premier est signifié au spectateur à la fois par le texte et par la scénographie mise en œuvre : le son des tambours, l'arme que brandit le capitaine et, surtout, l'étendard qu'il cherche à planter sur le sol devant la maison du paysan, sont là pour signifier l'invasion, symboliser le pouvoir militaire et, simultanément, venir souligner la tonalité belliqueuse de ce premier échange. Tonalité belliqueuse qui transparaît aussi dans le mépris exprimé à l'encontre du paysan, dans l'ironie habilement dirigé contre sa rusticité et sa non noblesse, mais également dans les ordres et menaces du capitaine. La charge agressive contenue dans cette toute première scène n'est cependant pas du seul fait du militaire. Durant ce premier instant de la pièce, le dramaturge s'applique au contraire à doter les forces en présence d'une égale puissance de combativité. En témoigne la posture du personnage de Giraldo : campé devant le seuil de sa maison, le paysan se pose en rempart humain, en force de résistance à la volonté d'intrusion du militaire, en entité protectrice de l'hermétisme du seuil de sa maison, dont il entend interdire l'accès, à son corps défendant. Quant au discours de Girardo², il est lui aussi marqué par les signes d'une hostilité grandissante, qui vient redoubler l'effet produit par la vision de ce paysan qui ose faire obstacle au bon vouloir du capitaine d'armée. On peut tout d'abord remarquer par exemple l'usage répétitif que le personnage, en disant à plusieurs reprises *mi casa* (ma maison), fait du possessif : ce dernier est une sorte d'étendard verbal vaillamment brandi par le paysan, étendard verbal qui vient concurrencer le drapeau du capitaine, et lui opposer le droit

¹ Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, édition critique de Manson, William R. et Peale, C. George, Fullerton, California, Cal. State Fullerton Press, 1997. Toutes les références à l'œuvre renverront à cette édition.

² *Ibid.*, p. 81-86, v. 1-204.

légitime du propriétaire. On peut aussi attirer l'attention sur la présence massive, au sein du discours du paysan Girardo, de termes catégoriques et définitifs destinés à exprimer la force de détermination du personnage : *jamás* (jamais), *nadie* (personne), *nunca* (jamais), mais surtout *no* (non), reviennent avec entêtement au sein du discours du paysan, et donnent la mesure de son opposition à la volonté d'intrusion, tout en permettant d'imaginer le ton sur lequel ces mots devaient être proférés par l'acteur. Enfin on peut encore souligner la force expressive de certaines tournures et de l'emploi du futur de l'indicatif qui achèvent, dans une toute première phase de cette toute première scène, de faire du personnage de Giraldo une figure valeureuse de la résistance à l'invasion ennemie, une incarnation de l'humble bravoure paysanne, le symbole d'une lutte de la dignité offensée et du droit légitime violentée, contre l'arrogance d'un pouvoir militaire non pas exactement illégitime, mais mal exercé.

À travers ce premier antagonisme, on entend bien sûr l'écho d'une réalité contemporaine des spectateurs : on peut en effet y lire la crainte que les troupes espagnoles inspiraient aux villageois lorsqu'elles cantonnaient dans les bourgades. Des centaines de fragments de correspondance publiés dans le *Memorial histórico español* protestent contre meurtres, viols, pillages, mises à sac de village, cependant que les doléances paysannes inlassablement exprimées devant les *Cortes* témoignent de ce que les frais occasionnés par l'hébergement des troupes, qui devaient être ravitaillées, plongeaient dans la misère certains villages³.

À ce premier arrière plan historique vient en outre se superposer une deuxième dimension conflictuelle, elle aussi puisée dans le réel contemporain des spectateurs.

Très rapidement, le conflit à propos de l'hébergement refusé par le paysan va en effet cristalliser un antagonisme *villano-hidalgo* (paysan-hobereau). Piqué par la résistance du paysan à sa loi du plus fort, le capitaine essaie en effet de l'humilier en lui rappelant la distance sociale qui les sépare : il est lui même *hidalgo*, alors que Girardo n'est à ses yeux qu'un vilain, « *un villano*⁴ ». Le paysan va alors évacuer la signification infamante dont le capitaine avait investi le terme *villano*, en opposant la pureté de son sang de *cristiano viejo* (chrétien de souche) et son utilité sociale au comportement de vilain adopté par l'*hidalgo*. C'est la guerre sourde entre paysans et hobereaux de la réalité qui se voit ici reflétée, ces derniers étant alors accusés de vivre en parasites. Le seuil de la maison de Girardo devant lequel cette scène conflictuelle est censée se dérouler est donc aussi la frontière symbolique qui sépare deux mondes doublement opposés au sein de la société contemporaine réelle. En ce sens, la défense de ce seuil acquiert une dimension supplémentaire qui transforme véritablement le personnage de Girardo en entité protectrice d'une collectivité, et ce dans une atmosphère de tension que le dramaturge mène *crescendo* jusqu'à point proche de la rupture.

