MIREILLE COULON
Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

LE *SAINETE* A MADRID A L'EPOQUE DE DON RAMON DE LA CRUZ

1993
PUBLICATIONS DE L'UNIVERSITé DE PAU
PAU

TABLE DES MATIERES

Introduction 9

PREMIERE PARTIE : LE SAINETE DANS LA SECONDE MOITIE DU XVIIIe SIECLE

Chapitre I : Généralités.

-Madrid au XVIIIe siècle 15

-Les théâtres madrilènes et le volume du public 18

-La composition du spectacle 24

-L'élaboration du programme 34

-Les circonstances de la représentation 42

-La composition du public 51

-Compagnies théâtrales et auteurs dramatiques 62

Chapitre II : De l'*entremés* au *sainete.*

-La prédilection du public pour les genres mineurs 69

-La reconstitution des programmes des théâtres de 1763 à 1790. La mainmise de Ramón de la Cruz sur le *sainete* 73

-Les nouvelles orientations du *sainete* : les liens avec l'actualité. Optique satirique et perspective édifiante du *sainete* . L'*entremés* , forme désuète d'intermède: sa suppression en 1780 107

Chapitre III : Un genre nouveau : le *sainete.*

-Développement de l'élément visuel et progrès de la mise en scène... 125

-Recherche d'un plus grand dynamisme et d'une plus grande impression de vérité 135

-Les innovations de mise en scène chez Ramón de la Cruz 144

-Evolution du comique dans le *sainete* 147

-Les modalités du rire 169

Chapitre IV : Le *sainete de costumbres teatrales* .

-Définitions et antécédents. La fonction première du *sainete de costumbres teatrales* 205

-Le public du parterre, interlocuteur privilégié des comédiens. Les principaux motifs du *sainete de costumbres teatrales* 212

-L'image du *gracioso* dans les *sainetes de costumbres teatrales* 222

-Le contact avec le public. Le *sainete de costumbres teatrales* , moyen d'information et de pression 233

Chapitre V : La polémique

-Premières manifestations du mouvement néo-classique en Espagne. La position de Ramón de la Cruz vis-à-vis du néo-classicisme 257

-Le *sainete* , genre en totale contradiction avec le nouvel idéal esthétique 265

-Le duel Cruz-Nifo et ses développements 271

-Le sainete *El pueblo quejoso* et la réhabilitation du *vulgo* 277

-Le cycle des *zarzuelas* : popularité croissante de Cruz et naissance d'une nouvelle polémique 287

-L'échec de *Hormesinda* et le duel Cruz-Tomás de Iriarte 306

-Les développements ultérieurs de la polémique 324

SECONDE PARTIE : L'OPTIQUE DE RAMON DE LA CRUZ

Chapitre VI : Le *majo* : de la délinquance à la vertu dans la pauvreté.

-La place qu'il occupe dans le théâtre de Cruz 333

-La peinture du *majo* : son costume 343

-Son comportement 348

-La caractérisation socio-professionnelle du *majo* 360

-L'évolution du personnage dans l'oeuvre de Cruz et sa signification. 378

Chapitre VII : La *petimetría.*

-La filiation d'un type littéraire 419

-Les principaux traits du *petimetre* et de la *petimetra* dans *El hospital de la moda* 423

-L'élaboration d'un personnage : *La petimetra en el tocador* et *El petimetre* 426

-Les exigences de la mode 435

-La *petimetría* , moyen de s'assimiler extérieurement à la classe privilégiée. Les apparences et la réalité 440

-La "vie mondaine" 451

-Les conséquences économiques de la *petimetría.* Le parasitisme 455

-La *marcialidad* et le *cortejo* 462

-L'évolution du personnage 472

Chapitre VIII : Image de la société madrilène dans les *sainetes* de Ramón de la Cruz.

-La peinture de la société : *du sainete de figuras* au tableau de moeurs 477

-La société des *sainetes* : les marquis 485

-Les paysans 489

-Le peuple de Madrid et les classes moyennes 502

-Vision critique d'une société dominée par l'argent 515

-Le principe d'utilité 520

Chapitre IX : Du *sainete* à la comédie.

-Le *sainete* et la "petite pièce" : les sources françaises de Ramón de la Cruz 529

-Le succès des traductions : adaptation d'un contexte étranger à la réalité espagnole 537

-Le mariage et la condition féminine 542

-L'éducation des jeunes gens de la classe moyenne 550

-Le problème de l'autorité parentale 558

-Ramón de la Cruz et la comédie néo-classique 561

Conclusion 567

Bibliographie 569

Annexes 581

Index 583

Abréviations utilisées 597

INTRODUCTION

Il semble aujourd'hui bien admis que l'on ne peut ignorer, dans la production dramatique des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, les genres mineurs que sont les *loas, bailes*, *jácaras* et *mogigangas*, et surtout l'*entremés*, qui occupe une place de choix dans le théâtre du Siècle d'Or. Emilio Cotarelo y Mori, parmi les premiers, en a été pleinement conscient lorsqu'il a publié une *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* [(1)], précédée d'une longue introduction dont le principal mérite est d'être fort documentée, de tirer de l'oubli "estos fugaces destellos de la radiante Talía española" [(2)], et de considérer avec un même intérêt les œuvres anonymes et celles d'auteurs connus. Car les plus grands noms qui ont illustré le théâtre du Siècle d'Or n'ont pas dédaigné les genres mineurs, et Cervantes, Quevedo, Calderón, Moreto, pour ne citer qu'eux, ont écrit de ces petites pièces dont le but était non seulement de meubler les entractes, mais aussi de diversifier le spectacle, et qui étaient pour eux une occasion supplémentaire de faire montre de leur talent. C'est dire que la valeur de nombre d'*entremeses*, dont le dramaturge du XVIII^e^ siècle García de la Huerta écrivait déjà, dans le prologue de son *Theatro Hespañol*, qu'ils étaient des "piezas de tanto mérito en su género, que pienso que es lo superior que se ha escrito entre todas las Naciones cultas desde que se conoció la representación" [(3)], n'est plus aujourd'hui discutée, ainsi qu'en témoignent les études d'ensemble qui leur ont été consacrées. Eugenio Asensio dans son *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* [(4)], Hannah E. Bergman

1- Madrid, Bailly-Baillière, 1911, 2 vols. (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, n° 17 et 18).

2- *Op. cit.*, p. I.

3- Vicente GARCÍA DE LA HUERTA, *Theatro Hespañol*, Madrid, Imprenta Real, 1785, t. I, p. CCII et CCIII.

4- Madrid, Gredos, 1965.

dans son ouvrage sur *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* [5] et, plus récemment, les travaux de nombreux chercheurs ont élargi le champ des connaissances sur l'*entremés* du Siècle d'Or [6] et lui ont donné la place qui de toute évidence lui revenait, tandis que de nouveaux recueils d'intermèdes voyaient le jour [7].

Il en va tout autrement pour le théâtre mineur de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, et, si Irène Mamczarz a consacré un ouvrage aux intermèdes comiques italiens au XVIII^e^ siècle en France et en Italie [8], si la *tonadilla* a fait l'objet d'une étude d'ensemble [9], le type d'intermède le plus caractéristique de cette époque, à savoir le *sainete* , n'a pas encore eu ce privilège, et n'est en fait connu que d'après l'œuvre de l'auteur qui, il est vrai, lui a donné ses lettres de noblesse, Ramón de la Cruz.

Encore cette connaissance est-elle très imparfaite, bien que Cotarelo ait recueilli dans un essai biographique et bibliographique [10] de nombreuses informations sur la vie et l'œuvre du célèbre *sainetero* , puis publié, après Agustín Durán, une partie de ses *sainetes* , dont beaucoup étaient inédits et par conséquent ignorés du grand public [11]. D'autres critiques, comme C.E. Kany et A. Hamilton [12], se sont penchés sur l'œuvre de Ramón de la Cruz, mais en considérant trop souvent ses *sainetes* comme une source documentaire, un reflet fidèle de la société et des mœurs de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. On ne saurait pourtant réduire les œuvres "mineures" de Ramón de la Cruz à une galerie de portraits ou à une succession de scènes pittoresques, même si leur principal attrait, aux yeux du lecteur du XX^e^ siècle, est de donner une image vivante de la société d'une époque révolue, une image qui, il convient de ne pas l'oublier, est plus

5- Madrid, Castalia, 1965.

6- Nous n'en voulons pour preuve que le colloque qui s'est tenu à Madrid du 20 au 22 mai 1982 sur *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Actes publiés par le Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983).

7- Citons par exemple la *Antología del entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora). Siglos XVI y XVII* , éd. de Felicidad BUENDÍA, Madrid, 1965, et le *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII* , Madrid, Castalia (Clásicos Castalia n° 21), 1970, éd. et notes de Hannah E. BERGMAN.

8- *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e^ siècle en France et en Italie* , éd. CNRS, Paris, 1972.

9- José SUBIRÁ, *La tonadilla escénica* , Madrid, 1928-1930, 3 vols.

10- *Don Ramón de la Cruz y sus obras, ensayo biográfico y bibliográfico* , Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.

11- *Sainetes de Don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos* , Madrid, Bailly-Baillière, 1915 et 1928 (NBAE n° 23 et 26).

12- C.E. KANY, *Life and manners in Madrid, 1750-1800* , University of California Press, 1932 ; A. HAMILTON, "A study of spanish manners, 1750-1800, from the plays of Ramón de la Cruz", *Studies in Language and Literature* , University of Illinois, XI, 1926. A leur actif doivent être portés en outre des articles que nous mentionnerons au cours de notre étude.

ou moins déformée par l'optique théâtrale et les intentions satiriques de l'auteur, et même si elles constituent, par ailleurs, une mine de renseignements concernant l'évolution de la langue espagnole et plus particulièrement de la langue populaire. En fait, à force de ne considérer que les textes de ces *sainetes* , ou plutôt de certains de ces *sainetes* , les plus connus, ceux que l'on réédite régulièrement, et auxquels on prête une valeur *costumbrista* , comme *Las castañeras picadas* ou *La pradera de San Isidro* , on finissait par perdre de vue le fait que ces pièces étaient conçues, non pas pour être lues, mais pour être jouées, et qu'elles étaient destinées à un public déterminé, et par conséquent écrites pour une bonne part en fonction des goûts et des réactions de ce public.

Notre première tâche consistait donc à réexaminer sous un angle plus "théâtral" toutes les pièces de Ramón de la Cruz, y compris celles que les érudits avaient jusqu'alors dédaignées et qui étaient encore inédites, et aussi les *sainetes* des autres auteurs qui fournissaient les compagnies madrilènes, et dont les noms sont aujourd'hui totalement ignorés, comme Sebastián Vázquez, Antonio Vidaurre, Ramón Orozco, Bruno Solo de Zaldívar, Domingo María Ripoll, Antonio Espinar, Manuel del Pozo, ou plus connus pour leurs œuvres "majeures", comme Valladares ou Moncín. Contrairement à ce qui s'était produit à une autre époque, les auteurs de premier plan n'ont pas jugé bon, en cette seconde moitié du XVIII[e] siècle, de se consacrer au théâtre mineur, et ni Moratín, ni Cadalso, ni Jovellanos, ni García de la Huerta n'ont abordé ce genre [(13)]. Seul, Iriarte est l'auteur d'une comédie en un acte intitulée *La pupila juiciosa* , adaptation d'une pièce française (*La pupille* , de Fagan), et d'une *zarzuela* en un acte [(14)]. Que Ramón de la Cruz, bien qu'il n'ait pas été le seul à écrire des *sainetes* , ait été le maître du genre, cela est indéniable. Mais les pièces les plus connues aujourd'hui ne sont pas forcément celles qui avaient le plus de succès à l'époque et il convenait donc de rétablir la vérité à ce sujet.

D'autre part, les louanges dont une certaine critique couvrait Ramón de la Cruz, que Menéndez Pelayo considérait comme le seul auteur original de ce siècle atteint de gallomanie, nous ont semblé aussi suspectes que les accusations portées contre les partisans de ce qu'il est convenu d'appeler le néo-classicisme, accusations que René An-

13- Dans le répertoire de la troupe d'Eusebio Ribera, nous avons relevé, pour l'année 1775, un intermède "Sin título de Moratini" (AMM, *Corregto* 1/181/13). S'agirait-il d'une déformation du nom de Moratín ?

14- *Donde menos se piensa salta la liebre* (voir l'édition par Russell P. SEBOLD de *El señorito mimado* et de *La señorita malcriada* , Madrid, Clásicos Castalia n° 83, p. 42).

dioc, le premier, s'est attaché à réfuter [15]. En effet, dans la liste de ses œuvres que D. Ramón avait remise à Sempere y Guarinos pour son *Ensayo de una Biblioteca de los mejores escritores del reynado Carlos III* [16], un certain nombre de titres étaient suivis d'un signe distinctif indiquant que ces pièces n'étaient pas originales. Or, s'il était établi que Cruz avait puisé dans le théâtre de Molière et s'était inspiré de Marivaux, de Dancourt et de Regnard, et si l'on avait identifié quelques unes de ses sources, c'est à José Francisco Gatti que l'on doit d'avoir découvert la dette de D. Ramón envers un auteur français aujourd'hui tombé dans l'oubli, Marc-Antoine Legrand, Comédien du roi[17]. Cette découverte -dont l'auteur n'a pas mesuré, croyons-nous, toute l'importance- ouvrait des horizons nouveaux, car Legrand était spécialiste d'un genre qui avait connu en France, dans la première moitié du XVIII[e] siècle, un énorme succès, ainsi que l'a montré Henri Lagrave : la petite pièce. Dès lors, il devenait évident que c'était là, chez ces auteurs aussi obscurs aujourd'hui en France qu'un Sebastián Vázquez en Espagne, qu'il fallait chercher les modèles dont Cruz s'était inspiré. Aux quelque cinq cents *sainetes* que nous avons étudiés sont donc venues s'ajouter entre cent et cent cinquante petites pièces, parmi lesquelles nous avons découvert de nouvelles sources, jusqu'alors inconnues, de Ramón de la Cruz, tandis que les travaux de Francisco Lafarga révélaient qu'un autre dramaturge français, Louis Carrogis, dit Carmontelle, dont nul n'aurait pu soupçonner que Cruz le connaissait, avait fourni à celui-ci le sujet d'une dizaine de *sainetes* [18]. Que fallait-il penser alors des critiques qui prétendaient qu'il était le seul à avoir donné à son théâtre un caractère authentiquement espagnol ?

Retracer les circonstances qui entouraient la représentation d'un *sainete* , replacer ce genre théâtral dans le contexte de son époque et tenter de redéfinir la place qu'occupe Ramón de la Cruz dans l'histoire littéraire de son pays, voilà quels ont été nos objectifs.

15- René ANDIOC, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* , Bordeaux, Féret & fils, 1970.

16- Madrid, 1785-89.

17- Voir notamment "Sobre las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz", in *Studia in honorem Rafael Lapesa* , I, Madrid, 1972, p. 243-250.

18- Francisco LAFARGA, "Ramón de la Cruz y Carmontelle", *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* , III (1980).

"Soyez plutôt maçon, si c'est votre talent,
Ouvrier estimé dans un art nécessaire,
Qu'écrivain du commun et poète vulgaire."
(Boileau, *Art poétique* , Chant IV)

"Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin."
(Molière, *La critique de l'Ecole des femmes,* scèneVI)

A la mémoire de mon père
A ma mère

PREMIERE PARTIE

LE *SAINETE* DANS LA SECONDE MOITIE DU XVIII^{e} SIECLE

CHAPITRE 1

GENERALITES

Madrid au XVIIIe siècle - Les théâtres madrilènes et le volume du public - La composition du spectacle - L'élaboration du programme - Les circonstances de la représentation - La composition du public - Compagnies théâtrales et auteurs dramatiques.

Capitale de l'Espagne, à une courte interruption près sous Philippe III, depuis que Philippe II y avait transféré sa cour en 1561, Madrid se cantonnait encore, à l'époque de Charles III, à l'intérieur des limites qui lui avaient été assignées après qu'en 1625 Philippe IV eut ordonné la construction d'une nouvelle enceinte, entreprise rendue nécessaire par les agrandissements considérables qu'avait connus la ville en guère plus d'un demi-siècle à compter de sa promotion au rang de capitale. A partir du noyau primitif constitué autour de l'Alcazar, qui se dressait sur l'emplacement de l'actuel Palacio de Oriente, la cité médiévale s'était développée vers le sud, puis vers l'est ; la croissance s'était poursuivie au nord et à l'est, et des quartiers s'étaient construits à l'extérieur de la ville fortifiée, à laquelle ils avaient été rattachés à la fin du XIIIe siècle. De nouvelles limites étaient alors données à Madrid, qui devait rester jusqu'au milieu du XVIe siècle un bourg modeste entouré d'une enceinte rudimentaire, et auquel donnaient accès sept portes, dont la célèbre Puerta del Sol, qui, par suite de l'extension de la ville vers l'est, le nord et le sud après l'installation de la cour, allait devenir le centre de la capitale [1].

Au XVIIIe siècle donc, Madrid s'étendait de part et d'autre d'un axe ouest-est re-

1- José DELEITO Y PIÑUELA décrit la capitale espagnole sous Philippe IV dans son ouvrage *Sólo Madrid es Corte* (Madrid, Espasa Calpe, 1968, 3ª edición). Mais c'est incontestablement à Ramón de MESONERO ROMANOS, qui nous entraîne dans un long périple à travers *El antiguo Madrid* (Madrid, 1861) que l'on doit le plus de détails sur la formation de la ville, ses agrandissements successifs, ses rues et ses monuments.

liant le Palais Royal à l'autre résidence que Philippe IV avait créée à l'extrémité opposée, le Buen Retiro. Si bien que la configuration de la capitale avait ceci de particulier que le "centre" s'étalait le long de cet axe jusqu'à la promenade du Prado qui limitait l'agglomération à l'est -et la séparait de la résidence royale du Buen Retiro-, tandis que les quartiers "périphériques" se répartissaient au nord et au sud de la ville.

Ainsi que le signale Jacques Soubeyroux, le voyageur qui pénétrait dans Madrid par la porte d'Alcalá et, laissant sur sa gauche la promenade du Prado, traversait la capitale jusqu'au Palais Royal, pouvait admirer quelques unes des réalisations de prestige du règne de Charles III [(2)].

Mais si ce même voyageur choisissait de faire un détour par le Prado, et de rejoindre la Puerta del Sol par la Carrera de San Jerónimo, qui était naguère la principale voie d'accès et avait été supplantée par la Calle de Alcalá, il ne devait pas en retirer une impression moins favorable, bien au contraire, si l'on en croit Mesonero Romanos : les jardins du Retiro, la célèbre promenade du Prado récemment agrandie et embellie, les palais qui conféraient à ce quartier de San Jerónimo un prestige lui permettant de rivaliser avec celui du Palais Royal, ne manquaient certainement pas de susciter son admiration.

