

Le legs de l'histoire dans le théâtre espagnol et français du XVII^e siècle¹

José Manuel LOSADA GOYA
Universidad Complutense de Madrid
calle Pastor, 4
28003 MADRID

III. La conception de la femme

Cette troisième partie tient toute son importance de la singulière conception de la femme dans l'Espagne du XVII^e siècle. La figure féminine est un élément capital à tel point que son étude devient indispensable pour comprendre dans toute sa profondeur

¹ Voici la troisième partie d'un travail dont on trouvera les deux premières aux numéros 6 et 7 de cette revue. Pour d'autres travaux concernant les relations hispano-françaises au XVII^e siècle on voudra bien se reporter à nos publications précédentes: *L'Honneur au théâtre. La Conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1994 — ou l'on trouvera un résumé des pièces ici traitées —: *Don Juan. Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau. Analyses et synthèses sur un mythe littéraire*, José-Manuel Losada-Goya et Pierre Brunel éd., Paris, Klincksieck, 1993; "Contribución al estudio de Cervantes en Francia: *La Force du sang* de Alexandre Hardy", p. 55-67, in *Tristán y su ángel. Diez ensayos de literatura general y comparada*, Kassel, Reichenberger, 1995; "La littérature comparée et l'interculturel. L'exemple franco-espagnol", in *Récits du Sud. Relatos del Norte*, José-Manuel Losada-Goya et al. éd., Bordeaux, La Nef, 1992, p. 73-86; "La concepción del honor en el teatro español y francés del siglo XVII: problemas de metodología", in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Manuel García Martín éd., Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, p. 589-596; "Maures et chrétiens dans la littérature du XVII^e siècle. Questions sur l'imaginaire à propos de *Zaïde*", *Histoire, littérature et poétique des Marches. Actes du XXIV^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Olivier-Henri Bonnerot éd., Strasbourg, Imprimerie intégrée de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1993, p. 115-129; "La comedia española y su traslación a otros horizontes: tragedias y comedias del Siglo de Oro en Francia", *Actas del Coloquio Internacional "Del Horror a la Risa". Los géneros teatrales clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz et Marc Vitse éd., Kassel, Reichenberger, 1994, p. 201-233; "Principios metodológicos para la elaboración de una bibliografía comparada de la literatura francoespañola del siglo XVII", *La traducción. Metodología, historia, literatura. Ámbito hispanofrancés*, Francisco Lafarga, Albert Ribas & Mercedes Tricás ed., Barcelona, PPU, 1995, p. 33-42; "Calderón y su honor caudoscópico", numéro monographique de la revue *Anthropos*, 1996 et le livre de prochaine parution: *Bibliographie comparée et raisonnée de la littérature franco-espagnole du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck.

la structure dramaturgique des pièces qui nous intéressent et ses conséquences dans le domaine de l'honneur.

Faiblesse de la femme

En nous parlant des précautions que l'homme espagnol prenait afin de préserver intact son honneur, Arco y Garay fait allusion à la méfiance constante qu'il avait à l'égard de la femme; méfiance qui était due à une série d'idées reçues telles que la faiblesse congénitale de toutes les femmes, leur naïveté et leur légèreté. La conséquence de ce préjugé était la ferme conviction que la femme, en tant qu'être inférieur à l'homme, devait lui être humblement soumise. En effet, dans toutes les pièces — notamment celles des auteurs espagnols — la femme nous est présentée sous la forme d'un personnage extrêmement faible : tantôt le futur époux soupçonne la jeune fiancée malgré sa bonne réputation (vid. *Peor es hurgarlo*, J. II, p. 47), tantôt il se plaint de la grande fragilité du sexe (cf. *Don Bertrand de Cigarral*, A. II, sc. IV, p. 63). Dans de nombreux cas l'homme se limite à essayer de comprendre, par le seul fait que c'est une femme, tous les méfaits qu'elle ait pu commettre ; c'est ainsi que Don Carlos déclare à sa sœur que la comtesse Violante l'a délaissé :

CARLOS

Olvidóme.

ISABEL

Extraña cosa.

CARLOS

No te espantes, que aunque hermosa
noble y discreta, es mujer².

CARLOS

Elle m'a oublié.

ISABEL

C'est étrange.

CARLOS

Ne t'étonne pas, car bien que belle,
noble et discrète, elle est femme.

Tel était le sentiment le plus répandu au sujet de la femme. Les chutes qu'une femme quelconque pouvait avoir n'étaient pas produites par sa méchanceté, mais plutôt par les faiblesses du sexe. À la fin de la comédie *Peor es hurgarlo*, Don Blas, qui avait mis à l'épreuve sa fiancée dans le but d'être sûr de son honnêteté, doit s'écrier lorsqu'il la voit épouse de Don Diego :

El Mando de su hermana, J. I, p. 220. Vid. de même, *El Burlador de Sevilla*, J. I, sc. IX, p. 574 ; J. III, sc. II, p. 583 et *Obligados y ofendidos*, J. II, p. 73.

Y ya ninguno se meta
en probar a las mujeres,
que es peligrosa experiencia (J. III, p. 88).

Personne ne veuille désormais
mettre les femmes a l'épreuve,
car c'est une dangereuse expérience.

Naïveté de la femme

C'est surtout dans la pièce de Calderón de la Barca *Hombre pobre todo es trazas*, et la pièce correspondante de Thomas Corneille *Le Galant doublé*, que ce trait caractéristique de la conception de la femme est mis en valeur. Don Diego, jeune homme de Grenade, a dû quitter sa ville natale a la suite d'une rixe avec un autre homme. Arrivé a Madrid, son indigence le pousse à faire la cour a deux femmes simultanément : Doña Clara et Doña Beatriz. S'il aime Clara pour sa beauté, il voudrait épouser Beatriz pour ses biens. Son valet, Rodrigo, exprime ses doutes sur la naïveté de Beatriz, et Don Diego, sans faire grand cas des talents de la dame, lui répond :

... No está
la dificultad en ser
Beatriz necia o entendida ;
que al fin la más presumida
tiene ingenio de mujer (J. II, p. 218).

La question
n'est pas de savoir si Beatriz
est naïve ou prudente ;
car enfin la plus présomptueuse
a l'esprit d'une femme.

Peu à peu, en effet, Don Diego tache de persuader Beatriz qu'il est éperdument amoureux d'elle et que ses soupçons sur ce " galant doublé " ne sont que des illusions (vid. J. III, p. 229). Finalement, il parvient à convaincre la riche Beatriz et fait des gorges chaudes du sexe féminin :

No hay quien a una mujer burlar no pueda (J. III, p. 230).