Pourtant, c'est précisément en cet instant du conflit, alors que ce dernier semble atteindre une sorte de *climax* interne, que la joute qui oppose les deux personnages va prendre un nouveau tournant, tournant qui va vider la caractérisation première du personnage de Girardo de son contenu initial, et opérer sur lui une première modification.

Il suffit, en prêtant attention à la subtile progression de son discours, d'écouter Girardo répondre au capitaine qui vient de lui lancer au visage sa détermination à passer outre son interdiction :

Pues por la fe de hombre honrado,
que no lo hagáis; que aunque estoy

³ Voir les fragments de correspondance cités dans l'introduction de Robert Marrast à Calderón de la Barca, Pedro, *El Alcalde de Zalamea*, Paris, Aubier-Flammarion, 1959, p. 21-24.

⁴ Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, *op. cit.*, p. 81, v. 24.

viejo, padre de hijos soy,
 y si el Cielo no me ha dado
 varón que pueda volver
 [...]

 por las ofensas, señor,
 que vos me podáis hacer,
 una hija me dio el cielo...⁵

La réponse de Girardo, qui s'ouvre en effet tout d'abord sur une interdiction menaçante, fait bien vite, en soulignant la vieillesse du personnage, une première concession, concession qui ne tardera pas à se transformer en une délégation de pouvoir, délégation d'un pouvoir qui de surcroît, se voit remis non entre les mains d'un fils, ou d'un homme, mais bien d'une fille. C'est maintenant à sa fille, à une femme, que celui qui clamait plus haut son invincible courage⁶ projette de déléguer son pouvoir ; c'est entre les mains de sa fille, d'une fille, que cette antérieure incarnation d'une force de résistance collective choisit de se débarrasser, pourrait-on presque dire, de la situation.

On obtient donc ici une première inversion des rôles et des rangs, l'homme, le père, choisissant de se ranger derrière la femme, la fille, et l'on parvient de cette manière à une première confusion des genres, des genres sexuels mais aussi des genres dramatiques.

Des genres sexuels car aux yeux de l'époque, qui associait traditionnellement force au masculin et faiblesse au féminin, ce premier renoncement de Girardo à assumer lui-même la résolution du conflit, équivaut bien pour le personnage à un renoncement, au moins partiel, à sa propre virilité, il équivaut bien à une première étape de la féminisation du personnage. Première étape d'une féminisation de Girardo que vient renforcer une deuxième confusion des genres sexuels. Dans une longue réponse devenue fameuse, Girardo décrit en effet sa fille comme valant pour deux fils, comme capable de battre tous les garçons à la course, au saut, à la lutte, aux jeux de force, d'arrêter un char de bœufs, les ailes d'un moulin ou un cheval emballé⁷... Alors que le masculin vient de subir une féminisation, c'est donc ici le féminin qui se voit masculinisé, masculinisé à outrance à travers l'évocation de cette fille qui vaut pour deux fils et sort victorieuse de toutes les compétitions contre les hommes, et que l'on pourrait qualifier de parangon de la femme virile, cette figure dramatique si présente dans le théâtre de l'époque, et si chère à son public.

Première confusion des genres sexuels qui est aussi, pour les mentalités des spectateurs de l'époque, première fusion et confusion des genres dramatiques.

Car pour ces spectateurs, c'est bien l'élément comique qui vient ici s'insinuer au cœur même de cette scène d'ouverture de la tragédie, qui vient se fondre au tragique dont l'état de tension dramatique a déjà commencé à dessiner les prémisses. Cette essence comique venant se mêler à l'essence tragique de la première scène se situe tout d'abord bien sûr peut-être dans l'évocation hyperbolique de cette virilité hors du commun que Girardo associe à la néanmoins très belle femme qu'est sa fille. Mais peut-

⁵ *Ibid.*, p. 84, v. 121-129. Il n'existe à ce jour aucune traduction française de la pièce. Les traductions françaises sont de l'auteur de ce travail. Sur ma foi d'honnête homme, / n'en faites rien ; car même si je suis / vieux, je suis père de famille, / et si le Ciel ne m'a pas donné / de fils capable de laver les offenses, monsieur, / que vous pourriez me faire, / une fille m'a été donnée par le ciel....

⁶ *Ibid.*, p. 82, v. 28-29.

⁷ « ... una hija me dio el cielo/que podrá decir que vale/por dos hijos [...] / que fuera de la presencia / hermosa, tan gran valor / tiene, que no hay labrador / [...] que a correr no desafié, / a saltar, luchar, tirar / la barra [...] / De bueyes, detiene un carro, /de un molino, la violencia. / Corre un caballo mejor / que si en él cosida fuera / y en medio de la carrera / y de la furia mayor, / [...] suelta el freno y le detiene / con las piernas y los pies [...] ». *Ibid.*, p. 84-85, v. 129-156.