De part et d'autre de cette large bande médiane qui comprenait successivement, d'est en ouest, les arrondissements de San Jerónimo, de la Plaza Mayor et du Palacio Real, s'étendaient les zones urbaines -Afligidos, Maravillas et Barquillo au nord ; San Francisco et Lavapiés au sud- qui comptaient les secteurs les plus populaires de Madrid: Maravillas, Barquillo, Lavapiés et le quartier du Rastro, qui par suite de la nouvelle division de la capitale, à partir de 1768, en huit *cuarteles* ou arrondissements au lieu des onze qu'elle comprenait depuis 1754 [(3)], était rattaché au précédent, évoquent irrésistiblement le petit monde laborieux mis en scène dans de nombreux *sainetes* de Ramón de la Cruz. Le scénario de *Los bandos de Lavapiés o La venganza del Zurdillo,* qui fait s'affronter deux de ces quartiers, nous semble assez bien illustrer les effets que

2- Voir Jacques SOUBEYROUX, *Paupérisme et rapports sociaux à Madrid au XVIIIe siècle* , Atelier Reproduction des thèses, Université de Lille III, Lille, 1978, p. 31 à 34. On trouvera des descriptions de ces réalisations dans l'ouvrage de C.E. KANY, *Life and manners in Madrid, 1750-1800* (*op. cit.*) qui fait faire au lecteur le tour de la ville en suivant le mur d'enceinte, ou du moins la construction rudimentaire qui en tenait lieu.

3- Voir Jacques SOUBEYROUX, *op. cit.* , p. 39. Chaque arrondissement était divisé à son tour en huit quartiers, dont chacun était confié à l'autorité d'un *alcalde de barrio* . La création de cette fonction avait dû être ressentie par une partie de la population comme une mesure contraignante, et même répressive, si l'on en juge d'après le rôle de croque-mitaine qu'on leur faisait jouer dans certains *sainetes* .

pouvait avoir sur les mentalités la situation particulière qu'occupaient les zones populaires, non pas situées sur toute la périphérie de la capitale, mais séparées par les beaux quartiers : dans le *sainete* en effet, ce n'est pas entre les *majos* du Rastro et ceux de Lavapiés, ni entre ceux de Maravillas et leurs voisins du Barquillo qu'éclate le conflit ; les deux rivaux qui s'affrontent sont Lavapiés au sud et Barquillo au nord, coupés l'un de l'autre par le quartier de San Jerónimo.

On pourrait relever dans les textes des *sainetes* de Ramón de la Cruz quantité d'exemples qui montrent que la conscience d'appartenir à une communauté possédant ses caractéristiques propres était très vive, et l'esprit de clocher qui anime certains personnages n'oppose pas plus nettement ces quartiers d'une même ville que s'il s'agissait de villages distants de plusieurs lieues. Certes, la réalité était probablement amplifiée par l'optique théâtrale, mais l'entrée en scène, dans *La fiesta de pólvora* (4), de deux personnages féminins vêtus "como majas de Maravillas" n'apporte-t-elle pas la preuve indiscutable d'une spécificité bien réelle ? Mesonero Romanos, de son côté, ne laisse pas de souligner les différences, tant du point de vue du caractère et du comportement, que du point de vue des activités, des *barrios bajos* du sud et des *barrios altos* du nord de la ville, et souligne les aspects distinctifs de leur évolution (5).

Dans cette ville dont l'aire de développement restait la même que sous Philippe IV, et dont l'espace habitable était en outre réduit par le nombre important des constructions non logeables -édifices publics, églises, couvents souvent entourés de jardins très étendus, etc.- la population devait passer, d'après Jacques Soubeyroux, de 150 000 âmes au début du siècle à 235 000 en 1797, ce qui représente une progression de près de 60 % (6). Evoquer les multiples problèmes que posait cette "implosion" démographique nous entraînerait loin de notre propos, et nous invitons le lecteur à se reporter aux études qui ont été faites sur la question. Parmi les conclusions que tire Jacques Soubeyroux, il en est certaines cependant qui intéressent directement notre sujet, et notamment

4- *Sainetes de Don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos, Colección ordenada por D. Emilio Cotarelo y Mori, op. cit.* , t. II, p. 34.

5- MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid* , *op. cit.* , p. 191-192. Il apparaît qu'à l'origine, seule une différence de niveau -il y avait la ville haute et la ville basse- était la cause de cette distinction.

6- J. SOUBEYROUX, *op. cit.* , p. 19. Domínguez Ortiz estime pour sa part que la population madrilène passa de 140 000 habitants en 1700 à 180 000 en 1800, ce qui représente une augmentation d'un peu plus de 0,02 % par an, soit une croissance inférieure à celle de la moyenne nationale (Antonio DOMINGUEZ ORTIZ, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español* , Barcelona, Ariel, 1976). Si la population madrilène était moins nombreuse que ne le démontre J. Soubeyroux, nos conclusions sur le public de théâtre (voir *infra*) n'en auraient que plus de poids.

la moyenne d'âge relativement élevée de la population madrilène. La proportion d'adultes étant en effet plus forte pour Madrid que pour l'ensemble de l'Espagne -76,79 % de plus de seize ans contre 64,1 %, selon les estimations de 1787 (7)-, le nombre de spectateurs potentiels était plus grand, d'autant que dans la capitale, à l'inverse de ce qui se produisait pour l'ensemble du pays, les hommes étaient plus nombreux que les femmes.

Cela étant dit, faire le compte des personnes susceptibles d'aller au théâtre, alors qu'il est déjà quasiment impossible de calculer de façon rigoureusement exacte la population de la capitale, est une entreprise par avance vouée à l'échec ; tout au plus peut-on tenter de proposer une estimation, qui ne peut être que très approximative. Prenons par exemple les chiffres qu'avance Jacques Soubeyroux pour l'année 1787, sur la base du recensement de Floridablanca, soit 156 672 personnes, total qui s'élève à 210 000 habitants si l'on tient compte des omissions, des militaires et de la population flottante (8). Compte tenu du fait que 34 261 personnes étaient âgées de moins de seize ans, et que par ailleurs il y avait plus de trente mille pauvres secourus (9), et donc incapables, en bonne logique, de faire les frais d'une place de théâtre, le volume du public potentiel est ramené à quelque 145 000 personnes.

Encore conviendrait-il de retrancher de ce total les religieux soumis à la clôture, et tous les salariés dans l'impossibilité matérielle de faire face à des dépenses superflues. Il est malheureusement irréalisable d'évaluer le nombre de travailleurs qui pouvaient effectivement aller au théâtre, car la seule indication du salaire journalier ne signifie pas grand chose en soi : les possibilités réelles de chacun variaient selon qu'il était célibataire ou chargé de famille, et aussi en fonction du nombre de journées de travail qu'il effectuait au cours de l'année, apparemment assez fluctuant. Il va de soi que le

7- J. SOUBEYROUX, *op. cit.* , p. 23.

8- *Ibid.* , p. 19.

9- *Ibid.* , p. 136. Nous écartons les moins de seize ans, malgré le témoignage de Cruz qui, dans *Las mujeres defendidas* (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 167) condamne l'éducation trop laxiste que reçoivent certaines fillettes, précocement initiées aux activités mondaines :

"A los diez años,
a *algunas* se le señalan
maestro de música y baile
para cuando les dé gana
de dar lección. Cuando quieren
van a la Comedia ; bajan
al Prado..."

Compte tenu de l'effet grossissant de l'optique satirique, nous pensons que les cas ne devaient pas être légion.

manœuvre maçon qui en 1781 gagnait quatre réaux et devait débourser pour aller au théâtre quinze ou dix-sept *cuartos* selon la nature de la pièce, soit 44 % ou 50 % de son salaire journalier [10], ne pouvait se permettre qu'au prix de sacrifices d'être un passionné d'art dramatique, et pour peu qu'il fût marié et qu'il eût des enfants, une telle dépense lui était totalement interdite, surtout si, d'après la moyenne établie par Jacques Soubeyroux, il ne travaillait que 180 jours par an [11]. Leandro Fernández de Moratín, alors employé dans l'atelier royal de joaillerie, était, par comparaison avec le cas précédent, un privilégié, puisque pendant la même année 1781, il devait effectuer 258 journées de travail à douze réaux d'après les données que nous fournit son journal intime[12]; les deux ou trois réaux qu'il investissait dans une place de théâtre représentaient donc un peu plus de 16 %, ou 25 % au plus, de son salaire quotidien, soit un effort financier beaucoup moins important. Or Moratín, qui pourtant n'avait pas de famille à nourrir, et dont l'intérêt pour le théâtre n'est pas à démontrer, n'assista cette année-là, à ses frais [13], qu'à dix représentations ; en 1782, avec 291 journées de travail et un salaire qui passait à quatorze réaux à compter du 9 septembre, il s'offrait douze spectacles ; dix ans plus tard enfin, sa situation ayant changé, il mentionnera à cinq reprises, pour le seul mois d'avril 1792, qu'il est allé au théâtre [14].

Le cas de Moratín est sans nul doute très intéressant et fournit un élément de réponse fiable. Mais dans quelle mesure est-il représentatif ? De la même façon, si les témoignages de l'époque attestent la présence dans les salles de spectacle de telle ou telle catégorie de travailleurs -même parmi les moins payés-, si tel ou tel personnage de *sainete* affirme fréquenter quotidiennement le parterre des théâtres, ce ne sont là que des données très fragmentaires qui ne permettent pas de tirer des conclusions solides quant à la proportion de salariés qui étaient susceptibles d'aller au théâtre. Toutes les estima-

10- L'estimation optimiste de J. Soubeyroux pour l'année 1766 (*Paupérisme et rapports sociaux...* , *op. cit.* , p. 210) est erronée, car elle ne tient compte que d'une partie du prix d'entrée, celle que l'on acquittait à la première *mesa* . Il convient de lui ajouter la somme que l'on payait en passant devant la seconde *mesa* , soit sept *cuartos* en 1766. La place la moins chère -pour les *comedias de teatro* - coûtait donc alors non pas six mais treize *cuartos* , soit près de 40 % du salaire d'un manœuvre maçon.

11- J. SOUBEYROUX, *op. cit.* , p. 75. Nous avons pour notre part dénombré quarante et une *fiestas de precepto* et trente-trois *fiestas de corte* .

12- Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Diario (mayo 1780-marzo 1808)* , éd. René et Mireille ANDIOC, Madrid, Castalia, 1968. Moratín, qui notait sous une forme abrégée les activités qui jalonnaient sa vie jour après jour ne manquait jamais d'inscrire un "O" (pour "obrador") toutes les fois qu'il travaillait (*Diario* , *op. cit.* , p. 23 à 70).

13- Il était en effet quelquefois invité par son oncle Victorio et prenait place alors dans la loge que ce dernier avait les moyens de s'offrir. Il devait se contenter dans les autres cas d'une place de *grada* ou de *patio* (*Diario* , *op. cit.* , p. 23 à 70, *passim*).

14- *Diario* , éd. cit., p. 77 à 79. Voir René ANDIOC, *Sur la querelle...* , *op. cit.* , p. 39.

tions ne peuvent avoir par conséquent qu'une valeur très relative.

Par ailleurs, si l'on est parvenu à calculer à quelques dizaines de spectateurs près la capacité des théâtres madrilènes, il est totalement impossible de savoir le nombre exact de spectateurs qui assistaient à la représentation et ce, même lorsqu'on connaît pour chaque pièce la recette correspondant à chaque secteur du théâtre. Une inconnue demeure toujours en effet, à savoir le nombre de personnes qui occupaient les trois étages de loges, lesquelles étaient dans la grande majorité des cas tarifiées globalement, indépendamment du nombre de places réellement utilisées.

Il y avait à Madrid deux salles consacrées à l'art dramatique (15). Le théâtre de la Cruz et celui du Príncipe, qui tous deux portaient le nom de la rue dans laquelle ils étaient situés -dans un des quartiers centraux de la capitale-, étaient assez récents, puisque le premier avait été reconstruit en 1737 selon les plans de l'architecte Pedro de Ribera, et le second en 1745, sur l'emplacement de l'ancien Corral de la Pacheca, et sous la direction de Villanueva (16). La disposition intérieure des deux salles était identique : la base ellipsoïdale, coupée à une extrémité par la scène devant laquelle étaient disposées quelques rangées de *lunetas* -l'équivalent de nos fauteuils d'orchestre- était occupée par le *patio* ou parterre, bordé de chaque côté par des gradins -les *gradas* -, tandis que le fond de la salle était réservé à la *cazuela* , légèrement surélevée, où prenait place exclusivement le public féminin, la séparation des sexes étant de rigueur, sauf dans les loges ou *aposentos* qui se répartissaient sur trois niveaux, le tout dernier étage étant occupé par la *tertulia* qui accueillait notamment les religieux.

Chaque théâtre pouvait contenir quelque deux mille spectateurs (17), mais il s'agit

15- Nous excluons de notre étude le théâtre du Buen Retiro où l'on ne donnait de représentations théâtrales qu'épisodiquement, et celui des Caños del Peral, fermé de 1746 à janvier 1787 -on y organisait seulement de temps à autre des *bailes de máscaras* - et spécialisé à l'époque qui nous intéresse dans l'opéra italien en version originale.

16- Voir MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid* , *op. cit.* , p. 146.

17- Ainsi que le soulignait déjà René ANDIOC (*Sur la querelle...* , *op. cit.* , p. 28) le nombre de "personas" qu'indique le document établi en 1784 en vue d'une estimation de la contenance des théâtres (*ibid.* , p. 24, note 36) ne correspond pas au nombre de spectateurs réellement présents dans la salle. Par suite du mode de perception du prix des places alors en vigueur, on acquittait à l'entrée (et en deux fois, comme on l'a rappelé dans la note 10) le tarif de base qui donnait accès au *patio* , puis le ou les suppléments successifs qui permettaient d'occuper des places meilleures. Certains spectateurs sont donc comptés plusieurs fois et il convient d'inclure au nombre des "personas" ayant payé une place de *patio* tous les spectateurs qui, après avoir acquitté le premier droit d'entrée, se dirigeaient ensuite vers les *gradas* , les *barandillas* , les *corredores* , les *bancos de patio* et les *lunetas* . Les spectateurs des loges, de la *tertulia* et de la *cazuela* pénétraient dans le théâtre par d'autres portes. La contenance des grandes salles parisiennes était moindre : 1500 personnes à la Comédie Française, 1300 à l'Opéra, pour ne citer que les plus importantes (Henri LAGRAVE, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750* , Paris, Klincksiek, 1972, p. 81 à 90).

là d'une évaluation maximale, en supposant que les loges pouvaient chacune permettre à huit personnes de s'asseoir. Les spectateurs des *aposentos* représentaient en moyenne 15 % au plus de la capacité totale des théâtres, la masse la plus importante de l'assistance étant constituée par le *patio* et les *gradas* , qui totalisaient 1050 personnes au Cruz, et environ 930 au Príncipe (18). Quant à la *cazuela* , elle contenait un peu plus de 350 femmes dans le premier théâtre, et 450 dans le second, de sorte que si l'on ne considère que les secteurs des théâtres où l'on observait la discrimination entre les hommes et les femmes -à l'exclusion donc des loges pour lesquelles il est impossible de déterminer le pourcentage des spectateurs de chaque sexe- on remarquera que le public féminin était très nettement minoritaire : moins de 22 % au Cruz, moins de 26 % au Príncipe.

Cette constatation apporte bien la preuve que l'on ne saurait considérer la composition du public de théâtre comme le reflet de celle de la population de la ville, qui comptait, certes, plus d'hommes que de femmes, mais dans une proportion bien différente -51,35 % contre 48,64 % (19)- et nous conduit à considérer le chiffre de 140 000 spectateurs potentiels que nous avancions plus haut, à partir du calcul de la population madrilène en 1787, comme un maximum à n'en pas douter très au-dessus de la réalité. Si l'on se fonde en effet sur un autre critère d'appréciation, à savoir l'affluence suscitée par un programme particulièrement alléchant, on obtient des résultats beaucoup plus modestes. Prenons par exemple *El mágico de Astracán*, de Valladares, joué au théâtre de la Cruz du 25 décembre 1781 au 17 janvier 1782, soit pendant 24 jours avec un succès tout à fait remarquable (20). Etant donné la longueur de la série de représentations, le nombre de jours fériés que comptait cette période -de quatre à sept, sans inclure les dimanches, au nombre de trois (21)-, étant donné aussi que la pièce que donnait l'autre théâtre n'avait pas réussi à concurrencer cette *comedia de magia* , on peut estimer qu'à cette occasion une grande majorité de ce que Madrid comprenait d'amateurs d'art dra-

18- Quelques années plus tard, le système ayant été simplifié, on peut savoir exactement combien de spectateurs restaient dans le *patio* , car les documents indiquent alors le nombre de personnes effectivement placées dans les différents secteurs de la salle (voir René ANDIOC, *op. cit.* , p. 26, note 40).

19- J. SOUBEYROUX, *Paupérisme et rapports sociaux...* , *op. cit.* , p. 25. Le public féminin était toutefois plus nombreux à Madrid qu'à Valence, où il atteignait rarement 20 % (voir Francis SUREDA, "Recherches sur la composition du public du théâtre à Valencia au XVIIIème siècle : approches méthodologiques", in *IVe Table ronde sur le théâtre espagnol (XVIIème-XVIIIème siècle)* , Université de Pau et des pays de l'Adour, Cahiers de l'Université, 1983, p. 112-113).

20- Voir René ANDIOC, *op. cit.* , p. 52, 66 et 67. Cette série figure parmi les plus longues qui aient été données au cours de la période que nous avons étudiée, soit pendant une trentaine d'années.

21- Les 25, 26, 27, 28 et 31 décembre étaient des fêtes d'obligation, de même que les 1er et 6 janvier. D'après son journal cependant, Moratín travaillait les 27, 28 et 31 décembre. Moratín étant allé lui-même trois fois au théâtre entre le 25 décembre et le 17 janvier, dont deux fois avec ses collègues de

matique était allée voir jouer *El mágico de Astracán.* Or le calcul auquel nous nous sommes livrée, non pas d'après les recettes, mais d'après le nombre de spectateurs présents dans la salle (22), donne comme maximum quelque 35 500 entrées. C'est ce dernier chiffre que nous retiendrons ; il fait apparaître qu'un Madrilène sur six allait au théâtre, ce qui n'est pas si mal, si l'on songe qu'à la même époque, un Valencien sur dix ou douze seulement fréquentait la "Botiga de la Balda" (23), et qu'à Paris dans la première moitié du siècle, l'effectif du public étant, selon les estimations d'Henri Lagrave, de 60 000 personnes (24), pour une population de 500 000 à 600 000 habitants (25), la

travail, on peut estimer qu'il a vu au moins une fois la pièce, probablement le 31, car il inscrit alors une dépense de deux réaux, soit le prix d'une place de *patio* pour une *comedia de teatro* , alors que le 13 janvier l'entrée ne lui coûte que quatorze *cuartos* , tarif correspondant à la même catégorie de place pour une *comedia sencilla* , soit pour *El convidado de piedra* de Zamora que l'on jouait alors, d'après les documents de comptabilité, au théâtre du Príncipe ; et le 25 décembre, son oncle l'avait invité au théâtre du Príncipe, où l'on donnait *La restauración de Madrid* (AMM, *Ayunt.* , 1/378/2).