Il n'y a personne qui ne puisse tromper une femme.

Légèreté de la femme

TISBEA
Yo de cuantas el mar
pies de jazmín y rosa

en sus riberas besa
con fugitivas olas,
sola de amor exenta,
como en ventura sola,
tirana me reservo
de sus prisiones locas.
(...)

Y cuando mil, perdidas,
querellas de amor forman,
como de todas no,
envidia soy de todas.
(..)

En tan alegre vida,
segura de lisonjas,
mis juveniles años
amor no los malogra (El *burlador de Sevilla*, J. I, sc. X, p. 574).

TISBEA

Moi, **parmi** toutes celles
dont la mer baise sur ses rives
les pieds de jasmin et de rose
avec ses vagues fugitives,
seule d'amour exempte,
ainsi que seule heureuse,
de ses liens insensés
je me **préserve** orgueilleuse.
Et quand, d'amour blessées,
éperdument elles gémissent,
puisque je les **nargue** toutes,
de toutes je suis enviée.
Dans cette vie heureuse,
à l'abri de **compliments**,
l'amour n'atteint pas
la fleur de mon printemps.

Telles sont les **paroles** que la belle et jeune Tisbea **chante** au bord de la plage de Tarragone. Telle une nymphe, **elle** compose un **hymne** à la chasteté et se **vante** de ne pas **être** soumise au joug de l'amour. Les femmes espagnoles de son temps **abritaient-elles** de semblables **pensées** dans leurs **cœurs** ? Qu'en **est-il** dans le **théâtre** qui nous intéresse ?

Lorsque dans son livre *Le Masque et le visage* Cioranescu se **propose** d'étudier minutieusement la société espagnole, il constate que « l'Espagnole jouit **déjà** », des le

début du **XVII^e siècle**, « d'une réputation romanesque »³. Cette assertion peut sembler contradictoire si l'on tient compte des **pensées** de la belle et chaste Tisbea. Mais un autre critique, étudiant lui aussi les comédies " a l'espagnole ", surenchérit : « Romanesques, en effet, ces jeunes filles le sont toutes »⁴; **même affirmation donc** que **chez** Cioranescu. Ce **dernier** va encore plus loin et **réaffirme** sa **position** en disant que la vie des femmes espagnoles « est **tracée d'avance** par l'obsession de l'amour (...), la désinvolture et la hardiesse » (vid. op. cit., p. 107). Ces mots nous déconcertent davantage **encore** : que penser alors de cette " nymphe " qui **louait** sa pudeur et méprisait l'amour ? Si nous continuons la **lecture** de la pièce de Tirso, nous resterons **ébahis** face aux **propos** qu'elle tient avec Don Juan :

TISBEA

El rato que sin ti estoy,
estoy ajena de mí.

DON JUAN

Por lo que finges así,
ningún crédito te doy.
¿Por qué?

DON JUAN

Porque si me amaras,
mi alma favorecieras.

TISBEA

Tuya soy.

DON JUAN

Pues di, ¿qué esperas?
O ¿en qué, Señora, reparas?

TISBEA

Reparo en que fue castigo
de amor el que he hallado en ti.
(...)

Ven, y será la cabaña,
del amor que me acompaña,
tálamo a nuestro sosiego.

Entre estas cañas te esconde (J. I, sc. XVI, p. 577).

TISBEA

Le temps que je suis sans toi,
je suis hors de moi.

DON JUAN

A juger comment tu feins,

³ Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, p. 107.

⁴ Roger Guichemerre, *La Comédie avant Molière, 1640-1660*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 221.

je ne te crois nullement.

TISBEA

Pourquoi ?

DON JUAN

Car si tu m'aimais,
tu te domerais a moi.

TISBEA

Je suis à toi.

DON JUAN

Dis-moi donc : qu'attends-tu ?
Ou qu'est-ce qui t'arrête, Madame ?

TISBEA

Je remarque que c'est un châtiment
l'amour que j'ai trouvé en toi.
Viens, et la cabane sera,
de l'amour qui m'accompagne,
le lit de notre soulagement.
Cache-toi parmi ces roseaux.

Pierre Guenoun nous donne la clef qui éclaircit tout : s'il est vrai que dans le monologue, « la jeune fille s'enorgueillit d'être rebelle aux garçons, de rire de l'amour » (...), il ne l'est pas moins qu' « en même temps elle ne cesse pas d'en parler, preuve assez claire que c'est là son unique préoccupation, que cette virginité a la fois coquette et farouche cache en vérité un tempérament faible et ardent »⁵. Maintenant, après avoir saisi tout le contenu de ce texte de *El burlador de Sevilla*, nous pouvons comprendre pourquoi la femme espagnole du XVII^e siècle était considérée comme un être frivole, toujours en butte à l'inconstance et aux changements ; nous voyons combien ils étaient justes les jugements de Guichemerre et de Cioranescu. Ce dernier, dans une autre étude, renforçait sa thèse : « Là où il y a des femmes, on ne parle que d'amour »⁶.

En voici encore une preuve. Don Vicente rentre chez lui à l'aube après avoir perdu, une fois de plus, son argent au jeu ; son valet Luzón lui reproche sa vie déréglée et le peu de soin qu'il met à garder sa sœur Doña Violante. Don Vicente, quelque peu penaud de son imprudence admet son erreur :

Casa sin padre o marido
es fortaleza que está
sin alcaide apercebido.
Quedando por cuenta mía
mi hermana Doña Violante,

⁵ *L'Abuseur de Séville, rééd.*, Paris, Aubier, 1984, p. 13

⁶ Alexandre Cioranescu, *Estudios de literatura española y comparada. Calderón y el teatro clásico francés*, La Laguna. Universidad de La Laguna, 1956, p. 189.

mucho mi descuido fía
del natural inconstante
de una mujer, que podna
abrir la puerta a la ocasión
con la que le da mi juego (La Villana de Vallecas, J. I, sc. II, p. 44).

La maison sans pere ou époux
est une forteresse qui se trouve
sans un gardien prudent.
Ma saeur **Doña Violante**
est sous ma garde,
et ma négligence se **fie** trop
au naturel inconstant d'une femme,
car **elle pourrait ouvrir** la porte
à l'occasion que mon **jeu**
et mon absence lui offrent.