être seulement, et uniquement si l'on veut bien reconnaître à la virilité du personnage féminin évoqué ici, une épaisseur particulière qui lui ferait déborder le cadre qui entoure traditionnellement le personnage de femme virile dans le théâtre de l'époque. Car la masculinisation du féminin, loin de toujours signifier une dégradation du personnage par le comique, fonctionnait au contraire souvent, au sein du théâtre de l'époque, comme une valorisation du personnage féminin. Un personnage féminin auquel on reconnaissait métaphoriquement, en le virilisant, sa capacité à assumer la *virtù*, cette *virtù* qui aux yeux de l'époque était l'apanage des hommes. Quelques mots de Santa Teresa de Ávila pour se convaincre de cette valorisation, et non de cette dégradation, du féminin par le masculin, quelques mots tirés du *Camino de perfección* et avec lesquels Santa Teresa exhorte ses consœurs à se départir de leurs gestes de tendresse, jugés trop féminins : « es muy de mujer y no querría yo, hermanas mías, [lo] pareciesen en nada, sino varones fuertes; que si ellas hacen lo que es en sí, el Señor las hará tan varoniles que espanten a los hombres⁸ ». Inspirer aux hommes ce mélange d'épouvante et d'admiration que contient le verbe *espantar* utilisé par Santa Teresa de Ávila, c'est bien ce que parvient à faire Gila, fille de Girardo et protagoniste de la tragédie, et c'est bien sa *virtù* de femme virile qui est soulignée tout au long des deux premiers actes de la pièce, lesquels ne cessent de mettre en relief *el valor*, le courage, de l'héroïne, ce terme de *valor* lui étant associé 29 fois au cours des deux premiers actes.

Il en allait cependant tout autrement avec la féminisation du masculin. Car à l'exact rebours de ce qui vient d'être dit, la féminisation du masculin procédait bien quant à elle d'une recherche d'effet burlesque, elle intégrait bien le personnage masculin féminisé à un processus de dégradation, une dégradation d'essence comique.

L'étude de Jean Canavaggio⁹ sur le déguisement féminin des personnages masculins confirme la généralité : au sein de la *comedia*, l'occurrence de l'homme habillé en femme est limitée au registre comique, ou bien, lorsque cette occurrence sort du cadre burlesque, le personnage masculin affublé de féminité est donné à voir dans sa répugnance à devoir prendre l'apparence du sexe faible, et il se voit de surcroît restauré dans sa virilité à l'instant du dénouement. Une même cause, dit-on, produit un même effet, mais c'est pourtant un effet contraire, admiration d'un côté, opprobre et moquerie de l'autre, que produit ici une même cause : la transformation d'une identité sexuelle en une autre, la contamination d'un genre sexuel par un autre. Francisco de Quevedo dévoile la logique qui préside à ce mystère en expliquant dans son *Marco Bruto* :

Los hombres que han sido afeminados, han sido torpísimo vituperio en el mundo. Las mujeres que han sido varoniles, siempre fueron milagrosa aclamación de los siglos (...) porque, cuanto es de ignominia renunciar lo bueno que uno tiene, es de gloria renunciar lo malo y flaco¹⁰.

Que la confusion des genres sexuels intégrée à cette première scène conflictuelle ait pu, aux yeux des spectateurs de l'époque, teinter de comique cet instant théâtral précisément en train de poser les prémisses de la tragédie, cela n'est encore à ce stade qu'une hypothèse plausible. Girardo, lorsqu'il choisit de s'abriter derrière la virilité de sa fille, en renonçant ainsi à sa propre virilité, est en effet, à cet instant de la scène,

⁸ Cité dans Carmen Bravo Villasante, *La Mujer vestida de hombre en el teatro español*, in *Revista de Occidente*, 1955, p. 100. C'est là quelque chose de très féminin. Et pour moi je voudrais, mes sœurs, que vous ne le paraissiez nullement, mais qu'au contraire vous soyez pareilles à des hommes forts. Et si vous faites ce qui est vous, le Seigneur vous rendra si viriles que vous parviendrez à effrayer les hommes. (Traduction de l'auteur de ce travail).

⁹ Jean Canavaggio, « Los disfrazados de mujer en la comedia », in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, p. 135-152.