22- Sur le droit d'entrée que l'on percevait aux différentes portes du théâtre, on prélevait plusieurs *cuartos* dont chacun avait une destination propre -Hospice et Hôpitaux notamment-, si bien que la somme indiquée sur les documents en regard de chaque rubrique permet de calculer le nombre de personnes ayant acquitté ce *cuarto* et pénétré dans la salle. Ainsi, pour donner un exemple précis, le 20 avril 1783, le *cuarto* correspondant à la troupe Ribera produit 147 réaux 14 maravédis, soit 5022 maravédis ou 1253 *cuartos* . Ce jour-là donc, 1253 personnes avaient franchi les portes du théâtre, sans compter toutefois les occupants des loges, pour lesquels le système de paiement était différent, puisqu'ils louaient leur loge dans sa totalité. L'état récapitulatif de la comptabilité journalière fait apparaître, en bas de page, le détail de cette somme, qui se répartissait comme suit :

Puerta	119.10
Mugeres	022
Tertulia	006.04
	———
	147.14 (AMM, 1/382/1)

1014 hommes avaient donc franchi ce jour-là les portes du *patio* (119 réaux 10 maravédis = 1014 *cuartos*), 52 celle de la *tertulia* (6 réaux 4 maravédis = 52 *cuartos*), et 187 femmes étaient allées s'installer dans la *cazuela* (22 réaux = 187 *cuartos*). Les Archives Municipales de Madrid conservent, sous le titre de *Libro donde se sientan diariamente los valores de comedias de los dos Coliseos de la Representación en la Cruz y Príncipe desde 19 de Abril, Pascua de Resurrección de 1767 en adelante* , les registres où l'on consignait, pour toute l'année, tous les prélèvements opérés sur les recettes obtenues par les deux troupes réunies. C'est à partir de ces documents (AMM, 1/395/2 et 1/4OO/2) que nous avons établi une courbe de fréquentation des théâtres de 1767 à 1790, qui exclut les spectateurs des *aposentos* , dont le nombre, ainsi que nous l'avons vu, est impossible à déterminer, et les séances extraordinaires dont le produit était dans sa totalité destiné aux comédiens.

23- La moyenne journalière calculée par Francis SUREDA (*op. cit.* , p. 112) pour la seconde moitié du siècle est de 383,25 entrées payantes, ce qui représente pour une population de 100 000 habitants une proportion de 1/261 (1/208 pour 80 000 habitants). A Madrid, la même estimation fait apparaître un rapport deux fois plus élevé : 1/128 (moyenne journalière en 1787 : 1638 spectateurs pour 210 000 habitants).

24- Henri LAGRAVE, *op. cit.* , p. 195.

25- Nous nous référons aux chiffres donnés par Daniel ROCHE, *Le peuple de Paris* , Paris, Aubier Montaigne, 1981.

proportion ne dépassait pas un pour huit. Cette comparaison, si l'on admet que dans tous les cas les couches les plus aisées de la population étaient également représentées, suffirait à montrer, s'il en était encore besoin après les travaux de René Andioc, que le théâtre à Madrid attirait un public nombreux et diversifié.

Si l'on excepte quelques jours de relâche pour certaines occasions et les mois d'été, dont le régime fut modifié à plusieurs reprises au cours de la période que nous avons étudiée, les deux théâtres fonctionnaient simultanément et quotidiennement pendant la saison théâtrale, qui débutait le dimanche de Pâques et s'achevait le mardi gras de l'année suivante ; les vacances des comédiens duraient tout le temps du Carême, et les Madrilènes pouvaient alors aller admirer les numéros d'équilibristes que la ville leur proposait à la place des représentations théâtrales. Si bien que l'amateur d'art dramatique avait à Madrid entre deux cent vingt et deux cent cinquante fois par an le choix entre deux spectacles, sans compter les représentations supplémentaires de la période estivale, tandis que son homologue valencien devait se contenter en moyenne de cent soixante cinq séances en tout et pour tout par saison [26].

Cette fréquence journalière de l'activité théâtrale avait pour conséquence le renouvellement constant des programmes, dont la durée moyenne variait entre deux et quatre jours, selon les années et les troupes, et les pièces qui tenaient l'affiche plus de cinq jours étaient une minorité. On en dénombre par exemple 8 sur 64 chez Ladvenant et 9 sur 79 chez Hidalgo en 1763-1764, 7 sur 60 chez Ponce et 5 sur 75 chez Hidalgo en 1770-1771, 11 sur 71 chez Martínez et 9 sur 73 chez Ribera en 1775-1776, 7 sur 57 pour Martínez et 7 sur 54 pour Ponce en 1780-1781, 12 sur 75 pour Martínez et 12 sur 64 pour Ribera en 1787-1788, alors que pour les mêmes années, respectivement 45 % et 59 %, 68 % et 82 %, 45 % et 37 %, 42 % et 37 %, 42 % et 39 % des œuvres mises au programme durent trois jours ou moins [27].

Il faut dire que nombre de ces pièces faisaient partie du répertoire et, reprises périodiquement, attiraient forcément moins de public que les nouveautés. Les troupes théâtrales auraient-elles pu maintenir cette cadence et vivre de leur travail si les loisirs de la société madrilène avaient été moins nombreux ? On peut en douter. Il convient de

26- Francis SUREDA (*op. cit.* , p. 112) indique que l'on donna à Valence 2650 séances pendant seize saisons, au cours de la seconde moitié du siècle.

27- Afin de ne pas fausser les résultats, nous avons déterminé la durée moyenne d'une pièce en divisant le nombre de séances par celui des pièces mises à l'affiche, à l'exclusion de la saison d'été dont le fonctionnement était différent, ainsi que nous le verrons plus loin. Une plus grande fréquence dans les changements de programme étant la conséquence de la désaffection du public, la durée moyenne des pièces est le reflet de la plus ou moins grande prospérité des compagnies. On remarquera par exemple qu'en 1770-1771, le pourcentage de pièces ayant duré trois jours ou moins est relativement élevé pour la troupe de María Hidalgo qui, cette année-là, connaît de graves difficultés.

rappeler en effet que pour le salarié l'année était rythmée non seulement par les dimanches, mais par de nombreuses fêtes religieuses -trente-cinq fêtes de précepte en 1753, auxquelles s'ajoutaient les fêtes de dévotion-, sans compter le repos du lundi qu'observaient beaucoup de travailleurs [28], de sorte que la multiplication des jours de liberté assurait aux comédiens un volant de spectateurs pendant une bonne partie de l'année.

"Teatro breve" ou "teatro menor" ? Sans vouloir pour l'instant nous engager dans une controverse sur le choix de l'expression qu'il convient d'employer pour désigner les *entremeses* , *sainetes* et autres intermèdes théâtraux, afin d'éviter de les reléguer d'emblée au second plan du point de vue de leur intérêt littéraire, force nous est de constater que la première de ces deux expressions, qui a l'avantage de n'impliquer aucun jugement de valeur, ne rend compte que d'un des aspects du genre. En revanche, et indépendamment du sens péjoratif qu'on peut -souvent à tort- lui donner, l'usage du comparatif dans l'expression "teatro menor" est significatif. En effet, hormis sa brièveté, la principale caractéristique de l'intermède théâtral, du moins à l'époque qui nous intéresse, est qu'il se définit, dans la grande majorité des cas, par rapport à un ensemble dont il fait partie, ou par rapport à d'autres genres dont il est soit le complément -les *introducciones* par exemple- soit la forme abrégée -*comedia* , *tragedia* ou *zarzuela* en un acte-.

Rappelons tout d'abord que le public madrilène qui, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, fréquentait les deux théâtres de la Cruz et du Príncipe, se déplaçait pour assister à un spectacle composé de plusieurs éléments, le programme étant constitué par une pièce principale et des intermèdes que l'on jouait d'ordinaire pendant les entractes, et dont le nombre variait par conséquent en fonction du nombre d'actes de la grande pièce, sans lui être forcément proportionnel, ainsi qu'on va le voir.

Les œuvres que l'on mettait à l'affiche comprenant le plus souvent trois actes, on

28- Dans *Las calceteras* (1774), Ramón de la Cruz se fait l'écho d'une telle pratique, à travers ce dialogue entre un cordonnier et son fils :

"Espejo Hasta el lunes
por la noche a nadie pago
el jornal, a ver si así
los puedo hacer aplicados.
Chinita Eso sería alterar
los privilegios tan rancios
del gremio, para hacer fiestas
todos los lunes del año,
sin obligación de oír misa."

(*Las calceteras* , *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 413). Moratín, pour sa part, travaillait le lundi.

jouait deux intermèdes : un *entremés* -une *tonadilla* à partir de 1780- entre le premier et le deuxième acte, et un *sainete* pendant le second entracte ; à certaines occasions, pour ouvrir le spectacle, on offrait en outre au public une *loa* (au début de la saison théâtrale, essentiellement) ou une *introducción* , lors de la création de pièces nouvelles, par exemple (29).

Mais lorsque la pièce principale avait plus de trois actes, la première conséquence de l'augmentation du nombre d'entractes était la multiplication des divertissements. Que l'on en juge d'après ces deux exemples : en novembre 1774, lorsque Manuel Martínez donna la seconde partie de *El sacrificio de Ifigenia* , il programmait également une "tonadilla a solo", un "paspié o bailete después que se finaliza el segundo acto", une "tonadilla a solo de la S^{ra} Mayora en el intermedio del tercer acto" -chacune des trois pièces étant précédée d'une *introducción* -, et pendant le dernier entracte, la "tragedia jocosa intitulada El héroe de la manzana" (30) ; en l777, à l'occasion de la représentation au moment des fêtes de Noël d'une *comedia heroica* en cinq actes intitulée *El Gianguir* , un *entremés* et un *sainete* ne suffisant plus, Eusebio Ribera avait prévu pour le deuxième entracte une *tonadilla* chantée par la spécialiste du genre Lorenza Santisteban, et la "mayorita", réputée pour ses dons de soprano, devait pour sa part interpréter une aria entre le troisième et le quatrième acte (31).

Cependant, lorsque la pièce principale avait moins de trois actes -c'était notamment le cas des *zarzuelas* qui en comptaient généralement deux- les comédiens ne privaient pas pour autant leur public de ces divertissements dont il était si friand ; il ne restait plus qu'un entracte à meubler, certes, mais on le mettait à profit au maximum, en ajoutant par exemple à la représentation de l'*entremés* celle d'une *contradanza* , et à

29- Charles E. KANY, dans son ouvrage *Life and manners in Madrid, 1750-1800* (*op. cit.* , p. 316), affirme à tort : "A comedy or drama in three acts was generally given, with interludes, two *tonadillas* and a *sainete* , often in the following order : *introducción* or *loa* , first act of play, *tonadilla* , or *entremés* or both, second act of play, *sainete* and *tonadilla* , third act of play, *fin de fiesta* ". Nous n'avons pour notre part jamais trouvé, pendant les quelque trente années que nous avons étudiées, de séance correspondant à ce schéma, qui relève de la pure fantaisie, pour des raisons que nous mettons en évidence dans les pages qui suivent. Kany affirme également (p. 323) que jusqu'en 1765 on ne chantait de *tonadilla* que pour les *funciones de teatro* , c'est-à-dire pour les spectacles à grande mise en scène, et que lors des séances ordinaires, on donnait à leur place des *bailes de bajo* . L'auteur ne citant pas ses sources, nous nous garderons d'accepter sans réserve cette assertion, dont nous n'avons trouvé nulle part confirmation (ce qui ne signifie pas non plus qu'il faille l'écarter totalement). Il en va de même pour l'information qu'il donne p. 333, à savoir que les *zarzuelas* étaient quelquefois données en italien.

30- BMM, ms. 1-184-1.

31- *Ibid.* , *id.* "La Mayorita" était le surnom de María Mayor Ordóñez. Pour plus de détails sur ces deux actrices, voir COTARELO Y MORI, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico , op. cit.* , p. 561 et 595.

l'issue du second acte on jouait un *sainete* , qui était alors baptisé *fin de fiesta* ; c'est ainsi que le 12 juin 1766, le programme que la troupe de María Hidalgo offrait aux spectateurs du théâtre de la Cruz se composait de la *zarzuela* de Ramón de la Cruz *Los portentosos efectos de la naturaleza* , en deux actes, d'une *loa entremesada* et du *fin de fiesta* , du même D. Ramón (32) ; le 11 décembre 1768, outre *La Briseida* , de Cruz, Juan Ponce donnait une *contradanza* , une *tonadilla,* et pour clore le spectacle, *La fiesta de los novillos* , toujours du même auteur (33).

Ainsi donc, le nombre d'intermèdes, qui augmentait logiquement avec le nombre d'actes de la grande pièce, devenait inversement proportionnel à ce dernier lorsque la pièce principale avait moins de trois actes. Paradoxalement -en apparence- moins la pièce principale avait d'actes, plus il y avait d'intermèdes, ou, du moins, plus grande était leur importance, ainsi qu'on le verra plus loin. Parmi les cas limite, on peut citer *El licenciado Farfulla* , *zarzuela* en un acte de Ramón de la Cruz, que l'on jouait toujours avec au moins trois "intermèdes" : une *loa* ou une *introducción* , un *entremés* et un *sainete* (34). Les séances au cours desquelles on donnait cette *zarzuela* étaient d'ailleurs comparables -mais non point identiques, car *El licenciado Farfulla* conservait toujours son caractère de pièce principale- aux *misceláneas* , véritables festivals d'intermèdes dont le public raffolait, semble-t-il, tout particulièrement.

Les quelques exemples qui précèdent et que nous avons choisis parmi des dizaines d'autres tout aussi significatifs, mais dont la liste deviendrait vite fastidieuse, montrent donc que, si l'on excepte le cas des miscellanées, la composition du programme était fonction du choix de la pièce principale. Cela étant dit, à partir d'un même type d'œuvre, les combinaisons possibles étaient fort nombreuses. Il suffit en effet de se livrer à un examen systématique des documents relatifs à la comptabilité des théâtres de la Cruz et du Príncipe, documents où l'on consignait le détail des dépenses engagées pour chaque spectacle, et grâce auxquels nous avons pu reconstituer les programmes des deux *coliseos* pendant une trentaine d'années, pour se rendre compte que les directeurs de troupe n'avaient que l'embarras du choix entre diverses formes d'intermèdes chantés, dansés ou déclamés, lesquels étaient souvent à leur tour entremêlés d'autres di-

32- AMM, *Ayunt.* , 1/367/3. Pour l'identification du *fin de fiesta* , voir mon article "Sur quelques problèmes posés par la reconstitution des programmes des théâtres (Madrid : 1762-1780)", in *Théâtre et Société* , Université de Pau et des Pays de l'Adour, Cahier de l'Université n° 4, p. 1-10.

33- AMM, *Ayunt.* , 1/348.

34- Le 5 septembre, par exemple, la troupe Ribera jouait la *zarzuela* avec *Por la boca muere el pez* , *El no* , et le *Fin de fiesta de los caballitos* (AMM, *Ayunt.* , 1/387/2). Ramón de la Cruz écrivit plusieurs *introducciones* destinées aux reprises successives de la pièce ("para repetir el Farfulla").

vertissements plus courts ; de la *loa* au *fin de fiesta* , en passant par l'*entremés* et le *sainete* , il était donné au public de l'époque d'en savourer de nombreuses variétés -*introducción, baile, bailete, aria, tonada, tonadilla, contradanza, sainete de música, loa entremesada, entremés cantado* - ce qui nous amène à poser une première question : les termes que nous venons d'énumérer désignaient-ils des genres possédant des caractéristiques propres et obéissant à des règles particulières ?

Dans sa longue introduction à la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (35), Emilio Cotarelo y Mori répondait par l'affirmative : "aunque estos interludios -écrivait-il- contengan muchas circunstancias comunes y hasta haya existido una especie de compenetración de unos y otros, según veremos, tienen, con todo, tales diferencias y tan características, que el buen método y la claridad piden de consuno que los estudiemos separadamente". L'auteur, les classant en fonction de la place qu'ils occupaient dans le déroulement du spectacle, distingue trois grands groupes : les œuvres qui précédaient la représentation de la pièce principale, les intermèdes à proprement parler, et les divertissements que l'on jouait pour clore la séance. Son étude, annonce-t-il, comptera cinq chapitres :

"I - *Loas* , incluyendo en ellas toda otra clase de introducciones

II - *Entremeses* , en sus diversas clases, y *sainetes* del siglo XVII

III- *Bailes* , con las subdivisiones a que su gran abundancia dio causa

IV- *Jácaras* , así las comunes o *cantadas* como las *entremesadas* y *bailadas*

V - *Fines de fiesta* , *mojigangas* , *follas* y otras piezas de teatro con que se cerraba el espectáculo." (36)

D. Emilio entreprend donc d'analyser chaque type d'intermède, ses origines, son évolution, et ses particularités. Le premier chapitre est convaincant : on voit se dégager entre les diverses formes que pouvait revêtir la *loa* un certain nombre de traits communs, de constantes thématiques, qui en font un genre relativement bien défini. Mais bientôt la clarté fait place à une certaine confusion, et l'on distingue de plus en plus difficilement la frontière qui sépare telle sorte d'intermède de telle autre. Ainsi peut-on lire, dès la fin du premier chapitre : "Cañizares compuso, en 1716, dos *introducciones* , una 'para danzado' a la cual llama además *entremés* , cuyo segundo título está justificado porque el artificio es un verdadero entremés, aunque malo" (37). Et à la fin du chapitre consacré à l'*entremés* -étude chronologique où le simple résumé se substitue mal-

35- E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses... , op. cit.* .
36- *Op. cit.* , p. V.
37- *Ibid.* , p. LII.

heureusement trop souvent à l'analyse- l'auteur lui-même constate : "Así pues el entremés, centro y corazón de donde partía toda la fuerza y vida de estas piezas intermedias, llegó a penetrar en la *loa* desde que, sobre todo en las de presentación de compañías, se les dio algo de enredo y se las puso en diálogo. Penetró en la *jácara* al cantarse en todo o en parte ; y en el *baile* , cuando éste no se limitó a servir de *letra* a la música sino que desarrolló un asunto más o menos complicado y, en fin, llevó también su influencia a la *mojiganga* y *fines de fiesta* , según acabamos de indicar y se verá probablemente en los capítulos que han de seguir." (38) Autrement dit, c'est essentiellement cette "interpénétration" dont parlait Cotarelo plus haut qui est démontrée ici. Ne venait-il pas d'écrire lui-même à propos d'un *Sainete entremesado para la zarzuela Eneas en Italia* : "Otra combinación de nombres que no dicen nada, pues sainete es el entremés y viceversa. Esta pieza es como las anteriores : un entremés en que al final se baila cantando varias coplas ; de modo que su verdadero título sería *baile entremesado.* (39)" Peut-on signifier plus clairement l'échec d'une tentative de différenciation ?

Un échec que par ailleurs on ne saurait reprocher à D. Emilio, coupable seulement d'avoir voulu introduire un peu de clarté dans un domaine où une telle entreprise semble relever de l'utopie. Il ressort en effet de l'étude chronologique des *loas* , *entremeses* , *bailes* et autres intermèdes à laquelle se consacre Cotarelo, qu'à partir du moment où un nouveau genre apparaît, souvent à la suite d'une scission, au lieu de conserver les caractères propres qui faisaient son originalité, il tend à se modeler sur le genre dont il provient, et qu'il influence à son tour ; c'est en particulier, semble-t-il, le cas du *baile* , issu de l'*entremés* dont il n'était qu'un appendice (40), ou encore de la *tonadilla* , et même des *jácaras* les plus tardives "en que se introdujo el diálogo recitado y un asomo de acción en ellas", et qui en conséquence "se aproximaron a una clase de bailes en que también se introdujo algo de acción y había parte no cantada" (41).

En ce qui concerne l'époque qui nous intéresse, à savoir la seconde moitié du XVIII^e siècle, on se heurte à des difficultés analogues, surtout au début de la période

38- *Ibid.* , p. CXLIV.

39- *Ibid.* , p. CXLII. Le *baile entremesado* , nous dit Hannah BERGMAN dans son introduction au *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII* (*op. cit.* , p. 23-24) n'offre pas de différence avec l'*entremés cantado* .

40- *Ibid.* , p. CLXXXIII. Evangelina Rodríguez et Antonio Tordera ont tenté, de leur côté, de définir les différents sous-genres théâtraux à partir de l'étude des pièces mineures de Calderón. Leur enquête portant sur 44 intermèdes, il était évidemment moins ardu de parvenir à une certaine clarté (voir Evangelina RODRIGUEZ y Antonio TORDERA, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII* , London, Tamesis Books Limited, 1983).