Pendant qu'il entretient ces **pensées**, **Luzón** a eu le temps de parcourir toute la maison ; il revient effaré : sa saeur n'est plus là et en partant **elle** a laissé un papier pour Don Vicente. Celui-ci lit la lettre : abusée et déshonorée par un **homme**, **Doña Violante** part dans un couvent ou **elle** attendra d'**être** vengée par son **frère**. Don Vicente s'écrie aussitôt :

¿Este era el recogimiento
y la virtud de mi hermana?
¡Mal haya quien confianza
hace en el desasosiego
de la femenil mudanza! (ibid., J. I, sc. III, p. 45)

Etait-ce là la pudeur
et la **vertu** de ma saeur ?
Maudit soit celui qui fait **confiance**
a l'espnt déluré
de la femme sans **constance** !

Et le malheureux Don Vicente part en direction de Madrid chercher l'**homme** qui a trompé sa saeur.

Les cas **comme** celui-ci sont tres nombreux dans les **pièces** qui nous occupent. Une variante qui mérite d'**être** citée est celle de la femme délurée qui agit sous une apparence **vertueuse**. Nous parlons des **femmes** qui, d'un naturel déluré, ne présentent que la face **immaculée** de leurs actes. Rubió y **LLuch**, dans un ouvrage déjà cité, y voyait des femmes que rien ne peut **retenir** lorsqu'elles sont sous l'empire de l'amour

ou de la jalousie⁷. **Lucrèce**, la femme tant de fois courtisée par Don Femand et tant de fois insensible a son égard, passe pour la plus **irréprochable** et la plus **vertueuse** des femmes de Madrid. Mais le noble et riche Don Femand veut **connaître** la raison de ce **refus** et demande a son valet Philipin de **s'enquérir auprès** de la **servante** de **Lucrèce**. Béatrix ne peut **s'empêcher** de dévoiler le secret de sa **maîtresse** : elle **aime** un beau mais pauvre galant nommé Don Juan. Cependant, craignant son pere et la médisance des voisins, elle n'ose montrer son **amour** ; Béatrix est donc chargée d'ouvrir tous les soirs une porte **dissimulée** : **l'amant** peut **ainsi** accéder au jardin de **Lucrèce** qui l'entretient depuis son appartement. Cet aveu ne peut que surprendre le valet Philipin qui s'exclame :

C'est donc là cet **honneur** qu'elle nous vantait tant ?
Ah ! **combien** en est-il dans ce sexe inconstant
Qui contrefont de jour une **vertu** parfaite,
Et la laissent de nuit dormir **sous** leur toilette ! (*Le Feint Astrologue*, A.
I, sc. III, p. 30)

Rubió y LLuch nous dit que « ces légeretés (...) d'habitude n'outrepassaient pas les limites de l'honnêteté » (op. cit., p. 218) ; ceci est **vrai** pour **certaines** pièces, **comme** par exemple celles de Calderón de la Barca, mais on ne pourrait pas en dire autant de plusieurs **pièces** de Tirso de Molina (vid. *El burlador de Sevilla* et *La villana de Vallecas*) ou de Rojas Zorrilla (vid. *Obligados y ofendidos* et *Donde hay agravios no hay celos*) et de leurs correspondantes **françaises**. Ce qui demeure manifeste et inaltérable, c'est la **méfiance** de l'homme à l'égard de la femme. Somme toute nous **pouvons** conclure que celle-ci était considérée, dans ce **théâtre du XVII^e siècle**, **comme** un **être** faible et frivole. Nous comprenons maintenant pourquoi le roi de Naples s'écrie apprenant la faute **d'Isabela** :

¡Ah pobre honor! Si eres alma
del hombre, ¿por qué te dejan
en la mujer inconstante,
si es la misma ligereza? (*El burlador de Sevilla*, J. I, sc. VI, p. 573)

Ah, pauvre homeur ! Si tu es l'**âme**
de l'homme, pourquoi te **laisse-t-on**
reposer sur l'inconstante femme
si elle est la légereté **même** ?

Infériorité de la femme

La conception que l'homme espagnol s'était forgée de la femme répondait a ces criteres que nous venons d'étudier : sa faiblesse, sa **naïveté** et, **enfin**, sa légereté. II

⁷ *El Sentimiento del honor en el teatro de Calderón*, Barcelona, Subirana, 1882, p. 218.

n'est pas **étonnant** de constater que ces **paramètres** plutôt négatifs aient créé chez l'homme la conviction que la femme était un être inférieur qui devait donc lui rester soumis.

Par rapport à d'autres cultures européennes où la femme fait valoir ses qualités dans nombre de domaines, la culture méridionale de l'Espagne nous montre une « vitrine très masculine »⁸, et la particulière conception de l'honneur dans ce pays jusqu'au XVII^e siècle n'y saurait être pour rien. Peu de femmes ont exercé, ne serait-ce que dans le terrain purement social, l'influence de Mmes de Maintenon, de Montespan, de Grignan, d'Aulnoy, de La Fayette ou de Sévigné ; en Espagne la situation est différente, et la femme se trouve les mains et les poings liés face au « handicap que représente son sexe »⁹. Ces différences des sexes — beaucoup plus marquantes que dans certaines sociétés contemporaines — émergent en différentes occasions dans le théâtre du XVII^e siècle et diffèrent selon l'auteur qui les transpose sur la scène.

Deux remarques paraissent indispensables. Premièrement, en ce qui concerne l'origine des auteurs, les textes où la femme est considérée comme un être inférieur resteront pour la plupart au-delà des Pyrénées. Deuxièmement, parmi les auteurs espagnols, ce fut Calderón de la Barca qui abonda le plus dans ce sens. Les raisons que les critiques nous en fournissent sont nombreuses : celui-ci reproche à Calderón un manque de délicatesse l'empêchant d'approfondir le cœur féminin¹⁰, celui-là lui fait grief de ne faire usage des femmes que pour son imbroglio sentimental¹¹, celle-là encore voit dans les femmes de Calderón « des créations de quelqu'un qui a connu beaucoup moins profondément leur sexe que Lope de Vega ou Tirso de Molina »¹²... En tout état de cause il est certain que ses héroïnes se trouvent maintes fois entre deux épées : sans cesse guettées par l'homme méfiant qui se doit de les surveiller ; sans cesse harcelées par l'homme pointilleux qui dit les aimer. Dans les *comedias de capa y espada* caldéroniennes il ne saura être question que d'un prétendu manque de fidélité à l'amant, ou tout au plus d'un faux adultère lorsqu'il s'agit d'une *comedia de honor* ; cependant, ces comédies de cape et d'épée offrent des exemples où cette inégalité est évidente.