¹⁰ Cité par Enrique Rodríguez Cepeda dans son introduction à Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, édition de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1982, p. 22.

partiellement protégé du ridicule. Le discours du personnage, qui insiste sur sa vieillesse, sur les cheveux blancs auxquels le duvet du capitaine manque de respect, sur le défaut de descendance mâle, sur le secours que va cependant lui apporter sa guerrière de fille, inscrit en effet la caractérisation de Girardo dans une filiation littéraire, celle du *Romance de la doncella guerrera*. Le *Romance de la doncella guerrera*, de facture épique, raconte comment un vieillard, déchu de sa vigueur, ne peut répondre à l'appel du service féodal. Dépourvu de descendance mâle, c'est sa fille qu'il envoie dans l'armée du suzerain afin qu'y soit représentée sa lignée. Cette dernière se substitue à lui, dans le noble but d'honorer le service féodal que lui ne peut plus honorer, au point de changer d'identité, mais aussi et surtout de sexe, n'hésitant pas à se livrer à des activités contraires à sa nature féminine et à son corps de femme. Ainsi, ce lien tissé par la scène entre le *Romance de la doncella guerrera* et les paroles de Girardo, auréole le personnage d'un contour épique, d'une noblesse de digne vieillard défaillant dans sa vigueur mais non dans sa combativité ni son honneur. Les effets de cette valorisation dramatique pouvaient donc venir contrecarrer l'effet comique produit par le renoncement du père à se défendre seul, comme un homme, et par la décision de se faire défendre par sa fille, par une fille. Cet effet contreproductif va toutefois se voir bien vite neutralisé à son tour. Triomphante, traversant le *patio* parmi les spectateurs, Gila, belle femme virile et fille de Girardo, est enfin entrée en scène. Bien vite, animée d'une fureur indignée, elle relaie son père dans la défense du seuil de sa maison, devenant ainsi le révélateur d'une déficience masculine généralisée, déficience masculine généralisée qui cette fois n'hésitera plus à assumer pleinement son caractère comique. La troisième phase de cette première scène de la tragédie donne en effet à voir un espace scénique occupé d'un côté par la présence féminine, à savoir une Gila tonitruante qui couvre le capitaine d'injures tout en le menaçant de son fusil de chasse et en le faisant reculer jusque dans le vestiaire et, de l'autre côté, par la présence masculine, à savoir les balbutiements syncopés d'un capitaine¹¹ qui se voit contraint de battre ridiculement en retraite, de reculer, jusqu'à sortir de scène, sous les menaces d'une femme. Sous les menaces d'une femme, mais aussi sous les huées et quolibets des autres hommes présents, trop heureux de rire de la déroute de ce fanfaron¹². Autres hommes présents qui devaient néanmoins à leur tour être la risée du public, puisque ces hommes, si braves lorsqu'il s'agit d'insulter, le sont beaucoup moins lorsqu'il devient question d'agir. Alors que le public voit Gila faire reculer le capitaine dans les vestiaires, il assiste aussi en effet à un second mouvement de recul, celui justement de ces hommes si vaillants, les paysans Pascual, Mingo, Vicente, Llorente, mais aussi Girardo, le père de Gila. Au lieu de prêter main forte à la fille, les personnages masculins présents s'en écartent au contraire progressivement, adoptant ainsi une gestuelle de lâches et de poltrons parfaitement contraire, pour l'époque, à leur virilité officielle, et qui, aux yeux du public contemporain, les fige comiquement dans une attitude de passivité, de faiblesse et de déficience synonyme de féminité. Attitude qui féminise et, par conséquent, ridiculise, les personnages masculins, et ce d'autant plus efficacement que le texte placé dans la bouche des poltrons attire l'attention sur la distance de plus en plus grande qu'ils cherchent à établir entre eux et le point chaud du conflit. C'est de loin, *desde aquí* (d'ici) précise le texte, que l'un parle d'assommer le capitaine d'un jet de caillou¹³. C'est encore de loin, et uniquement sur le mode conditionnel, que l'autre

¹¹ Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, op. cit., p. 92, v. 394 : « Escucha, advierte.. ».

¹² « Ojo, ¡cuál va por la calle / el fanfarrón capitán! // ¡Mala pascua y mal San Juan le dé Dios! // ¡Todo el cielo le maldiga! », *ibid.*, p. 92, v. 401-407.

¹³ « ¡Pardiobre, que me dan venas / de atordille desde aquí, / Girardo, con un guijarro! », *ibid.*, p. 92, v. 406-410.

parle de s'armer d'un bâton¹⁴, de si loin d'ailleurs, que le père de Gila, ce Girardo initialement présenté comme entité protectrice et pouvoir de résistance, en arrive à craindre, tout en encourageant les autres à fuir plus loin encore, qu'à force de reculer, ils ne finissent tous par perdre Gila de vue¹⁵. Le terme *gallinas* (poules) souvent employé par Gila pour sanctionner, sur le mode comique, la poltronnerie et la lâcheté des personnages masculins de la pièce, rend bien compte du mode de pensée qui sous-tend le fonctionnement de l'injure : lorsqu'il se départit de sa mâle attitude, c'est une femelle que devient l'homme. Ainsi, c'est la quasi totalité des personnages masculins de l'œuvre qui, dès la toute première scène, se voient transformés en risibles femelles.