41- *Ibid.* , p. CCLXXXVI.

considérée. On relève en effet dans les documents -comptabilité des théâtres et textes manuscrits des œuvres étudiées- de nombreuses hésitations à propos de la désignation des pièces. C'est ainsi que le "saynete" dont parle Nifo dans son *Diario estrangero* , et qui fut joué par la troupe Ladvenant avec *También hay duelo en las damas* au début de la saison 1763-1764 est baptisé ailleurs "bayle de empezar" (42) ; *La bella madre* est tantôt une "comedia en un acto o entremés", tantôt un "sainete nuevo", et il en va de même pour *La niñería* , de 1768. Le 5 septembre 1785, on mentionne à l'occasion de la représentation de *El licenciado Farfulla* par Eusebio Ribera des frais de "censura de la loa por la boca muere el pez", alors que la même pièce est désignée sous le nom d'"introducción" dans un autre document (43).

Ainsi donc, toute classification semble de prime abord impossible. Pourtant, un examen attentif des programmes montre que cette anarchie n'est qu'apparente, et tient à plusieurs raisons. Tout d'abord, entre 1763 et 1792 le théâtre mineur évolue considérablement : des formes d'intermèdes disparaissent, d'autres se développent et, conséquence naturelle de cette évolution, on observe une certaine fluctuation dans la terminologie. En second lieu, la désignation d'un intermède peut varier selon la place qu'il occupe dans le déroulement du spectacle, et selon les fins auxquelles il a été écrit. Enfin un même terme peut avoir plusieurs emplois.

Le terme le plus général est celui d'*intermedio* , qui peut à la fois signifier "entracte" et désigner tous les intermèdes, quelles que soient leur nature (déclamation, chant, danse), leur fonction, leur longueur et leur place dans le spectacle. C'est ainsi que l'*entremés* , le *sainete* , les *introducciones* et les divertissements chantés qui agrémentaient la représentation de *El Gianguir* (44) sont regroupés sous le titre d'*intermedios* , et que dans le programme donné par Eusebio Ribera le 25 décembre 1774 le "1er intermedio es el baile" ; *El pueblo quejoso* , de 1765, "intermedio dramático" et *El mal casado* , de 1767, "intermedio nuevo", furent joués lors de leur création pendant le second entracte, alors que la première partie de *La comedia casera* , de 1766, fut représentée après le premier acte, tout comme *El teatro por dentro* , de 1768, "intermedio 1º para la compañía de Ponce (45) ; enfin l'indication *El Farfulla y sus intermedios* qui

42- Voir Francisco Mariano NIFO, *Diario Estrangero* , Madrid, 1763, p. 28-29. et AMM, *Ayunt.* , 1/362/2.

43- AMM, *Ayunt.* , 1/387/2.

44- Voir *supra* .

45- Les quatre intermèdes que nous venons de mentionner figurent dans les *Sainetes de Don Ra-*

intitule le programme du 5 septembre 1785 (théâtre du Príncipe) inclut aussi la *loa* qui ouvrait le spectacle.

Le mot *sainete* était déjà employé au XVIIe siècle pour désigner les intermèdes, au sens strict du terme, d'une représentation théâtrale, ainsi que l'attestent ces vers extraits d'une *loa* de 1658 et cités par Cotarelo :

> "¡ Alto ! A empezar, que en dos horas y media
> los sainetes, la loa y la comedia
> se han de ensayar... (46)"

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, cet emploi se généralise et le pluriel unique "los sainetes" réunit -jusqu'en 1780 (47)- les intermèdes principaux d'une même représentation, à l'exclusion de la *loa* et des pièces entièrement chantées ou dansées. *El médico de la locura* (1768) "fin de fiesta en la zarzuela de Las pescadoras" est appelé "sainete" par les censeurs de même que *La niñería* (1768) pourtant baptisé par l'auteur "intermedio, entremés o entre jornada 1ª y 2ª para la compañía de Ponce" (48). Les *introducciones* pouvaient aussi être comptées au nombre des *sainetes* , comme *El maestro de música* , "Saynete o Introducción, para presentar a Madrid y al pueblo a Silberia de Ribas Labenan" (49), à condition toutefois d'avoir une longueur suffisante. C'est du moins ce que l'on peut déduire de cet intitulé donné par Ramón de la Cruz en 1772 à une *introducción* destinée à présenter les intermèdes de *El sacrificio de Ifigenia* : "Introducción o Medio Saynete, de un ingenio malo y de dos peores plumas" (50), où l'auteur, avec ce sens de l'humour qui le caractérise, refuse à cette pièce, en raison de sa brièveté, le droit de cité dans la catégorie des *sainetes* . Samaniego enfin, dans ses observations critiques sur le théâtre qui constituent la matière du *Discurso XCII* de *El Censor* , analyse sous la rubrique Sainetes les intermèdes "de representado" qu'il distingue des "intermedios de música" que sont les *tonadillas* , auxquelles il consacre un au-

món de la Cruz en su mayoría inéditos , *op. cit.* En ce qui concerne la composition des programmes, nous utilisons les documents relatifs à la comptabilité des théâtres, dont les références figurent dans la partie bibliographique.

46- COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses... , op. cit.* , p. III.

47- A partir de cette date, l'*entremés* fut supprimé.

48- Voir COTARELO Y MORI, *Sainetes de Don Ramón de la Cruz , op. cit.* , I, p. 478. Quant à *El chasco de las criadas* (1769) qui fut joué comme *entremés* , il est baptisé dans les exemplaires manuscrits de la BMM (1/184/21) "Saynete 1°".

49- BMM, ms. 1-184-40. La pièce fut jouée par la troupe Martínez en octobre 1774.

50- BMM, ms. autog. t. X (C/MS.15).

tre chapitre : "Este mes, señor censor, será destinado para los intermedios : pero pues los hay de representado y de música, dejaremos los segundos para otro día, que harto nos darán que hacer los primeros (51)."

Le mot *sainete* était donc un terme générique s'appliquant aux intermèdes dont la substance était un texte déclamé, par opposition aux pièces où la musique était l'élément dominant.

Parallèlement à cet emploi général, le terme pouvait avoir un sens restreint et désigner le second des deux intermèdes principaux d'une représentation, autrement dit celui que l'on jouait entre le deuxième et le troisième acte de la pièce selon le schéma le plus fréquent, le premier entracte étant occupé par l'*entremés* . Au début de la période que nous étudions, il se confond avec le *baile* , appellation qui avait depuis longtemps cessé d'être réservée aux seules pièces dansées ainsi que l'atteste Cotarelo à propos d'un *baile* de Cañizares, *El reloj de repetición* , dont le principal intérêt, dit-il, est de nous faire connaître "lo que habían llegado a ser estos bailes en que *no se bailaba* " (52). C'est ainsi que *Los despechados* , de 1760, est baptisé "sainete" sur une copie, "bayle" sur une autre (53), et l'on observe la même hésitation pour *Los mal casados* , de 1761 (54). Citons encore *La residencia de Pozuelo* , de 1763, appelé "saynete" par l'un des censeurs (Joseph Armendáriz), "bayle" par les autres (Antonio Pablo Fernández et Nicolás González Martínez) (55). Les deux mots désignaient donc bien un seul et même type de pièce, dont la musique n'était plus l'élément prépondérant. Lorsqu'il en était autrement, en effet, le comptable chargé de noter au jour le jour les dépenses relatives à chaque spectacle précisait qu'il s'agissait d'un "sainete de música", ou d'un "baile de música", expression apparemment pléonastique, révélatrice de la détérioration sémantique du mot *baile* . Les deux termes coexistent jusqu'en 1769, date à partir de laquelle l'appellation *sainete* s'impose, le mot *baile* retrouvant alors son sens premier et s'appliquant exclusivement aux intermèdes dansés, tels les "bailes de contradanza" programmés à diverses reprises par la troupe de Juan Ponce au cours des saisons 1769-1770 et 1770-1771.

Par ailleurs un même *sainete* -au sens large du terme- pouvait tenir lieu indifféremment d'*entremés* ou de *sainete* , selon qu'il était joué pendant le premier ou le se-

51- "El Censor" (1781-1787), *Antología* , ed. de GARCIA PANDAVENES, Barcelona, Labor, 1972, p. 171-172 (*Discurso XCII*).

52- *Colección de entremeses...* , *op. cit.* , p. CCIV ; l'expression est soulignée par l'auteur.

53- BMM, ms. 1-163-46.

54- BMM, ms. 1-183-54.

55- BMM, ms. 1-169-12.

cond entracte. Il suffit pour s'en convaincre de se reporter à la *cartelera* de l'époque : *El agente de sus negocios* , *El caballero de Medina* , *El casero burlado* , de Ramón de la Cruz, *El almacén de criadas* et *El trueque de las criadas* , de Sebastián Vázquez, *Cada uno en su casa y Dios en la de todos* , de Domingo María Ripoll, et beaucoup d'autres intermèdes dont la liste serait fort longue, servaient tantôt d'*entremés* tantôt de *sainete* . C'est ce qui explique notamment que l'on rencontre fréquemment d'apparentes hésitations entre les deux appellations dans les textes manuscrits. Il n'est pas rare en effet que le terme d'*entremés* soit raturé et remplacé par celui de *sainete* : cela signifiait tout simplement que la pièce, jouée comme premier intermède à sa création, avait, lors de sa reprise, changé de place dans le déroulement du spectacle.

De la même façon, le *fin de fiesta* était appelé ainsi uniquement parce qu'il était joué à la fin de la représentation, ce qui était systématique lorsque la pièce principale avait moins de trois actes. On peut citer par exemple *La devoción engañosa* (1764), *Los picos de oro* (1765), *El caballero D. Chisme* (1766), *La pradera de San Isidro* (1766), intermèdes de Ramón de la Cruz créés comme *fines de fiesta* , le premier avec un *auto sacramental* (*El laberinto del mundo*), les trois autres avec des *zarzuelas* , et repris par la suite comme *sainetes* .

Cependant, si la place qu'ils occupaient dans le spectacle est le seul critère qui distingue les *sainetes* des *entremeses* de Cruz et de ses contemporains, il n'en va pas de même pour les œuvres datant du siècle précédent, voire de la première moitié du XVIII[e]. En effet, outre que l'*entremés antiguo* conservait en toute circonstance la même dénomination et la même fonction, puisqu'il était toujours joué pendant le premier entracte, il était ressenti comme un genre différent du *sainete* . C'est bien ce que l'on peut déduire des propos de Jovellanos qui, dans la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* , dénonce l'effet pernicieux que pouvaient avoir sur le public "casi todos los entremeses y muchos de los modernos sainetes y tonadillas" (56). De même, on peut lire dans le *Diario Pinciano* du 21 novembre 1787 (57) : "En este día se hizo el Saynete intitulado *Juanito y Juanita* , que tiene más filosofía y alma, que todos los que compusieron y aplauden los Entremeses de antaño". Quelle que soit la forme sous laquelle est exprimée la distinction entre *entremés* et *sainete* (*entremés* d'une part, *sainete* moderne d'autre part pour Jovellanos ; *sainete* par opposition à "entremés de antaño", ou "antiguo", comme on

56- Le texte est de 1790. L'édition que nous avons consultée est celle de José LAGE, Cátedra, Madrid, 1977. Voir p. 135.

57- N° 38, p. 393.

l'appelait le plus fréquemment) elle signifie qu'aux yeux des contemporains de Ramón de la Cruz il s'agissait de deux genres nettement différenciés, non seulement d'un point de vue purement chronologique, mais surtout en raison de la conception même de l'intermède dont ils sont l'illustration. En effet, lorsque quelques années plus tard Leandro Fernández de Moratín écrit que Ramón de la Cruz "dedicándose particularmente a la composición de piezas en un acto, llamadas *sainetes* , supo sustituir en ellas al desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo [58]", il rend hommage au créateur d'une forme d'intermède qui s'apparente plus à la comédie qu'à la farce.

Ainsi qu'on vient de le voir, le mot *sainete* dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle est un terme polyvalent dont la signification varie en fonction des éléments qui lui sont opposés ou comparés, autrement dit en fonction de l'angle sous lequel, implicitement, il est considéré. Le *sainete* est tout à la fois et tour à tour un intermède récité par rapport aux intermèdes musicaux ; une forme nouvelle d'intermède par opposition à l'*entremés antiguo* ; et, du point de vue de la chronologie de la représentation théâtrale, il se distingue, par la place qu'il occupe dans le spectacle, de la *loa* , de l'*entremés* et du *fin de fiesta* . C'est précisément ce caractère polysémique du terme qui rend malaisée toute tentative de classification des intermèdes et nous conduit à proposer non pas un, mais plusieurs classements successifs fondés sur des critères différents :

1- une première division en deux grands groupes : les intermèdes que nous qualifierons de "majeurs" -*loas* , *introducciones* longues et *tonadillas* dans la dernière phase de leur évolution, *entremeses* , *sainetes* , *fines de fiesta* - en ce sens qu'ils pouvaient se suffire à eux-mêmes, et les pièces que l'on peut considérer comme mineures ou secondaires dans la mesure où, en raison de leur brièveté, elles étaient complémentaires d'un autre intermède : c'était le cas par exemple des *introducciones* écrites pour présenter tel ou tel *sainete* , des *tonadillas* et autres divertissements chantés ou dansés qui émaillaient la représentation des "intermèdes majeurs", ou encore des arias et *contradanzas* qui alternaient avec ces derniers lorsqu'il y avait plus de deux entractes, etc...

2- une subdivision des intermèdes majeurs par genres. On peut distinguer ainsi :

-la *loa* ou l'*introducción*
-l'*entremés antiguo*
-le *sainete* moderne

58- *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín* , Madrid, BAE n° II, 1944, p. 317.

-les intermèdes musicaux, et notamment la *tonadilla* dans son stade le plus évolué ;

3- un second classement des intermèdes majeurs par rapport au déroulement du spectacle :

-avant le début de la pièce principale on jouait une *loa* ou une *introducción* ;
-pendant les entractes on donnait dans l'ordre jusqu'en 1780:
*l'*entremés* , qui pouvait être soit un *entremés antiguo* , soit un *sainete* moderne, ou même une *introducción*
*le *sainete* (nom qui alterne avec le mot *baile* jusqu'en 1769) ;
-à la fin du spectacle avait lieu la représentation du *fin de fiesta* , qui était toujours un *sainete* moderne.

Avant de clore cet exposé que nous avons essayé de rendre le plus clair possible malgré sa brièveté et la complexité de sa matière, nous rappellerons qu'à l'époque que nous étudions, la seule fonction -ou presque- de la *loa* était d'informer le public des modifications apportées à la composition de la troupe ; en effet, en dehors des séries de représentations inaugurales, on ne donnait une *loa* qu'en de très rares occasions, surtout après la prohibition en 1765 des *autos sacramentales* ; citons par exemple les deux *loas* qu'écrivit Ramón de la Cruz en 1784 pour la naissance des infants Carlos et Felipe [59], ou *El mérito triunfante* , *loa* jouée avec *El triunfo de Tomiris* le 29 septembre 1789 au théâtre du Príncipe pour célébrer le couronnement de Charles IV et de Marie-Louise. L'*introducción* , en revanche, entrait souvent dans la composition du programme. Son rôle était analogue à celui de la *loa* , puisqu'il consistait à présenter aux spectateurs soit un acteur arrivé en cours de saison, soit l'œuvre qui allait être jouée. Cependant, à la différence de la *loa* , et contrairement à ce que son nom semble indiquer, l'*introducción* n'était pas obligatoirement représentée au début du spectacle.

Comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, le nombre d'intermèdes était lié au nombre d'actes de la pièce principale, et à partir d'un même type d'œuvre, un éventail assez large de possibilités s'offrait à l'*autor* -c'est-à-dire au directeur de la troupe-, qui avait le choix entre des divertissements de nature et de longueur différentes, qu'il pouvait agencer, semble-t-il, à sa guise. La question qui se pose est donc de

59- L'une était destinée à la troupe Martínez, qui la représenta à partir du 16 juillet 1784 avec *Las bodas de Camacho* , de Meléndez Valdés ; l'autre fut jouée à la même date par Eusebio Ribera avec *Los Menestrales* de Trigueros.

savoir quels étaient les critères particuliers qui le guidaient au moment de l'élaboration du programme, compte tenu du cadre horaire qui lui était imposé.

En effet, il devait en premier lieu se conformer à un règlement datant de 1753, qui définissait les *Precauciones que se deben tomar para la Representación de Comedias y debaxo de cuya puntual observancia se permite el que se executen* (60), et dont l'article premier stipulait :

> "que para evitar desórdenes, que facilita la oscuridad de la noche en el concurso de ambos sexos se empiecen las Representaciones a las quatro en punto de la tarde, desde Pasqua de Resurrección hasta el día último de Septiembre ; y a las dos y media desde primero de Octubre hasta Carnestolendas, sin que se pueda atrassar la hora señalada con ningún pretexto ni motivo, aunque para ello se interesse Persona de autoridad, cuidando los Autores por su parte de no hacer inútil esta providencia con entremeses y saynetes molestos y dilatados, proporcionando el festejo y ciñéndole al término de tres horas quando más, que es el suficiente a la diversión y a que se logre el fin de salir de día."

Le renouvellement de cette ordonnance en 1763, et une lettre du Gouverneur du Conseil de Castille Manuel Ventura Figueroa ordonnant en 1776 sa réimpression "en los precisos términos que en ella se comprehenden" (61) portent à croire que les nombreux articles qui le composent n'étaient pas scrupuleusement observés. La preuve nous en est donnée par un rapport de police en date du 8 avril 1776 faisant état d'une altercation entre le directeur de troupe Manuel Martínez et un alguazil zélé qui, voyant qu'il était quatre heures et que le public donnait des signes d'impatience, s'était rendu dans le vestiaire des comédiens afin de les presser de commencer (62). Quelques mois plus tard, les *autores* se voyaient reprocher d'avoir annoncé que pendant la saison d'été, les représentations débuteraient à quatre heures et demie les dimanches et jours fériés et à huit heures les autres jours : c'était là en effet un horaire qui n'était pas conforme à la lettre du règlement que l'on venait de réimprimer. Il est vrai que celui-ci n'avait pas pris en compte les modifications qui étaient intervenues dans ce domaine depuis sa première publication, et qui pourtant étaient appliquées sous le couvert des autorités compétentes, ainsi que l'atteste ce passage d'une lettre de D. Manuel Ventura Figueroa dégageant la responsabilité des comédiens dans cette affaire :

60- BNM, *Papeles de Barbieri* , ms. 14015.
61- AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1776, fol. 6.
62- *Ibid.* , fol. 11.

> "esta providencia es consiguiente a lo acordado por mí con el corregidor de Madrid, y comisario de Comedias, y conforme a lo que se ha practicado en las estaciones anteriores (63)."

Bien que la nervosité des alguazils chargés d'assurer la police de la salle ait été vraisemblablement consécutive, en l'occurrence, à un incident survenu le 26 décembre 1775 dans l'un des théâtres, et à l'issue duquel le Gouverneur avait réitéré l'ordre de faire commencer la séance à quatre heures précises, les documents que nous venons de citer montrent bien que, si les directeurs des troupes voulaient s'éviter des désagréments, ils avaient tout intérêt à ne pas enfreindre des dispositions horaires qu'ils n'avaient en aucun cas le droit de modifier de leur propre initiative.