Dans ces pièces caldéroniennes nous trouvons en général deux situations différentes où la femme se plaint de cette conception d'infériorité dont elle subit les

⁸ Bartolomé Bennassar, *Histoire des Espagnols, VI^e-XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1985, vol. I, p. 393.

⁹ Madeleine Bertaud, « Rodrigue et Chimène : la formation d'un couple héroïque s. in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 11, 1984, p. 544.

¹⁰ Vid. Arco y Garay, *La Sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, Escelicer, 1942, p. 297.

¹¹ Vid. Jean Testas, « Le Féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla », in *Mélanges offerts à Charles-Vincent Aubrun*, Paris, Editions Hispaniques, 1975, vol. II, p. 303.

¹² *Calderón de la Barca. El alcalde de Zalamea*, Ida Farnell éd., Londres, Longmans, Green & Co., 1921, p. XXVII.

conséquences : d'un côté elle ne peut aimer sans commettre un crime alors que l'homme peut se permettre d'aimer ailleurs ; d'un autre côté elle n'a pas le droit à la parole en matière d'honneur, lequel relève du domaine exclusif de l'homme. « L'adultère de la part du mari n'affaiblit pas la structure de la famille, celui de la femme, en revanche, y porte atteinte »¹³. Méfiant par principe, l'homme s'effarouchait au moindre soupçon que la femme pût admettre à son égard ; l'infériorité de la femme, en revanche, ne permettait à celle-ci aucune contestation aux frivoles agissements de l'amant :

LEONOR
¿De qué manera
que ha de ser delito en mí
una falsa ilusión ciega,
y en vos no ha de ser delito
una tan clara evidencia? (*Los empeños de un acaso*, J. II, p. 1057)

LEONOR
Comment se peut-il
qu'une fausse et aveugle illusion
devienne un crime chez moi,
et qu'une évidence si claire
ne devienne pas un crime chez vous ?

Il est irréfutable qu'une telle protestation de la femme est la conséquence de ces élucubrations de supériorité que l'homme alimentait dans sa conscience ; contrevérités dont la femme se plaignait souvent. Le grand poète satirique espagnol nous a laissé un texte très frappant concernant ces réclamations féminines : « Une de ces femmes, dont la beauté était telle qu'elle augmentait avec la difformité de sa colère (...) dit : " Tyrans, pour quelle raison (les femmes étant une des deux parties du genre humain, c'est-à-dire la moitié) avez-vous fait tout seuls les lois contre les femmes, sans leur consentement et à votre fantaisie ? Vous nous privez des études, par crainte que nous ne vous surpassions ; vous nous privez des armes, par crainte d'être vaincus (...). Vous vous êtes constitués en arbitres de la paix et de la guerre, et nous subissons vos délires. L'adultère est pour nous un délit mortel, mais chez vous c'est le passe-temps de la vie " »¹⁴. L'on se croirait dans une autre pièce de Calderón, *El Astrólogo fingido*, où Violante, qui passe pour une femme délurée, s'exclame apprenant l'infidélité de Don Juan :

Si esto hiciera una mujer
con un hombre, ¿qué dijera,

¹³ A. A. van Beysterveldt, *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la " Comedia Nueva " espagnole*, Leiden, E. J. Brill, 1966, p. 116.

¹⁴ Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras festivas y satíricas*, Paris, Garnier, 1881, p. 441.

sino que era fácil, vana,
mudable, inconstante y necia?
(..)
Siempre la ocasión es suya,
y siempre es la culpa nuestra (J. I, p. 136).

Si une femme faisait cela
avec un homme, que **dirait-il**
sinon qu'elle était facile, **vaine**,
changeante, sottie et inconstante ?
Ils ont toujours la liberté,
et c'est pour nous la culpabilité.

En même temps que cette **infériorité** dans laquelle la femme se trouve reléguée, nous **avons** signalé plus haut la liberté de mouvements que l'homme s'arrogeait, sans doute en signe d'une prétendue supériorité. Cette liberté dont il jouit ne **connaît** point de limites ; c'est alors justement que l'homme — **comme** notait Beysterveldt — peut se permettre quelques licences qu'il ne saurait voir d'un bon œil chez une femme. Ce critique complète cela du sentiment de **vergüenza**, honte, si propre à la femme espagnole de l'époque. Nous pouvons **donc** en déduire que c'est en **vertu** de cette différence des sexes que la femme devait cacher dans son for **intérieur** l'amour qu'elle ressentait, alors que l'homme pouvait se **targuer** publiquement du sien¹⁵. Toujours chez Calderón, nous trouvons un exemple qui montre cela très bien : Don **Diego** Centellas, galant valencien de Beatriz, avait été blessé à Madrid lors d'une dispute pour la belle Leonor. **Maintenant**, rétabli de ses blessures, il retourne à Valence et se rend chez Beatriz ; son valet Ginés lui reproche son attitude :

GINÉS
¿De Beatriz
te acuerdas?
DIEGO
¿Cuándo olvidé
yo su gran belleza?
GINÉS
Cuando
por otra que yo me sé,
te dieron en la cabeza,
o de tajo u de revés,
un tanto con que por **cuánto**
no vuelves acá otra vez.
DIEGO
Eso de servir un hombre

¹⁵ Vid. Rubió y LLuch, op. cit., p. 223.

en ausencia otra mujer,
es licencia concedida
al amante más fiel (*No siempre lo peor es cierto*, J. I, p. 1461).

GINÉS

Te souviens-tu
encore de Beatriz ?

DIEGO

Quand est-ce que j'ai oublié
sa grande beauté ?

GINÉS

Quand pour une autre dame,
que je connais tres bien,
on t'asséna sur la tête,
avec le fil ou le dos d'une épée,
un coup si beau qu'il s'en est fallu de peu
pour que tu ne retournes ici jamais.

DIEGO

C'est une licence accordée
à l'amant le plus fidele,
que de faire la cour a une femme
quand on est absent ailleurs.

Le bon sens du valet contraste avec les " licences " que son maitre se permet ; licences qu'il ne consentirait point chez la dame qu'il courtise ! Voila la conception de supériorité que l'homme espagnol de XVII^e siecle s'était forgée.

Si cela est valable pour l'amour, dans le domaine de l'honneur les différences entre les deux sexes sont encore plus disproportionnées. Ici, les causes profondes qui provoquaient cette attitude de supériorité de l'homme a l'égard de la femme sont poussées plus loin, les affaires d'honneur revêtant une importance qui ne permet nullement de demi-mesures :

Porque un hombre principal
puede mentir con las damas
(..)

pero con los hombres no (*Hombre pobre todo es trazas*, J. III, p. 232).