Cette transformation du mâle en femelle qui permet au dramaturge de donner une coloration comique aux prémisses de la tragédie, peut toutefois acquérir une ampleur plus grande, et devenir l'élément comique qui va générer le tragique. La mixture tragico-comique obtenue à partir du jeu sur la confusion des genres sexuels dans la scène d'ouverture de la tragédie ne révèle en effet toute sa complexité qu'au travers de l'écho que renvoie d'elle une seconde scène de l'œuvre.

Cette seconde scène, sorte de réplique inversée de la scène antérieure, se situe à la fin du second acte, et donne à voir la mise à exécution du projet imaginé par le capitaine pour se venger de l'humiliation infligée par Gila à sa noblesse, à son statut de capitaine, mais aussi et peut-être surtout, à sa virilité. Comme la scène antérieurement présentée, celle-ci s'ouvre sur une atmosphère belliqueuse : le son du tambour, souvent réservé à la mise en scène de l'assaut guerrier, parvient aux spectateurs depuis le vestiaire. Comme dans le premier cas, elle se déroule devant le seuil de la maison de Girardo et de sa fille Gila. Girardo est initialement seul sur scène. Il a été prévenu du retour des soldats au village, et attend avec appréhension l'arrivée du capitaine, qu'il sait être flanqué de 200 hommes. C'est alors que le public l'entend s'écrier :

Abre de par en par, Pascual, la puerta,
y el señor capitán entre en buen hora.
Veamos qué pretende de mi casa [...] ¹⁶.

Ainsi, celui-là même qui, au tout début de la scène antérieurement décrite, s'était fait le rempart physique et moral interdisant l'accès à sa maison, ordonne au contraire maintenant d'ouvrir la porte de cette maison, et la fait ouvrir *de par en par* (en grand), comme pour en offrir l'accès au capitaine assoiffé de vengeance. Le jeu d'inversion ici mis en place par le dramaturge signale l'importance de ce qui est en train de se jouer.

Si, au premier chef, l'attitude de Girardo peut être lue comme la fanfaronnade de celui qui voudrait signifier son assurance à l'agresseur, elle peut en effet aussi être lue dans sa dimension proleptique. Cette inversion parfaite du comportement de Girardo annonce, et dénonce métaphoriquement, le comportement d'anti-père, d'anti-protecteur, d'anti-homme qui va être celui du personnage tout au long de la scène dont il est ici question ; elle est prédiction métaphorique du désastre auquel le père, avant la fille, prête le flanc. Et ce d'autant plus clairement pour les spectateurs de l'époque, que l'image de la porte ouverte *de par en par* (en grand) leur parlait doublement. Tout d'abord car elle apparaît fréquemment comme signal d'un péril imminent au sein du très populaire *Romancero*, lequel exploitait volontiers son pouvoir de suggestion, comme par exemple dans le *Romance de una morilla de bel catar*¹⁷, dont le tout dernier vers laisse l'imagination voguer sur les implications funestes du geste d'ouverture de la porte *de par en par*. En second lieu, si cette image parlait doublement au spectateur de

¹⁴ « Y si cojo una estaca yo », *ibid.*, p. 93, v. 411-412.

¹⁵ « ¡Vení, y no perdamos a Gila de vista! », *ibid.*, p. 93, v. 413-415.

¹⁶ *Ibid.*, p. 126, v. 1451-1455.

¹⁷ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, p. 232-233.

l'époque, c'est parce que le réseau métaphorique qui sous tend le geste d'ouverture de la porte lui était bien connu. Porte, seuil, vestibule, tous les termes renvoyant à ce qui permet de s'introduire dans la maison, étaient en effet termes couramment utilisés, aussi bien dans les textes médicaux qu'en littérature, en poésie, ou au théâtre, pour désigner métaphoriquement le sexe féminin¹⁸. Dans le contexte de la scène dont il est ici question, le contenu métaphorique du motif de l'ouverture de la porte est en outre d'autant plus limpide pour les spectateurs, qu'ils ont été prévenus des intentions du capitaine don Lucas dans une scène antérieure, laquelle levait le voile sur la façon dont le capitaine entendait châtier l'humiliation précédemment infligée par la belle et virile Gila : mettre le feu au village et posséder la jeune fille¹⁹. En outre, il pourrait être intéressant de revenir ici sur le *Romance de la doncella guerrera*, ce récit épique dont me semblait tributaire le premier portrait de Gila brossé par son père dans la scène d'ouverture de la tragédie, et qui donne à voir une fille se transformant en garçon pour remplacer son père dans l'armée du suzerain. À travers cette ouverture des portes *de par en par* (en grand), je vois en effet ce *romance* affleurer de nouveau. La *doncella guerrera* du *romance*, qui vient enfin de révéler sa véritable identité sexuelle (de fille) à son amoureux, invite ainsi ce dernier à venir la demander à son père :