C'est donc tout d'abord cet impératif horaire qui leur dictait un premier critère en matière de choix des intermèdes : leur importance dépendait de la durée de la pièce principale. C'est ainsi que sur l'un des exemplaires manuscrits de *Contra gusto no hay disputa* , il est précisé que ce *sainete* "es bueno para una comedia larga (64) ". Les intermèdes les plus brefs étaient de ce fait réservés aux pièces comprenant plus de trois actes. *El concejo alborotado y de repente sosegado* , par exemple, qui ne compte que 154 vers, et le *Sainete que da menos que promete* (156 vers), dont le titre est explicite, furent toujours donnés par Eusebio Ribera en même temps que la *comedia* en cinq actes de Cañizares *El sacrificio de Ifigenia* (65) : dans *El concejo alborotado* , d'ailleurs, l'actrice Polonia Rochel, chargée d'informer le public de la composition du spectacle, annonce que les comédiens ont prévu plusieurs intermèdes répartis entre les quatre entractes que comporte la pièce principale :

> "Sin hacer en cada uno
> cosa qe enfade por larga." (66)

Dans certains cas, on prévoyait des intermèdes tout spécialement conçus pour ce genre de spectacle, parmi lesquels on peut citer *El estuche* , "Intermedio en cuatro partes para una fiesta de cinco actos", que Ramón de la Cruz écrivit à l'occasion de la série de représentations, en septembre 1778, de *El malgastador* . Les quatre parties de *El estuche* comptaient respectivement 454, 156, 258 et 252 vers. Inversement, lorsqu'ils donnaient

63- *Ibid.* , fol. 20 sq.

64- BMM, ms. 1-183-77.

65- En mai 1774, juin 1775, novembre 1777, octobre 1787, mai 1789. Soit même après la suppression de l'*entremés* en 1780. Il s'agit là d'une exception.

66- *El concejo alborotado...* , BNM, ms. 14521/6.

une pièce de moindre durée, les *autores* pouvaient se permettre d'inclure dans leur programme des intermèdes plus longs : ainsi, par exemple, María Ladvenant, en juin 1763, agrémentait la représentation de l'*auto sacramental A tu prójimo como a ti* , entre autres divertissements, de deux *sainetes* de D. Ramón, *La víspera de San Pedro* et *El refunfuñador* , qui à eux seuls totalisaient 1130 vers, soit un peu plus que les quatre parties réunies de *El estuche* . Enfin la programmation par la troupe de Juan Ponce de deux *contradanzas* , en plus des deux intermèdes principaux, le 21 mai 1768 avec *La mayor hazaña de Carlos V* , et le 23 juin de la même année avec *Más puede el hombre que amor* (deux cas tout à fait exceptionnels puisque les deux pièces étaient en trois actes), eut pour effet la réduction de l'*entremés* , afin d'éviter de lasser le public, nous dit-on dans *La niñería* ou dans *No puede ser guardar a la mujer* (1774), "por no hacer la función larga", précise-t-on dans *El teatro por dentro* (67) ; et dans *Las naranjeras en el teatro* (1775), un acteur s'adresse au public en ces termes :

"Señores, como la loa
fue corta ha determinado
la compañía poner
un saynete de los largos
jamás desde el año de once
visto ni representado
para que salgan ustedes
divertidos y temprano." (68)

Les auteurs de *sainetes* devaient de leur côté tenir compte de cette limitation, et Ramón de la Cruz le premier, qui, dans une note ajoutée au bas du texte de *La familia nueva* (1772), précise que "la representación de todo él es viva ; por lo que será menos q^{e} regular en la duración" (69). L'auteur se montre ici visiblement soucieux de préserver l'intégrité d'un texte que les comédiens auraient pu juger trop long et mutiler en y pratiquant des coupures qui auraient pu ne pas être du goût de D. Ramón. En effet, si l'on examine attentivement les textes manuscrits qu'utilisaient les troupes théâtrales, on s'aperçoit que de nombreux passages sont cochés, avec en marge la mention no indiquant qu'ils devaient être supprimés à la représentation. Or ces indications ne sont à l'évidence pas le fait de la censure ; outre que l'encre est différente, elles correspondent à des fragments de texte dont le contenu n'était en rien susceptible de déplaire aux cen-

67- COTARELO, *Sainetes de Don Ramón de la Cruz , op. cit.*
68- *Las naranjeras en el teatro* , BNM, ms. 14520/2.
69- BMM, ms. autog., t. IV (C/MS.9).

seurs civils ou ecclésiastiques, lesquels étaient par ailleurs généralement plus explicites quand ils manifestaient leur réprobation. Il s'agit donc de coupures que les comédiens pratiquaient lors des répétitions, afin d'adapter leur spectacle au cadre horaire qui leur était imparti. Les indications portées dans les manuscrits étaient parfois très précises, comme le montre cette note ajoutée à la fin de *La visita del hospital del mundo* :

> "Con lo cortado queda reducido a 454 versos de representado y 27 de cantado, y si pareciese largo todavía se le pueden cortar todos los versos que hay desde el segundo estrivillo de la segunda seguidilla, asta la salida de la viuda y la embidiosa, y dejar enteramente fuera la salida de la pobre y lo demás concerniente a ella, y queda entonces de 392 versos."(70)

Ces suppressions devaient être systématiques lorsqu'on réutilisait des pièces qui avaient été créées lors de séances à grand spectacle, ou à des occasions particulières. C'est ce qu'on peut déduire de la remarque ajoutée au texte de *Como han de ser los maridos* , de 1772 :

> "Bueno de crítica
> tiene una Pastorela
> para Nabidad y atajado
> como está se puede hacer
> en qualquier tiempo." (71)

Pour éviter que son texte ne soit dénaturé, l'auteur prenait parfois ses précautions, ainsi qu'en témoigne le manuscrit de *Los volatines* (1778), où Ramón de la Cruz indiquait lui-même les passages que l'on pouvait supprimer, de façon à ramener le *sainete* de 600 à 554 vers, et précisait dans une note : "Versos 554 si parece superfluo al ensayarle atajarlo etc" (72). De la même façon, il indiquait sur l'original de *El duende* (1773) : "Este sainete, aunque su representación es veloz, no es corto, pues consta de 670 versos. En el ensayo puede atajarse lo superfluo." (73)

70- BMM, ms. 1-184-39.

71- BNM, ms. 14594/27.

72- BMM, ms. autog., t. X (C/MS.15). Moratín protestait en 1792 contre les modifications intempestives que les comédiens faisaient subir aux textes :

> "...el Autor de la Compañía, el Galán, la Dama, el Gracioso, cualquiera de ellos se halla con derecho de juzgar la obra y desecharla o admitirla según le parece. De aquí resulta que no hay obra de mérito que no sea despreciada, que no se tache, altere o desfigure con atajos y correcciones hechas por quien no tiene la menor inteligencia de esto..."

(cité par René ANDIOC, *Sur la querelle...* , *op. cit.* , p. 599).

73- *Sainetes de Don Ramón de la Cruz* , t. II, p. 316, note 2.

Cette limitation horaire est plaisamment évoquée par Cruz dans une *introducción* dont la Bibliothèque Municipale de Madrid conserve un exemplaire autographe(74) ; bien que le manuscrit ne porte aucune indication de date, la pièce fut très probablement écrite en 1779 : le *primer gracioso* de la troupe à laquelle elle était destinée (celle d'Eusebio Ribera, d'après les noms des acteurs qui interviennent) était Cristóbal Soriano, qui ne tint cet emploi que pendant la saison 1779-1780. Il s'agit d'un texte très court, puisqu'il ne compte que 30 vers, et dont la matière est de ce fait réduite au strict minimum : on y apprend seulement que les spectateurs vont assister à une pièce en cinq actes, que le *gracioso* a prévu un *entremés* qui doit durer moins de quatre minutes, et que la *graciosa* Polonia Rochel propose un *sainete*

"dispuesto con la Idea
tan solamente de no
molestar con cosa vieja,
que dure quatro minutos".

L'indication par deux fois en un laps de temps aussi bref de la durée, évaluée à la minute près, de l'*entremés* et du *sainete* ne correspond très vraisemblablement qu'à une facétie de l'auteur, d'autant que, dans les vers suivants, la *graciosa* promettait que

"si el Público da muestra
de su disgusto, mañana
se le servirá qualquiera
saynete de los antiguos",

et qu'une note manuscrite accompagnant le texte autographe précisait qu'en fait les quatre intermèdes prévus étaient dans l'ordre : l'*introducción* en question suivie d'une "tonadilla a tres", "el entremesillo con otra (tonadilla)", un *baile* , et "el saynete formal como pinta", autrement dit un *sainete* de longueur normale. Tout nous porte à croire par ailleurs que cette *introducción* n'est autre que celle dont les frais de censure sont mentionnés par le comptable de la troupe Ribera à l'occasion de la représentation en soirée de *La Andrómaca,* et qu'il intitule *Para poder agradar lo vario y corto buscar* ; le *sainete* ce jour-là était on ne peut plus "formal como pinta" puisqu'il s'agissait de *La señorita displicente* , qui venait d'être créé en avril de la même année (75).

On pourrait être tenté de croire que Cruz se faisait en l'occurrence l'interprète des comédiens et exprimait leur regret de ne pouvoir offrir à leur public un spectacle plus

74- BMM, ms. autog., t. X (C/MS.15).
75- AMM, *Ayunt.* , 1/374/2 et 1/375/1.

long. Nous pensons qu'il n'en est rien. En effet, s'il est prouvé que la ponctualité que l'on exigeait de ces derniers était parfois difficile à observer et pouvait être source de conflits avec l'autorité policière, la limitation de la durée totale de la représentation, et par conséquent un allègement des programmes, était loin de leur être défavorable, ainsi que l'atteste un document qui fait état d'un *memorial* adressé le 18 septembre 1779 (donc la même année) par les deux *autores* Manuel Martínez et Juan Ponce à la Junta, pour demander la suppression de l'*entremés* , requête qui fut entendue, notamment afin de "ahorrarse gastos, y que las funciones no fuesen tan dilatadas" (76). Autrement dit, la disparition de l'*entremés* -dont nous reparlerons par la suite- était de nature à satisfaire à la fois les exigences du règlement et les intérêts matériels des comédiens.

Par ailleurs, les troupes avaient toute latitude, semble-t-il, pour agencer les différents éléments qui composaient le spectacle. Dans un *intermedio* écrit par D. Ramón en 1767 à l'intention de la compagnie Nicolás de la Calle, les comédiens réunis sont informés qu'il n'y aura au programme ni *entremés* ni *sainete* , et l'auteur imagine le dialogue suivant entre l'acteur Juan Ponce, le *gracioso* et la *graciosa* :

"Ponce ¿ y qué intermedios tenemos ?
Paca Por saynete una zarzuela
toda jocosa, mezclada
de chistes, bayles y arietas.
Ponce [...] Será la función eterna.
Paca No será, porque no puede
durar una hora toda ella.
Chinita Y aunque la dure, por eso
y porq[e] no es ley expresa
que se ha de hacer entremés
no he querido q[e] le tuviera ." (77)

Le public n'était pas vraiment privé d'*entremés* puisque l'*intermedio* dont sont extraits ces quelques vers en tenait lieu, mais celui-ci était plus court que les pièces que Cruz avait coutume de faire représenter (78). Il avait grâce à sa brièveté l'avantage de compenser la longueur de la *zarzuela* en un acte, *El tío y la tía* (79), que l'on jouait en guise de *sainete* , ce qui constituait une innovation. Et il atteste par là même cette tendance à la diversification des programmes, tendance que Ramón de la Cruz épousait volontiers,

76- BNM, *Papeles de Barbieri* , ms. 14016 (copie). Le document est reproduit en partie par COTARELO dans son ouvrage sur *María del Rosario Fernández, la Tirana* , Madrid, 1897, p. 21-22.

77- BMM, ms. autog., t. X (C/MS.15).

78- Il ne comptait en effet que 270 vers.

79- Elle totalisait plus de 740 vers.

en collaboration avec les comédiens, et qui pouvait se manifester par le bouleversement des schémas traditionnels auxquels le public était habitué. Dans le même ordre d'idées, Cruz ne devait-il pas écrire quelques années plus tard (en 1778 exactement) une *Loa para acabar* , dont l'auteur souligne le caractère anticonformiste, que révèle déjà le titre, en mettant dans la bouche de la *graciosa* Polonia Rochel les vers suivants :

"Habiendo llegado el caso
de acabar la temporada,
Gabriel y yo dispusimos
por idea extraordinaria
hacer en vez de entremés
una Loa, donde hagan
una atenta despedida
los nuevos que por la Pasqua
a Madrid se presentaron
con arengas dilatadas. " (80)

En outre, une fois réalisé l'équilibre horaire entre les différentes parties de son programme, l'*autor* soucieux de capter l'attention de son public pendant toute la durée du spectacle devait s'efforcer de varier les divertissements. Ramón de la Cruz fait allusion à cette nécessité dans le prologue qu'il plaça en tête de la première édition de *Los picos de oro* :

"Quise huir -écrit-il- de un Saynete común, y de bulla, porque siendo burlesca la Zarzuela, y aviendo los Actores, o Cómicos mejor recibidos para lo jocoso, manifestado sus genios en la pieza principal, iba muy aventurada después qualquiera idea de la misma classe ; además de la natural reflexión de que en la variedad hallaría más diversión el Auditorio." (81)

L'illustration la plus caractéristique de ce souci de variété est sans nul doute la programmation des *misceláneas* et autres *follas* que Samaniego qualifiait avec mépris de

80- BNM, ms. 14522/26.

81- *Los picos de oro* . Comedia en un acto. Escrita Por Don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla & c. Representada por la Compañía de Nicolás de la Calle, en el Coliseo del Príncipe, a 26 de Octubre de 1765. Con permiso. En la Imprenta de D. Antonio Muñoz del Valle. Año de 1765. Se hallará en la Librería de Castillo, frente a las Gradas de San Phelipe el Real. Dans la *Primera introducción* représentée en 1777 avec *El Gianguir* , Chinita déclarait avoir besoin de

"quatro piezas
varias, graciosas, y brebes,
que al Auditorio diviertan
según el estilo, alternando
la representación seria." (BMM, ms. 1/184/1).

"pepitoria de tragedia, comedia, y zarzuela, de declamación, de bailes, y de música, de acciones, de escenas, y de lances, sin unidad, sin serie, y sin orden" (82), et dont le principe de base était précisément ce mélange des genres tant décrié par les néo-classiques. En fait, si l'on en croit les nombreuses allusions que l'on peut relever dans les textes, les comédiens mettaient tout en œuvre pour distraire et surtout éviter de lasser leur public, ce qui ne devait pas être une tâche aisée, compte tenu des conditions dans lesquelles se déroulaient les représentations.

De nombreux témoignages de l'époque, non seulement de voyageurs étrangers, dont l'objectivité pourrait être mise en doute, mais également d'Espagnols qui, ayant parcouru l'Europe, étaient à même d'établir des comparaisons, soulignent les multiples désagréments de toute sorte que devait affronter le public madrilène.

Le système de vente de billets n'existait pas, et l'on payait sa place au moment où l'on entrait dans le *coliseo* , ce qui obligeait les spectateurs, les jours d'affluence, à faire la queue, ou même à s'installer longtemps à l'avance, s'ils voulaient être convenablement placés. Dans un *sainete* de 1779-1780, l'*autor* Manuel Martínez évoque avec nostalgie le temps où "a las once del día / ya estaban guardando asiento / en la cazuela las bellas / chorizas" (83). Seuls les spectateurs les plus fortunés étaient à l'abri de ce désagrément : les *palcos* pouvaient être loués à l'avance ; quant aux occupants des *lunetas* et autres places assises, pour lesquelles pareille disposition n'était pas prévue officiellement, ils faisaient tout simplement réserver leur siège par les placeurs, pratique qui était pourtant interdite par le règlement dont le renouvellement, en 1763, donna lieu à une demande de dérogation formulée par María Hidalgo en faveur des "Señores Grandes" de la *luneta* qui assistaient régulièrement au spectacle. Il n'y fut pas donné satisfaction et l'on ordonna même aux deux *autoras* (María Hidalgo et María Ladvenant) de faire ôter les fermetures que l'on avait placées afin d'en mieux contrôler l'accès(84). Cette interdiction devait probablement rester lettre morte, car le 23 avril 1768, le comte d'Aranda donnait l'ordre aux *autores* et aux placeurs d'accéder aux demandes de réservation de places de *lunetas* "sin que por esta razón se les aumente maior estipendio que el que está arreglado" (85), et quelques années plus tard, il étendait cette me-

82- *El Censor* , Discurso XCII, éd. cit., p. 171.

83- *Pues que lucro no tenemos trabajando noche y días deshagamos compañía y otro destino busquemos* , BNM, ms. 14527/17.

84- AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1763, fol. 235-236. Quelque deux ans plus tard, on envoyait un serrurier pour déverrouiller les *lunetas* (*Libro de Gobierno* 1765, fol. 78 sq.).

85- *Ibid.* , *Libro de Gobierno* 1768, fol. 255.

sure aux places de "cubillos, y delanteras de cazuela, y tertulia" (86). Cette autorisation ne concernait cependant pas les spectateurs des *barandillas* (87) et des *bancos de patio* , auxquels on suggérait d'envoyer un "criado, u otra persona con tiempo a tomar lugar", en attendant leur arrivée, "sin admitir en tal caso controversia alguna, pues es lo mismo, que si uno cediese a otro aquel asiento."

En outre, l'accès au théâtre était rendu difficile par l'étroitesse des portes et considérablement ralenti par la complexité du système de paiement des entrées (88). On peut aisément imaginer les bousculades qui en résultaient lorsqu'un programme particulièrement alléchant attirait un plus grand nombre de spectateurs. L'auteur d'un article publié dans le *Correo de Madrid* (89) évoque en ces termes son arrivée au théâtre du Príncipe où l'on donnait *El mágico de Salerno* :

> "El primer azar fue entrar por un estrecho callejón, o embudo, que aunque en su longitud será de tres varas tiene sin embargo dos aduanas, en que sucesivamente pagamos los derechos acostumbrados yo, y otra sarta de hombres, que iban ante mí, y por mí."

Quelques jours plus tard, un autre correspondant (90), qui avait emmené son cousin venu de Bordeaux au théâtre de la Cruz voir *El mágico Brancanelo* , use de la même comparaison :

> "Entramos por el embudo de la puerta, y desde entonces comenzó a murmurar mi pariente. Decía, que aquella era entrada de alguna bóveda y no del teatro de Madrid".

Et enfin, dans une lettre publiée dans le *Correo* du 21 avril 1787 (91), un "amigo de los ciegos" qui a beaucoup voyagé et trouve aux théâtres de Madrid des défauts que n'ont pas les théâtres des autres pays d'Europe, propose un certain nombre de mesures ; notamment,

86- *Ibid.* , *Libro de Gobierno* 1773, document du 19 février, fol. 204-205.

87- Il s'agissait des sièges qui étaient disposés au premier rang des *gradas* .

88- Voir *supra* , note 17. Un système analogue était appliqué en Italie, où l'on payait en deux fois, alors qu'en France on pratiquait la vente de billets (Henri LAGRAVE, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750* , *op. cit.* , p. 53).

89- Dans le n° 24 du 29 décembre 1786, p. 96.

90- *Correo de Madrid* n° 28 du 12 janvier 1787, p. 112 ; ces deux articles sont cités par Charles E. KANY, in *Life and manners...* , *op. cit.* , p. 292.

91- *Correo de Madrid* n° 52, p. 214-215.

> "para que la entrada fuese más expedita, más cómoda, sin tropelías, sin andar en trueques, y retrueques de moneda ; para que no entrasen más personas de las que convienen en una justa moderación, pues era tal el calor y apretura que nos ahogamos",

il préconise la vente de billets que le public pourrait acquérir dès dix heures du matin au bureau de location des *palcos* .