Car un homme noble
peut mentir aux dames
mais pas aux hommes.

Dans cette piece de Calderón, *Hombre pobre todo es trazas*, comme nous le voyions lors de l'étude sur la naïveté de la femme, Don Diego avait trompé Clara et Beatriz. Maintenant il se trouve face a face avec leurs amants. La pièce prend une allure grave et il n'est plus question de tenir de légers propos. Oubliant a dessein ses belles

courtisanes, le protagoniste se dispose à affronter courageusement et sans duplicité ses deux rivaux. Ce comportement renforce considérablement l'**attitude** de supériorité que l'homme affichait par comparaison avec la femme. Ici, une autre **scène** devient très symptomatique. Don Diego avait **été défié** en duel par Don Félix derrière l'**église** San Jerónimo ; Leonelo les suit **afin** de pouvoir lui aussi régler ses comptes avec le frivole Don Diego. Mais, et c'est cela qui est intéressant, les fiancées de Don Félix et Leonelo se trouvaient **là** par hasard. Apercevant de loin le trio qui s'avance vers l'endroit où **elles** se promenaient, Clara demande à Beatriz :

¿Qué haremos? Que si nos ven,
no querrán decirnos nada (J. III, p. 231).

Que ferons-nous ? Car s'ils nous voient,
ils ne voudront rien nous **dire**.

Le dénouement sera — nous le savons — heureux pour les deux couples d'amants. Mais la question posée par Clara est riche en contenu, de **même** que la réponse de Beatriz qui **propose** de se cacher **derrière** un mur afin de connaître la cause de ce duel dont **elles** sont radicalement exclues. En effet, « dans les lois du duel l'on ne doit pas parler avec la femme »¹⁶, ou **comme** rappelle Félix dans *Los Empeños de un acaso* :

No tienen obligación
las damas, por más que sepan,
a saber en qué consisten
acá ciertas leyes nuestras (J. II, p. 1056).

Les **dames** ne sont nullement obligées,
puissent-elles beaucoup savoir par ailleurs,
de connaître en quoi consistent
certaines de nos lois.

Ceci réaffirme l'**infériorité** de la femme, car **elle** se voit **mise** à l'écart d'une affaire d'honneur dont **elle** est précisément et la cause et l'**objet** essentiels ! Innocente et désarmée, des qu'une discussion d'honneur éclate entre deux hommes, la femme se voit **confinée** dans un arrière-plan « d'un **univers conçu** par et pour les hommes »¹⁷.

¹⁶ La citation est de William J. Entwistle : vid. « Honra y duelo » in *Romanistisches Jahrbuch*, n° 3, 1950, p. 411; elle est tirée —une fois encore— d'une autre pièce de Calderón: *Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra*, Madrid, Aguilar, 1966, tome I — *Dramas* —, J. I, p. 354.

¹⁷ Beysterveldt, op. cit., p. 125.

Soumission de la femme

Pour conclure cette étude consacrée aux **influences** de mentalité sociale dans les **théâtres** espagnol et français, nous allons étudier la soumission de la femme par rapport à l'homme.

C'est à celui-ci que revient la **conservation** de l'honneur familial¹⁸. Mais il est conscient — ou du moins il le croit — de la grande faiblesse, **inconstance** et légèreté de la femme ; en conséquence, **comme** nous l'avons vu, il la **conçoit** inférieure, aussi **doit-elle** lui **rester** soumise. En **outré**, cette attitude est secondée par la religion, et nous savons bien à **quel** point la religion occupait une place primordiale dans les mentalités de l'époque. Il n'est pas difficile d'imaginer tant et tant de **maximes** apprises par **cœur** dans les lieux du culte ; les épîtres de saint Pierre et de saint Paul prenaient vie chaque jour dans la **conscience** de chaque **femme** lorsqu'elle se souvenait de ces **paroles** « vous, les femmes, soyez soumises à vos maris »¹⁹ ou d'autres similaires que l'homme ne devait pas hésiter à lui **ressasser**²⁰. Tout cela formait — nous nous permettons de le répéter — une mentalité chez les deux **parties** de la communauté : l'homme s'octroyait non seulement le devoir, mais aussi le **droit** de se soumettre sa **deuxième moitié**²¹ ; à la femme, de lui **être** soumise **ou** car ce qui **spécifie** le comportement de la femme, c'est de manifester sa soumission aux hommes de la **famille** »²². **Voilà donc** le **statut** de la femme : soumise à son père **dès** sa naissance, **elle** ne jouit d'aucune liberté et sa vie se passe dans le plus grand **ennui** jusqu'aux jours qui **précèdent** ses **fiançailles** ; pendant cette période **elle** peut quitter momentanément la monotonie de son **existence**. Mais ce laps de temps est trop court : à peine a-t-elle **commencé** à **ouvrir** timidement ses yeux à la vie qu'elle doit déjà s'**assujettir** de nouveau au joug d'un **autre** homme, son époux, dont **elle** devient la propriété ou le gage des le **mariage**²³ jusqu'à la fin de ses jours puisque « une fois mariée, la femme retombe dans l'oubli »²⁴.

Dans le **théâtre** qui nous occupe, nous pourrions au premier abord avoir l'impression que tout se passe de la sorte. Matulka **remarque** qu'après **ou** s'**être** battue,

¹⁸ Cf. Arco y Garay, op. cit., p. 635.

¹⁹ *Sainte Bible*, Tournai, Desclée & Co., 1960, *Première épître de saint Pierre*, chap. III, verset 1.

²⁰ Vid. par exemple *I Pierre* III, 2-7 et *Tite* II, 3-5.

²¹ Cf. Quevedo, op. cit., p. 441.

²² Claude H. Breteau, « Le système de gestion de la violence dans deux communautés rurales méditerranéennes : la Calabre Méridionale et le N.-E. Constantinien », in *La Vengeance dans les sociétés extra-occidentales*, Raymond Verdier éd., Paris, Cujas, 1980, p. 47.

²³ Cf. Arco y Garay, op. cit., p. 406-431.