¡Corre, corre, hijo del rey,
que no me habrás de alcanzar,
hasta en casa de mi padre,
si quieres irme a buscar!
[...]
Puentecito, puentecito
del río de mi lugar,
una vez te pasé virgen,
virgen te vuelvo a pasar.
Abra las puertas mi padre,
ábralas de par en par²⁰.

Il est fort probable que la réminiscence de ce *romance* très populaire et dont le schéma épouse étroitement les orientations du début de la pièce, ait fourni aux spectateurs un éclairage du geste d'ouverture des portes *de par en par*. Le public sait en effet que le capitaine projette d'abuser Girardo en lui faisant habilement miroiter le rêve d'une promotion sociale que permettrait une union de sa fille avec l'hidalgo qu'il est, puis d'abandonner sa fille après l'avoir déshonorée. La pièce opère donc à l'instant de la scène évoquée une complète distorsion du schéma sur lequel se construit le *romance* : c'est à un faux prétendant que le père de la pièce ouvre ses portes *de par en par*, et c'est déflorée que Gila, sa *doncella guerrera*, repassera le seuil de la maison.

Plus loin dans cette même scène, la déficience du père, son comportement d'anti-père et d'anti-homme, se verra plus évidemment encore mis en scène.

Le capitaine a rejoint Girardo et est parvenu, grâce à la ruse que l'on sait, à convaincre le père de lui accorder la main de sa Gila. Cette dernière, après un premier refus, finit par se ranger à la volonté du père et par accepter ce mariage qui lui permettrait, lui a-t-on fait valoir, de s'illustrer à la guerre. Le spectateur, qui sait bien

¹⁸ En témoigne par exemple cette poésie anonyme entièrement construite sur l'association des différents états de la femme à l'image d'un seuil plus ou moins difficile à franchir : « A las doncellas / no les quiero decir nada, / que es dificultosa la entrada / si no se casan con ellas; / tras de las solteras bellas / me voy como moro a pasas; / Acaben, abran sus casas, / pues no hay quien se lo estorbe. / Mas por las casadas tiernas / peno y muero de continuo, / que tienen hecho el camino / a las oscuras cavernas », Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues et Robert Jammes, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse-Le-Mirail, 1975, n° 81, p. 183.

¹⁹ Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, *op. cit.*, p. 95, v. 477-480.

²⁰ Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, *op. cit.*, p. 201.

sûr qu'en réalité le capitaine n'a promis le mariage que pour mieux abandonner la jeune fille après l'avoir déshonorée, assiste alors à la mise en spectacle tragi-comique de la jubilation de ce père qu'enivre la perspective du mariage de sa fille avec un *hidalgo*. Exultant et littéralement *fou* de joie, le père, ou l'anti-père, s'adresse ainsi tout d'abord au capitaine :

Dadme los brazos, que mi hacienda es vuestra,
mi honor, mi Gila, y vuestra compañía
alójese en mi casa toda junta,
y vos, haced y deshaced en ella,
que estoy loco de gusto, porque días
tan alegres los padres enloquecen²¹.

L'image de cette maison offerte au bon plaisir des soldats, de cette folie de Girardo doublement soulignée par le texte, de ce don que le père fait de sa maison, mais aussi de sa fille et de son honneur, se voit en outre comme décryptée par l'éclairage qu'en fournissent deux passages adjacents à cette scène de fausse demande en mariage.

L'un deux lui est directement antérieur. Madalena, la cousine de Gila, vient en effet de décrire à celle-ci l'arrivée des filles à soldats qui accompagnent le capitaine et ses 200 hommes sur la route de la vengeance qu'il vient prendre. Ainsi les paroles de Girardo proposant de loger chez lui la compagnie toute entière, invitant les soldats à faire et défaire à leur guise, puisque tout ce qu'il possède, sa maison, son honneur, sa Gila, appartiennent désormais au capitaine, ont été teintées par la pièce d'un double sens qui les relie à l'image de la fille de mauvaise vie, de la fille à soldats. L'autre passage est quant à lui directement postérieur aux paroles de Girardo cités plus haut, c'est cette fois en fille d'auberge que le père va transformer sa fille Gila.