Cependant, une fois qu'il avait franchi les portes du *coliseo* , l'amateur de théâtre n'était pas au bout de ses peines. Dire que le confort dont bénéficiait alors l'assistance était précaire tient de l'euphémisme. En effet, hormis le fait qu'une grande partie des spectateurs restait debout et que même les jours de grande affluence le porteur d'eau circulait au milieu des gens déjà pressés les uns contre les autres "con su gran garrafa, y penetraba por entre tanto número de personas, incomodando a mil, para que dos o tres se humedeciesen los labios" (92), la disposition des lieux était mal conçue, l'éclairage insuffisant et le laisser-aller général, à tel point que l'on put comparer la salle du théâtre de la Cruz à un "gallinero, por su construcción, obscuridad y desaliño" (93). Les allusions aux mauvaises odeurs qui empestaient l'atmosphère, aux "vapores pestilentes, que salían de algunos parages inmediatos, y a veces de los mismos circunstantes" (94) sont fréquentes : "Huyamos de aquí -dit l'étranger à son cousin en traversant le couloir qui menait aux *corredores* - porque me es intolerable este fetor" (95). Quant à l'"amigo de los ciegos" auquel nous avons déjà fait référence (96), il écrit :

> "he notado un hedor intolerable, que se podría evitar haciendo dos retretes y sumideros cerrados con su tapa y puerta, a

92- *Correo* n° 24.

93- *Correo* n° 28. Le comte d'Aranda, dans sa *Dénonciation au public du voyage d'un soi-disant Figaro en Espagne, par le véritable Figaro* (Londres, 1785) en réponse au *Voyage de Figaro en Espagne* (Saint-Malo, 1784), dont l'auteur critiquait l'exiguïté des théâtres madrilènes et les difficultés que l'on rencontrait pour y pénétrer, écrivait pour sa part :

> "Es verdad que Madrid tiene dos salas, pero cuyo interior no tiene nada de mezquino. Al menos es cierto que los espectadores no se ven forzados a ocupar más que un cierto número de pulgadas por plaza, como se ve en otras partes; y si estas salas que son ya viejas, no son muy grandes, ¿ acaso los antiguos teatros de otras capitales eran más espaciosos ?"

(Voir José Antonio FERRER BENIMELI, *El Conde de Aranda y su defensa de España. Refutación del "Viaje de Fígaro a España"* , Madrid-Zaragoza, Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Zaragoza, 1972, p. 116).

94- *Correo* n° 24.

95- *Correo* n° 28.

96- Voir note 91.

> donde se debería ir precisamente, castigando a qualquiera que se pusiese en otro ningún parage".

Ainsi qu'on peut le constater, la discipline en ce domaine était assez lâche et l'usage des dispositifs prévus était loin d'être exclusif... C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles on envisagea en octobre 1779 d'aménager l'*alojero* occupé par les *alcaldes* "tanto para su comodidad, como para ebitar los malos olores que se experimentan diariamente, con el huso de los orinaderos y lugar común construido en el Patio", et, entre autres améliorations dont nous passerons le détail, de fermer au moyen d'une porte le passage qui conduisait à ladite loge et que certains spectateurs indélicats avaient tendance à confondre avec les lieux d'aisance. L'auteur du projet conclut fort sérieusement que "todo lo referido se puede hacer sin que se siga perjuicio a la fábrica, y sin indisponer los intereses de Madrid y obras pías" (97) !

Tous les désagréments que nous venons d'évoquer créaient bien évidemment un climat de turbulence et suscitaient des désordres que les autorités compétentes s'efforçaient de combattre. Les rapports de police rassemblés dans les *Libros de Gobierno* de la Sala de Alcaldes mentionnent à plusieurs reprises des incidents survenus pendant des représentations. Ainsi le 8 avril 1761, "la gritería de la gente que pretendía repitiese una tonadilla contra lo q^{e} en este asumpto está mandado" rendit nécessaire l'intervention de la troupe (98). La police de la salle était d'ailleurs confiée à un "alcalde de Corte" assisté de quatre alguazils, qui devait assurer par sa présence quotidienne l'ordre et le respect du règlement. En fait, il semble que les deux alcades chargés de cette mission ne s'en soient pas acquittés avec toute l'assiduité requise, ainsi qu'on peut le déduire du renouvellement de cette mesure en février 1765 (99) et en décembre 1776 (100), à l'issue des désordres dus précisément à l'absence de l'alcade un jour de grande affluence (représentations de Carnaval dans le premier cas, de Noël dans le second). D'autres mesures, tant préventives que répressives, furent prises pendant la période que nous avons étudiée, toutes révélatrices de l'importance de la surveillance policière dans tous les domaines, et plus spécialement lors de toutes les manifestations de liesse populaire (carnaval, fêtes de la Saint-Jean, etc.). Ainsi en 1767 un *bando* d'Aranda interdit l'ouverture des portes des *coliseos* avant la fin de la représentation (101), parce que le 16 juin au théâtre

97- AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1779, fol. 714 sq.
98- *Ibid.* , *id.* 1761, fol. 111.
99- *Ibid.* , *id.* 1765, fol. 112.
100- *Ibid.* , *id.* 1776, fol. 5.
101- *Ibid.* , *id.* 1767, fol. 663.

de la Cruz on avait fait entrer des gens entre le deuxième et le troisième acte de la pièce "de que resultó bastante atropellamto y Alboroto". En 1768, Aranda donna l'ordre "que dentro la misma cazuela subsista un Alguacil con dos centinelas desde el principio al fin, para contener las Mugeres inconsideradas, que ocasionan disgustos", et de poster deux autres sentinelles dans le *patio* "para contener las oleadas que oprimen a los de adelante, y hechar mano, si fuese menester, de quien produgese alguna voz importuna(102)". Il était par ailleurs interdit de se rendre dans le *vestuario* des comédiens (103), et un soldat placé à l'entrée dudit vestiaire était chargé de faire respecter cette consigne qui n'était certes pas de nature à satisfaire les admirateurs des comédiennes, si l'on en juge par l'incident survenu en avril 1766 : l'actrice Paula Huerta fut insultée à la sortie du théâtre par deux individus *embozados* furieux d'avoir été refoulés à l'entrée du vestiaire, et l'on dut lui donner une escorte de deux soldats et de deux hommes de justice pour lui permettre de regagner son domicile en toute sécurité (104).

En outre, la circulation aux abords des théâtres était réglementée : un *bando* d'Aranda du 15 avril 1767 interdisait notamment le stationnement des voitures devant les *coliseos* et le stationnement en double file dans les rues avoisinantes (105). Là encore, cette mesure -prise tout juste un an après le "motín de Esquilache" et quelques jours avant le début de la saison théâtrale- témoigne du souci qu'avaient les autorités d'éviter au maximum les occasions d'attroupements, et donc les possibilités de désordres, d'autant plus que d'après les rapports de police, on avait tenté, un an jour pour jour après l'émeute du printemps 1766, de réveiller l'agitation populaire (106).

C'est cette volonté d'éliminer tout ce qui était susceptible de troubler l'ordre public qui explique l'importance que l'on donnait à l'application de certains points du règlement, notamment des chapitres concernant la tenue que devaient observer spectateurs et comédiens. En 1773 (107), notification était faite aux deux *autores* Manuel Martínez et Eusebio Ribera de se conformer aux articles 18, 19 et 20 du règlement de 1763. L'article 19 recommandait la décence aux acteurs durant la représentation, "con particular en la de los Entremeses, Bayles, Saynetes y Tonadillas", et le n° 20 interdi-

102- *Ibid.* , *id.* 1768, fol. 367.
103- *Ibid.* , *id.* 1763, fol. 216.
104- *Ibid.* , *id.* 1766, fol. 162 sq.
105- *Ibid.* , *id.* 1767, fol. 663.
106- "nadie pudo creer fuese efecto de casualidad, tan refinada malicia ; y mucho más añadiendo la circunstancia de ser el día Aniversario de la conmoción popular del año pasado, y la de haver precedido los días anteriores, como mui valido la voz de un pretenso tumulto en el Rno de Portugal".
107- *Ibid.* , *id.* 1773, fol. 978 sq.

sait aux comédiennes de jouer "vestidas de hombre, sino es medio cuerpo arriba". Quant à l'article 18, il concernait la censure civile et obligeait les directeurs de troupe, une fois obtenue la licence des censeurs ecclésiastiques, à soumettre toutes les pièces à la Sala de Alcaldes, autrement dit à l'autorité civile. Cette obligation, qui n'entraînait pas de frais supplémentaires -contrairement à la censure ecclésiastique qui était payante- n'était pourtant pas toujours respectée. Il semble en particulier qu'un certain relâchement se soit produit à partir de la saison 1772-1773. En effet, à la suite de la lettre déjà citée du Gouverneur du Conseil Manuel Ventura Figueroa, ordonnant la réimpression, en avril 1776, du fameux règlement de 1753, des contrôles durent être effectués et l'on retira provisoirement du répertoire des deux troupes un certain nombre de pièces (dont la plupart étaient de Ramón de la Cruz) écrites entre 1772 et 1775, et qui avaient été jouées sans être munies de toutes les approbations nécessaires à leur représentation(108). Par ailleurs, les ecclésiastiques chargés par le Vicario de Madrid d'examiner les textes d'un œil que l'on aurait souhaité attentif et perspicace ne furent pas toujours à la hauteur de leur tâche, soit que le sens de la pièce leur ait échappé, soit qu'ils l'aient lue distraitement, soit encore qu'ils n'aient pas poussé leur lecture au-delà du titre si celui-ci leur paraissait édifiant. C'est sans doute ce qui explique que la pièce intitulée *La hipocresía castigada y Juan de Buen Alma* , jouée le 4 août 1777 par Eusebio Ribera, ait bénéficié de l'avis favorable de Fray Pedro Fernández "de la orden de San Agustín de S^{n} Felipe el Real, el qual dijo en su censura que se devía permitir su representación para diversión y exemplo del Público", alors que certains spectateurs l'ayant jugée scandaleuse et s'en étant plaint auprès du Vicaire, on dut la retirer de l'affiche au bout de deux jours (109). Quant à l'ecclésiastique chargé d'examiner en mai 1765 le *sainete La riña de los graciosos* , on peut légitimement se demander sur quels critères il s'était fondé pour donner son approbation, car il intitule la pièce ... *La Reyna de los graciosos* (110) !

108- AMM, *Correg^{to}* , 1/169/23.

109- AMM, *Ayunt.* , 3/471/12. D'après COTARELO ("Traductores castellanos de Molière" in *Homenaje a Menéndez Pelayo* , Madrid, 1899, t. I, p. 111) la première traduction espagnole du *Tartuffe* de Molière fut une comédie de Cándido María Trigueros, *El gazmoño* ou *Juan de Buenalma* , dont le texte est inconnu, sans doute parce que la pièce fut mise à l'index, après avoir été représentée avec succès dans plusieurs théâtres d'Espagne, si l'on en croit les informations données par SEMPERE Y GUARINOS (*Ensayo de una Biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III* , Madrid, 1785-89, t. VI, p. 104). Cotarelo estime (*ibid.* p. 112) que *Juan de Buenalma o la hipocresía castigada* , comédie en trois actes interdite par arrêt du 20 juin 1779, ne fait qu'un avec la pièce de Trigueros. S'agit-il de celle qui nous occupe ici ?

110- BNM, ms. 14521/13.

De ce point de vue, les censeurs civils se montraient souvent beaucoup plus vigilants, ainsi que nous le verrons ultérieurement. Nous donnerons ici un exemple qui montre qu'ils étaient à l'affût de tout ce qui pouvait être source de désordre, pour ne pas dire de "chahut". Dans *El huésped consolado* , de 1776, Ramón de la Cruz met en scène l'acteur Juan Ramos, lequel, nommé *primer galán* en remplacement de Vicente Merino, venait de quitter la troupe de Manuel Martínez à laquelle il appartenait jusqu'alors (et qu'il devait rejoindre l'année suivante). Dans le *sainete* , Ramos, malgré les efforts de ses nouveaux camarades, a du mal à s'intégrer et tombe dans la mélancolie, car

> "quien en País ardiente
> de chorizos se alimenta,
> extrañar temple y manjares
> de los Polacos es fuerza".

Ces vers font allusion aux rivalités qui opposèrent pendant longtemps les partisans des deux troupes madrilènes, et dont les sobriquets étaient demeurés attachés à leurs successeurs. Ainsi, les *chorizos* étaient les acteurs et les *apasionados* de la troupe de Manuel Martínez tandis que l'appellation *polacos* s'appliquait à celle d'Eusebio Ribera. L'un des censeurs, de crainte de voir le public réagir bruyamment, fit supprimer le mot *chorizo* dans le texte de la pièce : "para evitar quexas y rencillas que pudieran ocurrir en el vulgo apasionado a las comedias que se distingen (*sic*) con el mote de chorizos y polacos deve omitir la voz chorizos en la hoja 1ª 2ª y 12" (111).

Cet exemple est très révélateur de la facilité avec laquelle le public pouvait s'enflammer, que ce soit d'ailleurs pour manifester sa désapprobation ou son enthousiasme,

111- BMM, ms. 1-166-28. De la même façon, les vers dans lesquels la *graciosa* héroïne de *Quebrantos de Mariana y cautiverio de Ayala* (1763-1764) déplore l'absence de son compère Ayala :

> "y más cuando sin gracioso
> quedamos ; siendo preciso
> que se alegren los polacos
> del daño de los chorizos",

avaient été supprimés par la censure (BMM, ms. 1-209-16). COTARELO, dans sa *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904, p. 682), publie une lettre adressée le 25 mars 1788 -soit douze ans après *El huésped consolado* - par Campomanes à Armona, alors corrégidor de Madrid, à la suite des réactions du public lors de l'entrée en scène de l'actrice María Bermejo, et la réponse d'Armona à ce sujet :

> "Las *bullas* o *pitas* , preparadas de antemano para los teatros, cuando se abren en Pascua de Resurrección (porque entonces es cuando hay estas novedades) se impulsan de muchos modos y por diversos motivos : por pasiones o partidos secretos ; por facción, afecto o desafecto a una y otra Compañía ; y, finalmente, por impulso muy estudiado de las mismas partes cómicas, gratificando a los que llaman *sus apasionados* (que son gente de baja esfera) para que, metiéndose entre la multitud del patio,

et dans un cas comme dans l'autre, les autorités veillaient à calmer ses ardeurs. Quant aux comédiens, ils ne devaient pas céder à sa pression, et s'ils étaient surpris en flagrant délit de désobéissance aux dispositions prises par l'autorité civile ou ecclésiastique, ils s'exposaient à de sévères sanctions, comme l'actrice María Pulpillo qui se vit infliger en 1784 une amende de 80 réaux, soit l'équivalent du "partido o medio sueldo que goza relativo a ocho días", pour avoir employé dans une *tonadilla* un mot qui avait été interdit par le censeur ecclésiastique (112).

Ainsi donc, le moins que l'on puisse dire est que le climat dans lequel se déroulaient les représentations ne prédisposait guère le public au recueillement, et avait forcément des incidences sur la conception non seulement du spectacle, mais de l'œuvre de théâtre elle-même. Il devait falloir en effet être en possession d'une bonne dose d'optimisme pour espérer, les jours de grande affluence, toucher par la seule force d'un texte une assistance dont une grande partie se trouvait dans l'impossibilité d'en apprécier les finesses, à supposer qu'elle ait pu seulement l'entendre.

Il faut croire que les mesures prises par les autorités n'eurent pas l'efficacité qu'elles escomptaient, puisqu'en 1790, dans sa *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos* , Jovellanos déplore encore "la inquietud, la gritería, la confusión y el desorden que suele reinar en nuestros teatros" (113). Lui-même auteur de théâtre, il impute cette agitation à l'inconfort des spectateurs du parterre : "No he visto jamás desorden en nuestros teatros que no proviniese principalmente de estar en pie los espectadores del patio" (114), écrit-il. Cette pratique, ajoute-t-il, entraîne deux conséquences, la plus évidente étant l'incapacité pour tout individu normalement constitué de demeurer immobile et attentif pendant toute la durée du spectacle, car

> "la sola incomodidad de estar en pie por espacio de tres horas, lo más del tiempo de puntillas, pisoteado, empujado y muchas veces llevado acá y acullá mal de su grado, basta y sobra para poner de mal humor al espectador más sosegado.

den la grita que conviene a cada una, sea para aplaudirle o sea para despreciar y abochornar a otras de las que puedan hacerle sombra o causar emulación a su crédito."

Pour des raisons différentes, Nicolás González Martínez donnait le 21 décembre 1769 son autorisation pour la représentation de *El cocinero* , à condition que l'on supprime "una voz que va tachada, como es la de *Gabacho* la que, dicha a uno que se figura francés, es regular que, aunque nada quiere decir, se resientan los de la nación" (*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 15).

112- AMM, *Ayunt.* , 3/470/29.

113- Ed. cit., p. 141.

114- *Id.* , p. 142.

> Y en semejante situación, ¿ quién podrá esperar de él moderación y paciencia ? Entonces es cuando del montón de la chusma sale el grito del insolente *mosquetero,* las palmadas favorables o adversas de los *chisperos* y *apasionados,* los silbos y el murmullo general, que desconciertan al infeliz representante y apuran el sufrimiento del más moderado y paciente espectador."

Car ce qui est beaucoup plus fâcheux aux yeux de l'auteur, c'est que cet usage attire au théâtre "entre algunas personas honradas y decentes, otras muchas oscuras y baldías, atraídas allí por la baratura del precio", c'est-à-dire une foule d'éléments indésirables dont la turbulence est liée à leur origine sociale. Si bien que lorsque Jovellanos affirme: "Siéntense todos, y la confusión cesará" (115), c'est bien évidemment qu'il voit dans cette solution le moyen de mettre un terme aux bousculades et autres sources de dispute, évitant ainsi le déchaînement des réactions collectives où chacun fait preuve d'une plus grande audace parce qu'il se sent protégé par l'anonymat de la foule ("cada uno será conocido y tendrá a sus lados, frente y espalda cuatro testigos que le observen y que sean interesados en que guarde silencio y circunspección") ; mais ce qui est sous-entendu également, c'est que cette mesure justifierait l'augmentation du prix des places, une augmentation que l'auteur déclare souhaitable dans sa conclusion lorsqu'il écrit :

> "esta carestía de la entrada alejará al pueblo del teatro, y para mí tanto mejor. Yo no pretendo cerrar a nadie sus puertas; estén enhorabuena abiertas a todo el mundo ; pero conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre, que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero, y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa." (116)

On ne peut être plus clair : il s'agit bien pour Jovellanos d'éloigner du théâtre non seulement les éléments perturbateurs qui entraînent la masse des spectateurs du parterre, mais aussi cette masse elle-même, en faisant de la représentation théâtrale une distraction à laquelle ne peuvent prétendre qu'exceptionnellement les couches populaires. Le but recherché est d'opérer une sélection au sein du public du parterre, en ne conservant que les "personas honradas y decentes" (117), au milieu desquelles les autres se senti-

115- *Id.* , p. 143.