²⁴ P. W. Bomli, *La Femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1950, p. 370.

elle finit par se résigner, sans regret, a la soumission à l'homme »²⁵. Ainsi, dans la comédie *Don Bertrand de Cigarral*, Isabelle essaie en vain de faire fléchir la volonté de son père qui veut la marier avec le grotesque Don Bertrand :

ISABELLE
Mon père, si mes pleurs...
DON GARCIE
... Ne crois rien obtenir,
J'ai donné ma parole, et je veux la tenir (A. I, sc. V, p. 60).

Et dans la pièce espagnole correspondante *Entre bobos anda el juego*, elle se déclare déjà livrée à la volonté paternelle :

A obedecer me condeno
a mi padre (J. I, p. 17).

Je me condamne à obéir
à mon père.

Cette servitude peut aller plus loin encore dans certaines pièces où la fille déclare à sa suivante qu'il ne lui est permis ni de critiquer de la volonté d'un père (cf. *Le Marquis ridicule*, A. II, sc. V, p. 22.), ni de choisir un mari qui lui plaise :

BLANCHE
Quand j'aurais répugnance à vivre sous ses lois,
Une fille prend-elle un époux à son choix ?
N'attends-je pas le mien aujourd'hui ?
(..)
Si mon père me donne un époux odieux,
Pour de mieux faits que lui je fennerais les yeux (ibid., A. II, sc. I, p. 14).

Mais nous savons très bien que cela n'est qu'un passage obligatoire, sans doute à cause de la hiérarchie sociale et familiale dont nous parlions plus haut. L'évolution des mœurs lézardant lentement l'édifice solide et séculaire, la femme acquiert — dans la presque totalité des pièces qui nous intéressent — son statut de citoyenneté. Plus tôt en France qu'en Espagne, nous assistons à cette « révolte contre l'inégalité des sexes »²⁶. Moins figée par les circonstances historiques, religieuses ou politiques, la société française peut se féliciter de ce que « l'abbé de Pure écrit, avec quelque peu d'ironie, dans sa *Précieuse* : “ La plus grande des douceurs de notre France est celle

²⁵ Barbara Matulka, « The feminist theme in the drama of the “ Siglo de Oro ” », in *The Romanic Review*, n° 26, 1935, p. 193.

²⁶ Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1967, p. 329.

de la liberté des femmes, et elle est si grande dans tout le royaume que les maris y sont presque sans pouvoir et que les femmes y sont souveraines »²⁷. Cette liberté d'esprit chez les femmes françaises avait bien de quoi étonner dans la conception espagnole d'une femme " discrete " et soumise ; en effet, l'Espagnole — faute de liberté d'esprit et, notamment, de mouvements — doit se limiter à fuir la jalouse surveillance du pere tyran ou du fâcheux amoureux : c'est là que naissent toutes les comédies d'intrigue et bon nombre de comédies de cape et d'épée. En France, en revanche, la femme commence déjà à faire valoir le droit d'être la seule commanditaire de son cœur, comme l'Elvire de *Don Garcie de Navarre*, qui s'oppose ouvertement aux volontés de son roi « car elle ressent qu'il essaie de limiter sa liberté personnelle »²⁸. Par rapport à la femme espagnole, dont le mariage était signé d'avance — nous l'avons vu dans les pièces de Rojas Zorrilla, Thomas Comeille et Scarron —, les sentiments de la jeune fille n'étaient donc pas comptés pour rien dans la disposition de sa personne et il dépendait d'elle de les faire compter pour beaucoup »²⁹.

Cette liberté d'esprit et de mouvements devait arriver sur le tard au-delà des Pyrénées. Comme tout autre changement dans les mœurs et dans les mentalités d'une société, cette transformation devait se faire lentement mais fatalement. Malgré la rigidité de l'Espagne du XVII^e siècle, des événements intérieurs et extérieurs ont dû exercer une influence certaine dans cette société si renfermée sur elle-même. Tout comme la correspondance entretenue entre Usbek et Rica donnait à Montesquieu la possibilité de critiquer avec esprit et parfois avec hardiesse les mœurs et les institutions françaises³⁰, Quevedo s'était servi de *La hora de todos* pour tourner en dérision la conception de l'infériorité du sexe féminin ; maintenant il s'attaque à la soumission subie par la femme : « Pas un seul de nos sens n'est rendu prisonnier par vous ; vous retenez nos pas avec des boulets, vous fermez nos yeux avec des clefs ; si nous regardons, vous dites que nous sommes déleurées ; si nous sommes regardées, vous dites que nous sommes dangereuses ; en somme, sous prétexte d'honnêteté, vous nous privez de puissances et de sens »³¹. Quant aux influences extérieures, nous ne pouvons

²⁷ Cecilia Rizza : « La condition de la femme et de la jeune fille dans les premières comédies de Corneille », in *Onze Études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Tübingen, TBL Verlag Gunter Narr, 1978, p. 188. La citation de l'abbé de Pure se trouve dans *La Précieuse*, Paris, 1656-1658, t. I, p. 114.

²⁸ Michael S. Koppisch, « " Partout la jalousie est un monstre odieux " ; Love and Jealousy in *Don Garcie de Navarre* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 23, 1985, p. 473.

²⁹ Gustave Fagniez, *La Femme dans la Société Française dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Librairie Universitaire J. Garnier, 1929, p. 65.

³⁰ Cf. *Approches littéraires. Thèmes et textes*, Pierre Brunel éd., Paris, 1987, Bordas, rééd., p. 232 et notre article à ce propos intitulé « *Lettres persanes*. Les limites de l'irrespect envers les pouvoirs politique et religieux », *Anales de Filología Francesa*, n° 5, 1993, p. 99-102.

³¹ « No hay sentido nuestro que por vosotros no esté encarcelado ; tenéis con grillos nuestros pasos, con llave nuestros ojos ; si miramos, decís que somos desventuadas ; si somos miradas, peligrosas ; y al fin, con achaque de honestidad, nos condenáis a privación de potencias y sentidos », op. cit., p. 441.

ignorer celle d'Érasme, l'humaniste qui traduisit et exprima le mieux le nouveau courant d'idées en faveur de la femme³². C'est ainsi que, d'abord dans la société, ensuite dans la scène théâtrale, la femme allait finir par avoir ses titres de noblesse, c'est-à-dire, ceux d'une liberté inviolable.