Dans ce passage, le dramaturge élabore un jeu de miroir qui va inverser la perspective de la scène d'ouverture de la pièce précédemment étudiée, mais aussi, simultanément, les rôles traditionnellement tenus au théâtre par le père, figure masculine d'autorité et de protection, et la fille, qu'il convient de surveiller et de garder du pire des périls, celui de la défloration avant mariage. Gila, pour lui signifier son refus de l'héberger, avait justement rappelé au capitaine, à l'ouverture de la tragédie, que sa maison n'était pas une auberge²². Or, c'est maintenant ici le père de Gila, ainsi donné à voir dans toute sa féminisante déficience, qui va ordonner à sa fille de préparer les lits, de manier draps et oreillers, de plumer la volaille et de faire la cuisine, d'installer la table²³... Ces ordres de Girardo ivre de bonheur dessinent ainsi pour le public l'image d'une Gila qui, sur les ordres de son père, se livre très précisément aux travaux traditionnellement assumés par la fille d'auberge. Fille d'auberge dont l'image, comme l'a bien montré Monique Joly²⁴ dans ses travaux sur la symbolique de l'auberge et des aubergistes, était clairement associée par la littérature, le théâtre, les proverbes, les

²¹ Venez dans mes bras, car tout ce que je possède est à vous, / mon honneur, ma Gila, et que la compagnie toute entière / se loge en ma maison, / faites et défaites à votre guise, / je suis fous de joie, car en un jour / aussi heureux les pères deviennent fous. *Ibid.*, p. 128-129, v. 1529-1534.

²² « Busque otro alojamiento / porque mi padre no aloja / sino es a mí solamente / y al güesped que se le antoja; [...] / Pique, que más abajo hay posada / que en esta casa yo fío / que os la den de mala gana », *ibid.*, p. 91, v. 362-374.

²³ « Aliña la casa, Gila / y haz que se pongan dos camas [...] / Las sábanas nuevas saca / [...] y las colchas, / y enfunda cuatro almohadas [...]. / Y a los capones más gordos / tuerce los cuellos, y mata / un lechón, y arroja dentro / de la olla dos torcazas palomas [...] / y [...] pon la mesa », *ibid.*, p. 136-137, v. 1795-1815.

²⁴ Voir Joly, Monique, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman. Espagne XVI^e-XVII^e siècles*, Lille, Université de Lille III, 1982, 2^e partie, p. 371-548. Voir aussi Monique Joly, « Le valet d'auberge et son enracinement dans le folklore », *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Publications de l'Institut d'Études Ibériques, vol. I, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1983, p. 69-96.

chansons populaires, à celle de la prostituée. Lien métaphorique que précise encore d'ailleurs la référence des vers ici évoqués à la cuisine, souvent mise en relation par l'époque avec la sexualité, mais aussi et surtout à la *olla* (la marmite) que Girardo ordonne à sa fille d'utiliser. Comme beaucoup d'autres servant à nommer les instruments de cuisine, le terme était en effet lui aussi empreint d'un sens érotique puisqu'il permettait de désigner familièrement le sexe féminin. Or, juste avant la scène ici présentée, alors qu'ils se trouvaient sur le chemin de la vengeance, l'un des soldats du capitaine avait justement joué sur cette acception érotique du terme *olla* (marmite) contenu dans le nom du village de Gila, Gargantalaolla (Gorgelamarmite).

Alors que Gila, aussi virilement que vertueusement, avait refusé dans la scène d'ouverture de la pièce, de faire de sa maison, mais aussi, métaphoriquement, de son corps, une *posada* (une auberge), voilà son père, par naïveté mais aussi par aveuglement devant la perspective de la promotion sociale que va permettre l'union avec l'hidalgo, qui se comporte en anti-père et en anti-homme pour faire maintenant une fille d'auberge de sa propre fille.

Comment, dans ce contexte métaphorique si familier aux spectateurs de l'époque, le public pouvait-il alors recevoir, du point de vue des genres dramatiques, cette attitude de l'insensé Girardo faisant ouvrir *de par en par* les portes de sa maison, ou son empressement à transformer sa fille, si chaste et si valeureuse, en fille d'auberge ou en fille à soldats ?

Il est plausible que le comportement à l'envers de Girardo ait déclenché le rire : ridicule de prétention, prêtant le flanc au déshonneur de sa propre fille, son comportement d'homme dévirilisé est de facture comique. Ce comportement de facture comique est pourtant bien gène de l'orientation tragique de la pièce.