116- *Id.* , p. 144-145. Romea y Tapia, pour sa part, écrivait en 1763 dans *El escritor sin título* :

> "Mejórese, pues, el concurso, salgan fuera los incultos, los miserables artesanos, los jóvenes sin instrucción, los que van por hábito malignante e inveterado, muchas mujeres que infelizmente lo pueblan y veremos, con sólo este cáustico, curadas muchas heridas"

(cité par COTARELO, *Biblioteca de las controversias sobre la licitud del teatro en España* , *op. cit.* , p. 531).

raient isolées et contrôlées, et de rayer le théâtre de l'univers quotidien de la fraction de l'assistance que l'on prétend évincer ; en comptant probablement que le caractère exceptionnel d'une "sortie" au théâtre, dans un nouveau cadre qui leur serait devenu étranger, non seulement en raison des nouvelles dispositions -tous les spectateurs étant assis- mais aussi parce qu'ils ne feraient plus partie des habitués, suffirait à intimider bon nombre de gens.

En fait, ce que l'on peut conclure avec Jovellanos, c'est que toute tentative de réforme du théâtre passait obligatoirement par une amélioration de la qualité du public. Quel était donc ce public tant décrié par les élites intellectuelles, tant redouté par les acteurs ?

A peu près à la même époque, Antonio Ponz, évoquant dans son *Viage de España* les défauts et les qualités des salles de la Cruz et du Príncipe, se déclare pour sa part fort satisfait de leur disposition intérieure et de l'éventail de places offertes aux spectateurs :

> "Nada se debería alterar por lo que toca a las partes de que constan interiormente, como son balcones, gradas, barandillas, luneta, y patio ; porque sobre ser una distribución peculiar nuestra, algo parecida a la de los teatros antiguos, y a la que algunos Escritores de Italia desearían tuviesen los suyos, es la más a propósito, por su variedad, para que los concurrentes por sí solos formen espectáculo ; para que se acomoden muchos, y para que todos tengan sitio conveniente a su calidad, o a su dinero : circunstancia que no se debe desatender en una Nación tan aficionada a representaciones

117- Jovellanos n'est pas le seul à penser de la sorte. René ANDIOC analyse, dans son ouvrage *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* (*op. cit.*), les raisons politiques qui aboutirent à la réforme mise en place à la fin du siècle, et dont l'un des objectifs était précisément d'éloigner le peuple des salles de spectacle. Le décret royal du 28 mars 1782 augmentant d'un *cuarto* le prix des places de théâtre était on ne peut plus clair :

> "Teniendo presente S. M. que las diversiones de teatro deben ser caras, porque de este modo se evita la concurrencia de menestrales y otras gentes sujetas a oficios, e impiden en parte sus distracciones, se inclina al aumento del cuarto que pretenden los cómicos"

(reproduit par COTARELO, *Bibliografía de las controversias* , *op. cit.* , p. 671). C'est bien en tout cas la preuve que le peuple allait au théâtre. A. Domínguez Ortiz, se fondant notamment sur les exemples de Palencia et de León, fait remarquer pour sa part que le fait de nier la présence au spectacle de *jornaleros* et de *menestrales* pouvait être un argument des partisans de la survivance du théâtre contre ses détracteurs, qui prétendaient supprimer les représentations théâtrales en usant comme prétexte de la nécessité d'en écarter le peuple (D. ORTIZ, "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (I)", in *Anales de literatura española* , Universidad de Alicante, n° 2, 1983, p. 192).

teatrales, como es la Española" (118)

Ponz se fait donc ici le défenseur du système espagnol pour les mêmes raisons qui conduisent Jovellanos à le condamner : le théâtre est conçu comme un divertissement populaire, en ce sens qu'il est ouvert à un grand nombre de gens se situant à divers degrés de l'échelle sociale.

L'étude la plus complète étant celle qu'a réalisée René Andioc dans *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* , nous renverrons le lecteur à cet ouvrage pour les points de détail, et nous nous bornerons ici à en rappeler les lignes générales. Les spectateurs qui se répartissaient dans la salle suivant la catégorie de place qu'ils avaient choisie ou que leur permettait leur situation de fortune peuvent être divisés en deux grands ensembles regroupant d'une part les personnes qui moyennant un prix modeste -simple droit d'entrée dans le cas du *patio* et de la *cazuela* (exception faite des *delanteras*), majoré d'un très léger supplément pour accéder aux *gradas* - se massaient au rez-de-chaussée, et d'autre part les occupants des loges et des *asientos* installés aux différents niveaux du théâtre, qui devaient payer pour bénéficier de ce surcroît de confort un supplément relativement important.

> "quel que soit le nombre des exceptions que l'on pourra se plaire à imaginer -écrit René Andioc-, il va de soi que, d'une manière générale, les moins fortunés des Madrilènes occupaient les places les moins chères, et les plus aisés celles dont le coût était le plus élevé ; et l'on nous accordera sans peine que cette discrimination reflétait avec une approximation relativement suffisante la division de la société madrilène sinon en classes, du moins en deux groupes assez nettement différenciés par la fortune, donc, dans une certaine mesure, par la culture, à condition d'entendre par ce terme le simple accès à un certain nombre de connaissances interdites au peuple laborieux en raison même de ses conditions de vie et de travail" (119).

Il est un fait que dans la mesure où l'écart entre les deux sortes de prix était considérable, et où le tarif le plus bas -l'entrée dans le *patio* - était à la portée, sinon des couches les plus défavorisées, du moins d'un grand nombre d'ouvriers et d'artisans, on peut estimer que presque toute la société madrilène de l'époque pouvait aller au théâtre. L'existence d'un public populaire à Madrid dans la seconde moitié du XVIIIe siècle

118- Antonio PONZ, *Viage de España* , Madrid, viuda de Joaquín Ibarra, 1793 (3ª impresión), t. V ("Madrid y sitios inmediatos"), p. 307-308.

119- René ANDIOC, *Sur la querelle... , op. cit.* , p. 37-38.

n'est donc plus à démontrer et, contrairement à ce qui se passait à la même époque à Valence, où les places les moins chères n'étaient occupées que dans des proportions infimes (120), les spectateurs du *patio* et des *gradas* représentaient un pourcentage important du public des théâtres de la Cruz et du Príncipe. Cela étant dit, plusieurs questions se posent, à propos de la représentation exacte des différentes catégories socio-professionnelles et de leur assiduité dans les *coliseos* , qui n'ont pu encore être totalement résolues, et ne le seront probablement jamais, faute de documents permettant d'y apporter une réponse précise. Tout au plus peut-on essayer de rassembler quelques éléments que nous avons pu recueillir au cours de nos recherches, et qui proviennent de sources documentaires de différente nature.

Des pièces relatives au maintien de l'ordre dans tous les lieux publics de la capitale -notamment dans les *corrales de comedias* - et réunies dans les *Libros de Gobierno* fournissent quelquefois directement ou indirectement des indications sur la présence dans le public de représentants de telle ou telle catégorie sociale. C'est ainsi qu'au cours de la campagne menée en 1760 pour rendre obligatoire le port du tricorne et prohiber l'usage du *chambergo* (chapeau à larges bords) ou de tout autre couvre-chef permettant de dissimuler son visage ou de déguiser son identité, on stipulait que cette interdiction ne concernait pas les personnes dont c'était la tenue ordinaire, à savoir les paysans, les petits boutiquiers, les artisans et autres travailleurs manuels :

> "que ninguno de capa que no fuese Labrador, Menestral, Tendero o de otro egercicio o oficio mecánico (que por su ropage son bien conocidos) pudiese ir a las comedias, ni Paseos sino con sombrero de tres picos y peluquín, o pelo propio sin gorro" (121).

La présence de ce petit peuple laborieux aux représentations théâtrales est par ailleurs corroborée par les informations que l'on peut glaner dans les *sainetes* de l'époque et particulièrement dans ceux de Ramón de la Cruz, qui avait le souci constant de faire évoluer ses personnages dans un cadre correspondant à la réalité quotidienne de son temps. Et nous pensons que, bien que ces textes ne puissent être utilisés dans leur totalité comme des documents historiques, on peut considérer comme authentiques les détails concrets qui surgissent au hasard d'un dialogue, ou qui servent à caractériser tel ou tel type social. Ce qui est déformé par l'optique satirique, moralisatrice ou autre, c'est

120- Voir Francis SUREDA, "Recherches sur la composition du public du théâtre à Valencia au XVIIIe siècle", art. cit.

121- AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1760, fol. 241.

la représentation globale d'un personnage, ou d'une situation donnée, non point les éléments -pris séparément- qui ont servi à l'élaborer.

Ainsi, dans *El coliseo por de fuera* (1782), parmi les spectateurs qui attendent devant le théâtre l'arrivée des actrices, il y a deux *chisperos* et "quatro artesanos apasionados, de capa" [122]. Et lorsque Francisco Mariano Nifo, dans *El tribunal de la poesía dramática* (1763), et à sa suite, pour des raisons que nous analyserons plus loin, Ramón de la Cruz dans *El pueblo quejoso* (1765), faisaient d'un maçon et d'un cordonnier l'incarnation du public du *patio* , il est difficile d'imaginer que ces deux corps de métier ne faisaient qu'exceptionnellement partie de l'assistance. Dans son *sainete* , Cruz a choisi précisément deux individus qui non seulement se situent aux deux extrémités de la hiérarchie des corporations d'artisans, puisque le maçon n'est que manœuvre ("peón de albañil") tandis que l'autre représentant est maître cordonnier ("maestro de obra prima"), mais exercent des métiers différents. Autant dire que l'auteur a voulu signifier que les artisans, quels que fussent la branche dans laquelle ils travaillaient et leur degré de qualification, étaient représentatifs du public du *patio* . Généralisation abusive, nous rétorquera-t-on. Peut-être ; schématisation, plutôt, qui a pour but de refléter une pluralité, mais qui a l'inconvénient de ne pas rendre compte des proportions. Il est probable en effet que le "maestro de obra prima" avait les moyens et peut-être le loisir, s'il employait suffisamment d'ouvriers, d'aller plus souvent au théâtre que le "peón de albañil" qui se situait tout à fait en bas de l'échelle des salaires. Il n'en reste pas moins que ce dernier, même si son assiduité était moins grande et malgré la modicité de ses revenus, faisait de toute évidence partie du public des théâtres. Pourtant les tarifs, sans être prohibitifs, ainsi que nous l'avons signalé plus haut, n'étaient pas non plus quantité négligeable dans un budget familial.

Ainsi dans *El deseo de seguidillas* (1769), Ramón de la Cruz met en scène un plâtrier de Lavapiés qui, étant sorti ce jour-là plus tôt de son travail, compte finir son après-midi au théâtre ; mais sa femme proteste :

"No quiero,
porque con una peseta
que vas a gastar tenemos
mañana para comer ;
y unos *probes* jornaleros
no se han de divertir más

122- Ainsi, dans *El coliseo por de fuera* (1782), parmi les spectateurs qui attendent aux portes du théâtre l'arrivée des actrices, il y a deux "chisperos" et quatre "artesanos apasionados, de capa" (publié par C.E. KANY, "Más sainetes inéditos", in *Revue Hispanique* , LXXVI, 1929).

que los días de fiesta." (123)

Indépendamment du ton sans nul doute ironique des trois derniers vers, dont le contenu rappelle étrangement la propagande visant à écarter le peuple des salles de spectacle, ce passage donne une idée assez précise du sacrifice financier que pouvait représenter pour certains une place de *patio* (remarquons au passage que seul l'homme envisage d'aller au théâtre). Il semble cependant que ce genre de sacrifice, beaucoup étaient prêts à le faire, tant était puissant l'attrait que pouvait exercer le théâtre. On peut évoquer en particulier ce personnage de *El regimiento de la locura* (1774) de Ramón de la Cruz, tailleur de pierres de son métier et grand amateur de *comedias de magia* ("con diablos y con tramoyas / no hay comedia mala", dit-il), qui se présente en ces termes :

"Yo soy Tomás Colorado,
picapedrero y vecino
todas las tardes del patio." (124)

Un certain nombre d'individus appartenant aux classes laborieuses de la capitale, malgré le préjudice financier que cela leur causait, faisaient partie des habitués qui fréquentaient les *coliseos* en semaine. Cette pratique ne concernait certainement pas la majorité : les poussées qu'enregistrent les recettes tous les dimanches suffisent à démontrer que c'est ce jour-là que les travailleurs se rendaient nombreux au spectacle. Mais ils ne devaient pas non plus être des exceptions, étant donné la fréquence des témoignages de l'époque où l'on déplore que tant de "gentes miserables e infelices Artesanos" sacrifient leur travail à cette passion.

Mais le *patio* était également peuplé d'individus beaucoup plus difficiles à situer socialement, soit parce qu'ils vivaient en marge du monde du travail, soit parce que leur présence au parterre était insolite, en ce sens que, leur condition leur permettant d'occuper une meilleure place, ils n'auraient pas dû normalement être mêlés aux petites gens. Les trois "chulos" qui dans *El teatro por dentro* (1768) guettent l'arrivée des comédiennes à l'entrée des artistes sont de fidèles "mosqueteros" (125), de même que les deux "usías" qui, dans *El deseo de seguidillas* (1769), aiment à s'encanailler en fréquentant le monde de Lavapiés, l'un des quartiers populaires de la capitale (126). Quant au mar-

123- *El deseo de seguidillas* , in *Sainetes* , ed. de Mireille COULON, Madrid, Taurus, "Temas de España", 1985, p. 122. Ces vers sont comme un écho de ce qu'écrivait Romea y Tapia dans *El escritor sin título* (voir notamment COTARELO, *Biblioteca de las controversias* , *op. cit.* , p. 530).

124- *El regimiento de la locura* , in *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 454.

125- *El teatro por dentro* , in *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 506 sq.

quis désargenté de *El mesón de Villaverde* (1768), il fréquente le *patio* pour des motifs économiques (il est d'ailleurs ridiculisé par Cruz -le rôle était interprété par le célèbre *gracioso* Miguel de Ayala- parce qu'après avoir prétendu dépenser 30 000 pesos par an au théâtre -somme exorbitante-, il doit convenir qu'il va toujours "debajo de la cazuela", c'est-à-dire "a lo baratillo" ; il ignore même le prix d'une place de *luneta* (127)). Et ce personnage incarné par l'acteur Nicolás López dans *Los graciosos descontentos* (1779), qui, jouant son rôle dans le *patio* , interpelle les acteurs qui sont sur la scène "como por bajo la cazuela, embozado en la capa, y con voz gruesa "(128), ne symbolise-t-il pas cette catégorie de spectateurs qui, protégés par l'incognito, profitaient des circonstances pour satisfaire ce que Sainte-Beuve appelait "la disposition turbulente des populations", ou nouer des aventures galantes avec ces dames de la *cazuela* ? C'est sans nul doute ce genre d'individus que visaient les mesures tant préventives que répressives prises par la *sala de alcaldes* dès 1760 -et visiblement restées lettre morte- afin de faciliter la surveillance policière, en obligeant les spectateurs à garder le visage à découvert (129).

Quant au public des *gradas* , il devait être assez hétéroclite et c'est sans doute la raison pour laquelle les délégués de ce secteur dans le *sainete* déjà cité *El pueblo quejoso* sont moins bien définis que ceux du *patio* . En effet, si "uno parece / hombre de forma y de chapa,/ como de alguna oficina", l'autre est simplement qualifié de "persona ordinaria". Dans *Los graciosos descontentos* , *sainete* que nous avons aussi déjà mentionné, et où certains acteurs jouent dans la salle, deux d'entre eux sont installés aux *gradas* : Rafael Ramos est un soldat, tandis que son camarade Vicente Romero, "sentado en un banco al principio", incarne un paysan. On peut rappeler également que Leandro Fernández de Moratín, du temps où il était ouvrier joaillier, prenait généralement place aux *gradas* (130).

Ce secteur, qui accueillait un public très diversifié où pouvaient se trouver des

126- *El deseo de seguidillas* , éd. cit., p. 116.

"Galván Y ¿ cómo en el día primero
de la temporada faltan
dos tan firmes mosqueteros
de nuestra tertulia ?"

127- *El mesón de Villaverde* , in *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 469.

128- *Los graciosos descontentos* (BNM, ms. 14530/22) est de Sebastián Vázquez.

129- Il ressort des documents rassemblés dans les *Libros de Gobierno* que l'interdiction de la pratique de l'*embozo* -et donc la surveillance policière- concernait aussi bien les spectateurs des loges que ceux du *patio* et des *gradas* .

personnes possédant un niveau de culture qui les mettait au-dessus du "vulgo ignorante", était pourtant fréquemment confondu avec le *patio* , et toujours nettement dissocié des loges, des *lunetas* et autres *asientos* désignés dans un document de la *Sala de alcaldes* sous l'appellation "distinguidos sitios".

Ce document, qui est une lettre adressée au Gouverneur du Conseil de Castille par les alcades chargés de la police des théâtres, fait apparaître que les personnes qui occupaient ces places de choix n'étaient pas toujours à la hauteur de la situation. Les auteurs de la lettre signalent en effet que la discipline parmi les spectateurs des "Balcones, Lunetas, varandillas y demás distinguidos sitios" s'est considérablement relâchée :

> "de algunos días a esta parte se adbierte que los que ocupan las Lunetas, que por lo regular son oficiales de la tropa y otras Personas de distinción y carácter no ban en el traje que como a tales les corresponde, ni están con aquella moderación y decencia devida, dando de señas a los valcones y otras semejantes acciones",

écrivent-ils, montrant ainsi que la turbulence n'était pas l'apanage de la piétaille du *patio* . Ce manque de tenue était d'autant plus fâcheux que ces militaires, qui se tenaient aux places les plus en vue, constituaient un public d'habitués ; les alcades demandent en effet que les

> "Ayudantes de la Plaza que con su respectiva tropa tamvién diariamente concurren en los teatros, celen que los oficiales y demás Personas de ygual distinción que ocupan los Asientos de las Lunetas y demás principales de los teatros estén en el traje que como a tales les es mui correspondiente y con aquella devida seriedad propia de su carácter y circunstancias porque no siendo así, otros demás ynferiores, a su exemplo se propasan a lo mismo disculpándose quando se les adbierte con lo que tienen a la vista." (131)

Ce témoignage rejoint les réserves émises par René Andioc quant à l'homogénéité de ces publics installés aux places les plus chères et que l'on aurait été tenté de croire sinon plus raffinés, du moins plus réservés que les "chulos" du *patio* (132).

Il est certain en effet que les motivations qui animaient certains spectateurs des

130- La somme notée en marge de son *Diario* (ed. cit., *passim*) est dans la grande majorité des cas de trois réaux. Ramón de la Cruz avait pour sa part le droit d'entrée gratuitement dans le *patio* , privilège que revendique en 1776 Bruno Solo de Zaldívar, fonctionnaire comme D. Ramón et lui aussi fournisseur depuis plusieurs années des théâtres madrilènes (AMM, *Correg*^{to} 1/169/23)

131- AHN, *Consejos , Sala de alcaldes , Libro de Gobierno* 1774, fol. 342 sq. Le document est daté du 20 avril 1774.

lunetas étaient loin d'être essentiellement d'ordre intellectuel. Sinon, pourquoi aurait-on jugé nécessaire d'installer en bordure de la scène un "listón de madera" destiné à dérober aux regards indiscrets les jambes des comédiennes ? Quant à D. Mariano, le "señorito mimado" de la comédie d'Iriarte, s'il compte dans ses dépenses, ainsi que le relève son oncle, "mucho asiento de luneta / por todo el año" (133), il est fort improbable que son assiduité réponde au désir de comparer les mérites des auteurs dramatiques de son temps.

De leur côté, les occupants des loges qui, grâce à leur situation de fortune, bénéficiaient également d'un relatif confort, n'étaient pas non plus des modèles de discrétion et ne prêtaient souvent qu'un intérêt modéré à ce qui se passait sur la scène. En effet, aller au théâtre faisait partie de leur emploi du temps quotidien, et les pièces que l'on jouait -que dans bien des cas ils avaient vues plusieurs fois- passaient au second plan de leurs préoccupations (134).