Nous chercherions en vain une indépendance féminine dans les pièces de Calderón de la Barca, dont nous avons pu étudier ailleurs la misogynie. Pour ce qui est de Tirso de Molina et de Lope de Vega, nous savons qu'ils connurent l'œuvre d'Érasme. Mais s'il fallait noter un auteur espagnol qui se fit le paladin de cette cause, nous ne pourrions ignorer Francisco de Rojas Zorrilla. Un intéressant article de McCurdy montre bien à quel point ce dramaturge adhéra au féminisme érasmien donnant coup sur coup plus d'une dizaine de pièces ou « les femmes protestent vigoureusement, et parfois avec véhémence, contre le fait d'être forcées à un mariage dégoûtant »³³. Or, la pièce que McCurdy propose comme modèle est précisément *Entre bobos anda el juego* ! Comment admettre une transformation si soudaine chez cette Doña Isabel douce et soumise qui déclarait tantôt qu'elle se condamnait à obéir à son père ? Pour comprendre cela il faut tenir compte, tout d'abord, que ce serait une grave erreur — nous l'avons constaté chez Tisbea — que de prendre au mot tous les propos des jeunes femmes du théâtre que nous étudions ; en outre, s'il y a une caractéristique spécifique de Rojas, c'est bien l'indépendance d'esprit que ses personnages féminins adoptent en matière d'amour et de mariage. Ainsi, dans la pièce française, Isabelle — éprise du beau et jeune galant qui sut la sauver un jour d'un taureau furieux — déclare à sa confidente Jacinte :

ISABELLE

Non, non, je ne veux pas me manquer au besoin,
Allons trouver mon père, et quoiqu'enfin prétende...

JACINTE

Mais du moins attendez...

ISABELLE

Que veux-tu que j'attende ?
Que demain de nouveau cet odieux époux
M'ôte la liberté d'embrasser ses genoux,
Et de le conjurer, s'il m'a donné la vie,
De ne pas consentir qu'elle me soit ravie ? (*Don Bertrand de Cigarral*,
A. III, sc. II, p. 67).

³² Cf. Arco y Garay, op. cit., p. 405.

³³ Raymond R. McCurdy « Women and sexual love in the plays of Rojas Zorrilla : Tradition and innovation », in *Hispania*, n° 62, 1979, p. 255.

Voilà donc la révolte qui, sous-jacente dans la **plupart** des cœurs **fémminins**, éclate dans le **théâtre** de Thomas Corneille ; à l'instar de Rojas Zorrilla, il est devenu l'avocat de cette liberté d'**aimer**³⁴.

Remarquons un dernier aspect : la **démarche** qu'accomplit la jeune fille d'aller a la rencontre de son **père** pour lui exposer sa ferme résolution. **Elle** vient d'entendre la description que Cabellera lui fait du jeune galant qu'elle perd en épousant le ridicule *figurón* ; consciente qu'elle ne dépend **point** tant des volontés d'un père (cf. *Don Bertrand de Cigarral*, A. III, sc. II, p. 67), **elle** s'écrie aussitôt devant ce dernier :

(...) Yo no he de casarme,
mándenlo o no tus preceptos (*Entre bobos anda el juego*, J. I, p. 19).

(...) Je ne me marierai pas,
quoiqu'en disent tes préceptes

Avec **McCurdy**, nous constatons « **combien** les **femmes** de Rojas Zorrilla nous font **part** de leur insatisfaction devant tant d'attitudes sociales de leur époque. Cela en dit long aussi sur la position qu'elles adoptent face a la domination du **mâle** » (op. cit., p. 257). Quelle différence alors avec nombre de femmes qui, ressentant au plus profond de leurs cœurs les **mêmes** sentiments, n'osent les déclarer et profitent de la moindre occasion pour **échapper** à leurs jaloux gardiens et **s'entretenir** en effluves d'amour avec leurs amants ! Combien alors de situations s'offrent a la **plume** des **auteurs** ou l'honneur devient l'élément essentiel de tant de comédies !

Tableau de correspondances

Calderón de la Barca : <i>El astrólogo fingido</i>	Th. Corneille : <i>Le Feint Astrologue</i>
Calderón de la Barca : <i>Hombre pobre..</i>	Th. Comeille : <i>Le Galant doublé</i>
Calderón de la Barca : <i>Lances de amor y fortuna</i>	Quinault : <i>Les Coups de l'amour et de la fortune</i>
Calderón de la Barca : <i>Los empeños de un acaso</i>	Th. Corneille : <i>Les Engagements du hasard</i>
Calderón de la Barca : <i>No siempre lo peor..</i>	Scarron : <i>La Fausse Apparence</i>
Castillo Solórzano : <i>El marqués de Cigarral</i>	Scarron : <i>Don Japhet d'Arménie</i>
Castillo Solórzano : <i>El mayorazgo Figura</i>	Scarron : <i>L'Héritier ridicule...</i>
Guillén de Castro : <i>Las mocedades del Cid</i>	P. Corneille : <i>Le Cid</i>
G.A. Cicognini : <i>Le Fortunate Gelosie...</i>	Moliere : <i>Don Garcie de Navarre...</i>

³⁴ Cf. *ibid.*

- Coello y Ochoa : *Peor es hurtarlo*
Lope de Vega : *El palacio confuso*
Mira de Amescua : *Don Lope de Cardona*
Mira de Amescua : *La próspera fortuna...*
Rojas Zorrilla : *Donde hay agravios no hay celos*
Rojas Zorrilla : *Entre bobos anda el juego...*
Rojas Zorrilla : *Obligados y ofendidos...*
Rojas Zorrilla : *Obligados y ofendidos...*
Tirso de Molina : *El burlador de Sevilla*

Tirso de Molina : *La villana de Vallecas*
Tirso de Molina : *No hay peor sordo*
Villegas : *El marido de su hermana...*
- Scarron : *Le Marquis ridicule...*
P. Corneille : *Don Sanche d'Aragon*
J. Rotrou : *Don Lope de Cardone*
J. Rotrou : *Don Bernard de Cabrère*
Scarron : *Le Jodelet ou Le Maître-Valet*
Th. Corneille : *Don Bertrand de Cigarral*
Scarron : *L'Ecolier de Salamanque...*
Th. Corneille : *Les Illustres Ennemis*
Molière : *Don Juan ou le Festin de pierre*
Th. Corneille : *Don César d'Avalos*
P. Scarron : *Le Jodelet duelliste*
Boisrobert : *Cassandre, comtesse de Barcelone*