Gila, abusée par l'imminence du mariage si souhaité et célébré par son père, cède au capitaine, qui l'abandonne bien sûr au terme de leur nuit d'amour, et entame le processus de vengeance qui lui vaudra d'être mise à mort au dénouement. Un tableau intercalé entre les scènes de cette tragi-comique célébration du faux mariage vient d'ailleurs signaler un nouveau jeu du dramaturge entre tragique et comique. Dans ce tableau, un récit de la mort du prince Don Juan, fils des Rois Catholiques, donne lieu à l'envahissement progressif de la scène d'allégresse par la mort et la tristesse, une tristesse qui endeuille Gila au point de lui faire verser des larmes. C'est donc à l'instant même où elle vient d'accepter le mariage, et au cœur même de la joie de sa célébration, que Gila pleure, et ce, comme le fait remarquer un personnage, pour la toute première fois de sa vie. Larmes de Gila superposées à la scène comique comme un présage funeste du sort tragique qui va être le sien au terme de cette fausse promesse de mariage et de sa comique célébration, larmes de Gila que l'on pourrait proposer de lire comme poétisation d'un *fatum* que le dramaturge fait peser sur la scène comique, dans une entreprise de fusion et confusion des genres dramatiques générées par la confusion des genres sexuels. Alors qu'il rit de l'empressement plein de fatuité de cet anti-père prêt à s'engouffrer dans le piège grossier de la promesse de mariage entre un *hidalgo* et une paysanne, le public entend en effet simultanément combien l'élément comique porte en germe le tragique, combien l'essence comique de la scène est mêlée de tragique. Et ce d'autant plus aisément que le récit de la mort du Prince Don Juan donne justement lieu, au cœur même de l'allégresse, à l'évocation d'une mort programmée par le destin, à l'évocation du *fatum*, ce *fatum* inhérent au tragique et que le choix de l'archaïsant *siniestro* (gauche) vient encore souligner, en révélant l'idée de présage funeste présente dans l'étymologie :

Al lado derecho suyo
estaba también la Fama,

y al siniestro la Fortuna,
que rendida se mostraba,
y más abajo, la Muerte²⁵

Déshonorée, Gila entamera un processus de vengeance dont l'ampleur déborde très largement le cadre de la vengeance traditionnellement mise en place par les belles abusées de la *comedia*. Jurant de ne plus s'endormir sans ses armes, de se départir de toute trace de civilité, de manger à même le sol telle une bête, de ne plus se peigner, de fuir toute collectivité humaine jusqu'à réparation par la mort du coupable mais aussi de tout homme s'aventurant dans les parages de son repère, Gila intègre en effet dès le début de l'acte III les traits de la figure mythique de la *serrana* des légendes hispaniques ou des *serranas* du *Libro de Buen amor* de Juan Ruiz. Elle devient la femme sauvage du *Romance de la serrana de la Vera* qui donne son titre à l'œuvre, cette tueuse d'hommes en marge de la civilisation et porteuse de l'antagonisme entre féminité et masculinité qui caractérise le mythe de la *serrana*²⁶. Retirée dans la froidure et la solitude des montagnes, assoiffée de vengeance meurtrière, Gila tuera 2000 hommes. C'est ce qui lui vaudra, au dénouement, d'être traquée comme un animal par les forces de l'ordre, puis transpercée par les flèches de l'Inquisition.

Juste châtement²⁷, comme l'affirme Ferdinand d'Aragon présent lors de la mise à mort de Gila ? Ou bien mort tragique qui attendrit l'âme²⁸ comme le prétend au contraire Isabelle de Castille, présente elle aussi durant la scène d'exécution de l'héroïne ?

La critique a parfois penché pour la première interprétation²⁹, celle qui ferait du personnage de Gila un monstre mi-femme / mi-homme dont la virilité paroxystique et transgressive, plus encore que le comportement meurtrier, seraient sanctionnés, sans hésitation ni *pathos*, par le dénouement mettant en scène le supplice de Gila. Dans le sillage d'une autre tendance critique³⁰, qui confère à la mort de Gila toute l'épaisseur tragique que l'auteur prête à sa pièce en la qualifiant lui-même de tragédie à la fin du manuscrit olographe, je lis pour ma part le supplice final de la femme-homme comme la conséquence tragique du comportement comique de l'homme-femme que fut son père.

²⁵ Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, *op. cit.*, p. 135, v. 1745-1747.

²⁶ On pourra se reporter à Delpech, François, « Variations autour de la serrana », in *Travaux de l'Institut d'Études hispaniques et portugaises*, Tours, Publications de l'Université de Tours, 1979, p. 59-77. Voir également François Delpech « La leyenda de la serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales », in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, 1978, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, p. 25-36.

²⁷ *Op. cit.*, p. 185, v. 3284-3285.

²⁸ *Ibid.*, p. 185, v. 3287.

²⁹ Voir par exemple Ruth Lundelius, « Paradox and Role Reversal in *La serrana de la Vera* », in *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg, Pennsylvania, Bucknell Univ. Press, 1991, p. 220-244.

³⁰ On pourra lire par exemple José Carlos Arévalo, « Hay que reivindicar el mito. La serrana de la Vera », Madrid, *Triunfo*, n° 600, 1974, p. 1-18.