Éditions de référence

- BOISROBERT, François Le Métel d'Ouille, abbé de, *Cassandre, comtesse de Barcelone*, (1654), tragi-comédie, Paris, A. Courbé, 1654.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los empeños de un acaso*, (1640), comedia, Madrid, Aguilar, 1960, *Obras Completas*, tome II.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El astrólogo fingido*, (1637), comedia, Madrid, Aguilar, 1960, *Obras Completas*, tome II.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Hombre pobre todo es trazas*, (1637), comedia, Madrid, Aguilar, 1960, *Obras Completas*, tome II.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Lances de amor y fortuna*, (1636), comedia, Madrid, Aguilar, 1960, *Obras Completas*, tome II.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *No siempre lo peor es cierto*, (1652), comedia, Madrid, Aguilar, 1960, *Obras Completas*, tome II.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso del, *El Marqués de Cigarral*, (1634), comedia, Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, coll. Biblioteca de Autores Españoles, tome XLV.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso del, *El mayorazgo figura*, (1637), comedia, Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, coll. Biblioteca de Autores Españoles, tome XLV.
- CASTRO Y BELLVÍS, Guillén de, *Las mocedades del Cid*, (Primera parte), (1621), comedia, Madrid, M. Rivadeneyra, 1857, coll. Biblioteca de Autores Españoles, tome XLIII.
- CICOGNINI, Giacinto-Andrea, *Le Gelosie Fortunata del Principe Rodrigo*, (1661), opera, (sic), Venezia, 1661, Nicolò Pezzana.

- COELLO Y OCHOA, Antonio, *Peor es hurgarlo*, comedia, manuscrit du XVIII^e siècle, BNM, n° ms. 15376.
- CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, (1637), tragédie, Paris, Éditions du Seuil, 1963, coll. L'Intégrale, *Corneille, Œuvres complètes*.
- CORNEILLE, Pierre, *Don Sanche d'Aragon*, (1650), comédie héroïque, Paris, Éditions du Seuil, 1963, coll. L'Intégrale, *Corneille, Œuvres complètes*.
- CORNEILLE, Thomas, *Les Engagements du hasard*, (1647), comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1981, *Théâtre Complet de Thomas Corneille*.
- CORNEILLE, Thomas, *Le Feint Astrologue*, (1651), comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1981, *Théâtre Complet de Thomas Corneille*.
- CORNEILLE, Thomas, *Le Galant doublé*, (1660), comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1981, *Théâtre Complet de Thomas Corneille*.
- CORNEILLE, Thomas, *Don César d'Avalos*, (1672), comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1981, *Théâtre Complet de Thomas Corneille*.
- CORNEILLE, Thomas, *Les Illustres Ennemis*, (1657), comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1981, *Théâtre Complet de Thomas Corneille*.
- CORNEILLE, Thomas, *Don Bertrand de Cigarral*, (1652), comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1981, *Théâtre Complet de Thomas Corneille*.
- LOPE DE VEGA CARPIO, Lope Félix de Vega Carpio, dit, *El palacio confuso*, (1634), comedia, Madrid, Real Academia Española, 1930, coll. Obras de Lope de Vega, vol. VIII.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera*, (1634), comedia, Madrid, Real Academia Española, 1930, coll. Obras de Lope de Vega, vol. VIII.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Don Lope de Cardona*, (1618), comedia, Madrid, Real Academia Española, 1917, coll. Obras de Lope de Vega, vol. IV.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, dit, *Don Juan ou Le Festin de pierre*, (1665), comédie, Paris, Éditions du Seuil, 1979, coll. L'Intégrale, *Molière, Œuvres Complètes*.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, dit, *Don Garcie de Navarre ou Le Prince jaloux*, (1661), comédie héroïque, Paris, Éditions du Seuil, 1979, coll. L'Intégrale, *Molière, Œuvres Complètes*.
- QUINAULT, Philippe, *Les Coups de l'amour et de la fortune*, (1655), tragi-comédie, Paris, Pierre Ribou, 1715, *Le Théâtre de M. Quinault*, vol. II.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Entre bobos anda el juego, Don Lucas de Cigarral*, (1645), comedia, Madrid, Atlas, 1952, coll. Biblioteca de Autores Españoles, tome LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Obligados y ofendidos, y Gorrón de Salamanca*, (1640), comedia, Madrid, Atlas, 1952, coll. Biblioteca de Autores Españoles, tome LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Donde hay agravios no hay celos, y Amo criado*, (1640), comedia, Madrid, Atlas, 1952, coll. Biblioteca de Autores Españoles, tome LIV.
- ROTRON, Jean, *Don Bernard de Cabrere*, (1647), tragi-comédie, Paris, Th. Desoer, 1820, coll. *Œuvres de Jean Rotrou*, vol. V.

- ROTRON, Jean, *Don Lope de Cardone*, (1652), tragi-comédie, Paris, Th. Desoer, 1820, coll. *Œuvres de Jean Rotrou*, vol. V.
- SCARRON, Paul, *L'Écolier de Salamanque ou Les Ennemis Généreux*, (1655), tragi-comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1879, *Théâtre Complet de Scarron*.
- SCARRON, Paul, *Le Jodelet ou Le Maître-Valet*, (1645), comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1879, *Théâtre Complet de Scarron*.
- SCARRON, Paul, *L'Héritier ridicule ou La Dame intéressée*, (1650), comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1879, *Théâtre Complet de Scarron*.
- SCARRON, Paul, *Les Trois Dorothées ou Le Jodelet souffleté ou Le Jodelet duelliste*, (1647), comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1879, *Théâtre Complet de Scarron*.
- SCARRON, Paul, *Le Marquis ridicule ou La Comtesse faite à la hâte*, (1656), comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1879, *Théâtre Complet de Scarron*.
- SCARRON, Paul, *La Fausse Apparence*, (1663), comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1879, *Théâtre Complet de Scarron*.
- SCARRON, Paul, *Don Japhet d'Arménie*, (1651), comédie, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., 1879, *Théâtre Complet de Scarron*.
- TIRSO DE MOLINA, Fray Gabriel Téllez, dit, *El burlador de Sevilla*, (1630?), généralement attribué à Tirso de Molina), Madrid, M. Rivadeneyra, 1866, coll. Biblioteca de Autores Españoles, tome V.
- TIRSO DE MOLINA, Fray Gabriel Téllez, dit, *No hay peor sordo*, (1634), Madrid, M. Rivadeneyra, 1866, coll. Biblioteca de Autores Españoles, tome V.
- TIRSO DE MOLINA, Fray Gabriel Téllez, dit, *La villana de Vallecas*, (1616), Madrid, M. Rivadeneyra, 1866, coll. Biblioteca de Autores Españoles, tome V.
- VILLEGAS, Juan Bautista de, *El mando de su hermana o La mentirosa verdad*, (1638), Madrid, 1653.