Il convient cependant ici de ne pas perdre de vue qu'il existait une discrimination entre les trois étages d'*aposentos* , la catégorie de leurs occupants diminuant au fur et à mesure que l'on gagnait les hauteurs du théâtre. Les plus fortunés prenaient place dans les "principales", c'est-à-dire ceux du premier étage, dont le coût correspondait à celui des sièges de *luneta* . En revanche, la Mariquita de *El alcalde boca de verdades*

132- Voir *Sur la querelle...* , *op. cit.* , p. 39-40.

133- *El señorito mimado* , II, 5, v. 1602-1603. L'édition que nous avons consultée est celle de Russell P. SEBOLD (Clásicos Castalia n° 83). Quant à la planche qui était destinée à dissimuler aux regards "los bajos" des comédiennes, il y est fait allusion dans *La comedia de Valmojado* (*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 192).

134- La moitié des "madamas" installées dans les loges n'a, selon l'une des représentantes de ce secteur du théâtre dans *El pueblo quejoso* , d'autre but que de voir

"Si viene hoy
sirviendo a doña Fulana
don Fulano, o mirar si
trae el cortejo y la bata
de mejor gusto que ayer ;
observar si hay delicadas
ideas en que gastar
lo que tiene o la regalan ;
aprovechar la ocasión,
que suele faltar en casa,
para hablar con una amiga ;
y retirarse muy vanas
de que de cien caballeros
que adornaron la estacada,
los noventa y nueve llevan
su original en el alma."

(*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 258).

(1763), dont le mari gagne suffisamment pour lui offrir un niveau de vie plus que confortable, mais pas assez pour lui permettre de mener le train luxueux auquel elle aspire, se répand en reproches :

"No puedo, como quisiera,
añadir cuatro cubiertos
todos los días. Comedias
veo pocas, porque el señor
quiere vaya a la cazuela,
o a un aposento segundo.
Me pone en grada cubierta
si acaso voy a los toros." (135)

Quant à la "madama" que courtise D. Tadeo dans *La elección de cortejo* (1767), elle semble mieux lotie, son *cortejo* lui offrant une place de *delantera* (de *cazuela*) ou d'*aposento* ("principal", puisqu'on ne précise pas l'étage) (136). Les loges en outre devaient accueillir les domestiques des personnes qui les avaient louées, ainsi qu'en témoigne cet *arancel* de 1771 où il est précisé que le prix "por entrada para los Aposentos sin distinción de suelos, ni de Personas, Amos, o Familia", est de 2 réaux (137).

Le secteur dont la définition demeure la plus floue est sans nul doute la *cazuela* où devaient se cotoyer des femmes appartenant à diverses catégories sociales, sauf aux *delanteras* réservées aux dames fortunées (138) ; il nous semble cependant que l'élément féminin correspondant aux couches inférieures de la société était absent de la *ca-*

135- *El alcalde boca de verdades* , *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 92-93.

136- Lorsqu'on ne précisait pas qu'il s'agissait d'un "aposento segundo" ou "tercero", le terme -qui alternait avec "principal"- désignait en général les loges du premier étage ; dans *La cómica inocente* , par exemple, Coronado explique à Juana García, nouvellement engagée dans la troupe, la configuration intérieure du théâtre et commence ainsi :

"Todos estos agujeros
a manera de balcones
se llaman los "aposentos",
donde suele asistir la
primera nobleza del reino,
cuando se digna de honrarnos."

(publié par Carlos CAMBRONERO, *Sainetes inéditos existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid* , Madrid, Imprenta Municipal, 1900).

137- AMM, *Correg^to* 1/4/8. L'auteur de *Madrid por adentro y el forastero instruido y desengañado* s'amusait, en 1784, des confusions auxquelles pouvait donner lieu l'occupation des loges par la domesticité, en écrivant ce dialogue entre l'étranger et son guide :

"-¿ Quiénes son aquellas duquesas o condesas que están en aquellas ventanas ?
Yo miré, y le dije :
-Hombre, aquéllos se llaman aposentos, y las que están en él son las criadas de una gran señora."

(cité dans *Costumbristas españoles* , Madrid, Aguilar, 1950, t. I, p. 541).

zuela , et donc du théâtre : outre qu'il n'existait pas pour les femmes d'équivalent du *patio* , puisqu'une place simple dans la *cazuela* coûtait presque autant qu'une *grada* (22 et 23 *cuartos* respectivement pour les "comedias sencillas" en 1784, 25 et 27 *cuartos* pour les "comedias de teatro"), nous n'avons pas relevé de cas, dans les *sainetes* que nous avons étudiés, de femmes d'ouvriers qui allaient au théâtre (nous parlons bien entendu des femmes "honnêtes", non de celles qui recrutaient leurs *cortejos* parmi les "usías"). Quoi qu'il en soit, le maintien de la discipline chez ces dames ne devait pas être de tout repos, puisqu'on dut en 1768 poster un alguazil et deux sentinelles pour contenir leurs excès (139).

Pour en terminer avec cette évocation, écoutons le *petimetre* que Ramón de la Cruz met en scène dans *Los fastidiosos* (1775) nous raconter ses déboires:

"FLORENCIO (*Sale de petimetre atolondrado.*)
Fui
a la comedia ; hallé asiento
en la luneta tercera
donde estuve sin sosiego
porque en la cuarta y segunda
había unos tres sugetos
o cuatro, que todo fue :
¿ zulano, no ves aquello ?
futano, allí está la Pepa ;
daca tu tabaco negro ;
mira esa carta del sitio ;
y con tales manoteos,
que uno me despeinó, otro
me dio en el carrillo izquierdo
una puñada, y dos veces
me quitaron el sombrero,
siendo la satisfacción :
perdone usted, caballero.
Empezaron la comedia ;
pero no acabaron ellos,
ni otros, de señas, de entrar
y salir y de hablar recio,
sin dejarle a uno entender
la idea del argumento
de la función. Enfadéme,
fuime al patio, llegué enmedio
y encontré con varios coros
que estaban crítica haciendo
de la comedia y apenas
se habían dicho cien versos,

138- Voir René ANDIOC, *Sur la querelle... , op. cit.* , p. 38.
139- Voir *supra* , note 102.

ya juzgaban el sainete
unos malo y otros bueno,
estando todos en poca
disposición de entenderlo,
ni de dejarlo entender
por la falta de silencio.
Volví la espalda con mosca,
y me subí a un aposento
de una dama conocida ;
no hallé, porque estaba lleno
como barril de escabeche,
lugar ; me fui a un tercero
de unos amigos, y estaban
ocupados en proyectos
de fonda con unas ninfas
que al entrar yo se encubrieron ;
con que piqué de soleta,
y salí compadeciendo
a los autores que escriben
las obras, y a los discretos
que no llevan otro fin
allí que pasar el tiempo,
como los de la tertulia.
Fui a ver si hallaba puesto
en ella, los cobradores
finalmente me le hicieron,
pero ¿ dónde, amigo ? junto
a un licenciado gallego,
que al punto que me senté
me empezó a hablar de su pleito
sobre una capellanía
a que no tiene derecho.
Acabóse la jornada,
dije a mi hombre ya vuelvo,
me voy a una diligencia,
y no sale del encierro
tan veloz fiera acosada,
como yo del coliseo,
protestando no volver
sino solo, a un aposento,
un día de sol y trabajo
que son los concursos menos,
de gentes más sosegadas
y de más entendimiento." (140)

Ce public composite, dont il était malaisé de retenir l'attention en raison des conditions matérielles de la représentation que l'on a évoquées plus haut, dont les réactions étaient parfois brutales, les comédiens devaient l'attirer et le retenir, car de sa fidélité dépendait en partie la subsistance des compagnies théâtrales et des auteurs dramati-

140- *Colección de los sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz, con un*

ques "salariés".

Les comédiens étaient rétribués selon un système beaucoup plus complexe que ne le laisse supposer l'aperçu schématique qu'en donne Cotarelo dans son étude sur la célèbre actrice María Ladvenant (141). D. Emilio explique en effet que les acteurs percevaient deux sortes de salaire ; une somme journalière, dont le montant variait en fonction de leur qualification, leur était allouée pendant toute l'année : c'était le *partido* , dont le plus élevé, qui était à l'époque de María Ladvenant de 30 réaux, revenait à la *primera dama* et au *primer galán* ; la *ración* , qui était également proportionnelle à la catégorie de l'acteur (8 à 10 réaux pour la *primera dama* María Ladvenant), n'était versée en revanche que les jours de représentation. Toujours selon Cotarelo, les comédiens percevaient en outre à certaines époques de l'année (Corpus, Noël, fin de la saison théâtrale) des gratifications plus ou moins importantes selon les bénéfices réalisés par les compagnies, mais qui dépassaient rarement 3000 réaux pour le grade le plus élévé. Si bien que, compte tenu du nombre de jours de travail (260 par exemple en 1764-1765), un acteur devait pouvoir gagner *grosso modo* entre 7000 et 15 000 réaux par an ; à partir de 1777, l'*autor* ou directeur de la compagnie perçut en outre un salaire annuel de 14 000 réaux.

Dans la réalité, les choses n'étaient pas aussi simples. En effet, la moitié du *partido* -la *media parte* - et la *ración* étaient prélevées sur la recette quotidienne, de même que l'allocation que l'on versait aux retraités, et venaient ainsi s'ajouter à la liste de frais que les compagnies engageaient pour chaque représentation.

Parmi les dépenses journalières figuraient tout d'abord des sommes dont bénéficiaient des institutions de bienfaisance -hôpitaux, hospices, etc.- et qui étaient proportionnelles au nombre de spectateurs, à raison d'un *cuarto* par personne (142). L'une de ces sommes était d'ailleurs destinée à alimenter un fonds de solidarité permettant notamment d'assurer pendant le Carême -c'est-à-dire lorsque les représentations théâtrales cessaient- une partie de l'allocation que recevaient les comédiens retraités. Il fallait aussi payer le personnel qui participait d'une façon ou d'une autre au spectacle : musiciens, placeurs, caissiers, employés et manutentionnaires chargés de l'entretien de la scène, de

discurso preliminar de D. Agustín Durán, y los juicios críticos de los Srs. Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch , Madrid, Imprenta de Yenes, 1843, vol. II.

141- COTARELO Y MORI, *María Ladvenant y Quirante* , Madrid, 1896, p. 21-22.

142- Voir *supra* , note 22.

l'éclairage, etc., sans oublier les soldats et les officiers de justice responsables de la police de la salle ou postés aux endroits stratégiques du théâtre, par exemple à l'entrée des artistes. A cela s'ajoutaient les *gastos del tablado* (qui couvraient la location ou l'achat d'accessoires, de costumes, les frais de censure ecclésiastique, l'affichage, etc.), le salaire des copistes, et éventuellement les dépenses engagées pour l'achat d'une pièce et la confection de décors nouveaux, dépenses souvent considérables et réparties sur plusieurs jours.

Lorsque le public affluait au théâtre, et que le bilan financier faisait apparaître un solde positif, ce *líquido* revenait pour un tiers à la municipalité, et les deux tiers restants constituaient les *sobras* ou excédents qui contribuaient à financer les compagnies et s'ajoutaient donc à la *media parte* et à la *ración* .

En revanche, si la recette était mauvaise, pour équilibrer le budget, on suspendait tout simplement le paiement de certains frais, à commencer par le salaire des comédiens et des musiciens de l'orchestre, manque à gagner qui était éventuellement récupéré par la suite si la situation financière le permettait. C'est ainsi que du 31 mars au 31 décembre 1782, sur 211 représentations données par la troupe de Juan Ponce, il y eut 28 séances qui rapportèrent trop peu pour que les comédiens puissent être payés, et treize de ces journées perdues ne purent pas être rattrapées par la suite, venant s'ajouter à d'autres arriérés accumulés depuis le début de la saison, à tel point que déjà en septembre, les dettes de Juan Ponce s'élevaient à 12 510 réaux [(143)]. Pourtant l'année 1782-1783, sans être exceptionnellement bonne, n'était pas non plus catastrophique du point de vue de la fréquentation du théâtre, et constituait même un progrès par rapport aux quatre années précédentes, ainsi qu'on peut le voir sur le graphique (annexe n° 1). En fait, l'examen approfondi de cette saison révèle les difficultés que rencontraient presque constamment les troupes madrilènes pour équilibrer leur budget, difficultés souvent aggravées par les dispositions prises par la *superioridad* , la plus lourde de conséquences étant évidemment l'interruption des représentations pour cause de rogations publiques ou de décès royal.

Conscient de la gravité du problème, Jovellanos incriminait principalement le système qui obligeait les troupes à pratiquer dans le produit de leur travail des ponctions au profit d'œuvres de bienfaisance :

> "¿ En qué consiste, pues, la pobreza de nuestros mejores teatros ? ¿ Quién no lo ve ? En haberse hecho de ellos un objeto de contribución. ¿ Qué relación hay entre los hospitales

143- AMM, *Ayunt.* , 1/380/2 et 1/381/3.

> de Madrid, los frailes de San Juan de Dios, los niños desamparados, la secretaría del corregimiento y los tres coliseos ? Sin embargo, he aquí los partícipes de una buena porción de sus productos. Otro tanto sucede en los que no existen ya. La consecuencia es que los actores sean mal pagados, la decoración ridícula y mal servida, el vestuario impropio e indecente, el alumbrado escaso, la música miserable y el baile pésimo o nada. De aquí que los poetas, los artistas, los compositores que trabajan para la escena sean ruinmente recompensados, y por lo mismo, que solamente se vean en ella las heces del ingenio"(144).

Les séances que les comédiens donnaient en soirée pendant la saison d'été, et dont le produit, conformément aux mesures prises à l'époque du gouvernement d'Aranda (145), leur revenait intégralement, ne suffisait pas toujours à combler le déficit. En 1791, un premier pas devait être fait dans le sens de ce que préconisait Jovellanos : le 17 juin 1791, notification était faite par le comte de Floridablanca au comptable du "Propio de Comedias" qu'une ordonnance royale du 16 juin décrétait la suppression du *cuarto* de l'Hôpital de San Antonio Abad, pour en répartir le produit "entre los individuos cómicos" (146).

Comme on peut le voir, le système faisait qu'aux variations d'affluence étaient liés les intérêts des hôpitaux et le sort des compagnies théâtrales. Dans ces conditions, il est bien évident qu'au moment d'élaborer leurs programmes, les comédiens -et ce n'étaient pas les *obras pías* qui allaient les en empêcher- donnaient la priorité aux goûts du public qui les faisait vivre. Or ce public que réclamait-il ? Du spectacle, de la variété, de la nouveauté, trois ingrédients qui, lorsqu'ils étaient réunis, garantissaient le succès d'une *función*, et par voie de conséquence, la subsistance des compagnies. C'est pourquoi les *autores* faisaient appel aux dramaturges les plus appréciés du plus grand nombre et diversifiaient au maximum leurs spectacles, se souciant beaucoup moins de la valeur littéraire des œuvres nouvelles qu'ils mettaient à l'affiche que de la masse de spectateurs qu'elles étaient susceptibles d'attirer.

De ce fait, les auteurs dramatiques étaient à la merci à la fois des comédiens, puisque ces derniers avaient toute latitude pour le choix des pièces, et du public, dont le

144- *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos...* , éd. cit., p. 143.

145- Dès le mois de juin 1766, les comédiens reçurent l'autorisation de donner des représentations en semaine (AMM, *Ayunt.* , 1/438/2), pour leur propre bénéfice (d'où la dénomination "funciones de gracia" sous laquelle on désignait alors ces séances). Cette autorisation, qui se limitait au début aux lundis et aux jeudis, fut étendue aux autres jours de la semaine, et les représentations avaient lieu alors en soirée.

146- AMM, *Ayunt.* , 1/400/2 (*Libro de valores...* , doc. cit.).

verdict était déterminant. Nicolás Fernández de Moratín s'élevait en 1763 contre la tyrannie qu'exerçaient les comédiens et les dramaturges à leur solde en matière de choix des programmes (147). L'édition de 1789 de la *Poética* de Luzán reflète également l'identité d'intérêts qui était à la base de la trinité compagnie-auteur dramatique-public. Les poètes, peut-on lire, étaient guidés "por su capricho, por la costumbre, por la imitación, o por el gusto de los autores de compañías cómicas que se las pagaban, los cuales jamás llevan otra mira que la de atraer al vulgo y sacarle el dinero" (148). L'auteur dramatique devait donc servir les intérêts des comédiens, étroitement liés à la satisfaction des exigences du public.

Quelque trente ans après son père, Leandro Fernández de Moratín abordait le même problème sous un autre angle dans *La comedia nueva.* Le personnage de D. Eleuterio, dont la pièce *El gran cerco de Viena* réunit tous les défauts que sanctionnent les néo-classiques, est par ailleurs une parfaite illustration des difficultés que devait vaincre un écrivain de théâtre désireux de percer dans le métier. D. Eleuterio a réussi à faire jouer sa pièce à condition de n'être payé qu'en cas de succès (149), et ne se fait guère d'illusions sur la carrière qu'il envisage d'embrasser ; il sait que la concurrence est dure, et que pour réussir à vivre de sa plume, il faut produire beaucoup, car c'est là la seule façon de compenser l'insuffisance de la rémunération que l'on donnait aux *ingenios* (150), après que ces derniers avaient fait leurs preuves, au risque d'en être pour leurs frais. L'exemple de D. Eleuterio, dont le modèle était Comella (151), n'est pas sans rappeler aussi le cas de Ramón de la Cruz au début de sa carrière : dans le but de faire imprimer ses œuvres, D. Ramón demandait en 1767 à la municipalité de Madrid de lui avancer la somme de 6000 réaux nécessaire à la réalisation de son projet, et justifiait sa requête en soulignant que le succès dont avaient bénéficié ses pièces avait eu des répercussions favorables sur les finances des compagnies théâtrales et du "Propio de Comedias", d'autant plus, ajoutait-il, qu'il n'avait pas

147- "Y advierta usted que no son los Académicos de la Española, ni los de las Ciencias de Londres o París, ni de los Arcades de Roma, sino los mismos comediantes, y aún más los poetastros o versificantes saineteros y entremeseros que andan siempre agregados a las compañías : estos son los jueces que en España tiene la poesía." (Nicolás FERNANDEZ DE MORATIN, *Desengaños al theatro español* , cité par COTARELO, *Sainetes de D. R. de la C.* , *op. cit.* , p. XIV-XV).

148- Ignacio de LUZAN, *Poética* , ed. de Isabel M. CID DE SIRGAO, Madrid, Cátedra, 1974, p. 308.

149- Leandro FERNANDEZ DE MORATIN, *La comedia nueva* , I, 6. Edition de John DOWLING, Madrid, Clásicos Castalia n° 5, 1975.

150- "Aun con ser tan poco lo que dan, el autor se ajustaría de buena gana, para hacer por el precio todas las funciones que necesitase la compañía" (*La comedia nueva* , I, 3).

151- Voir *La comedia nueva* , éd. cit., p. 43-47.

> "pedido ni obtenido en los 6 años primeros que escribió sin interés alguno las menores gratificaciones ni regalo u otra qualesquiera utilidad ni en los 5 últimos otra ayuda de costa que la corta asignación que por cada pieza se paga de la masa común" (152).

L'institution des droits d'auteur n'existant pas, lorsqu'un dramaturge voulait faire jouer une pièce -*comedia* , *zarzuela* , *sainete* , etc.- et tirer profit de son travail, il la vendait (à condition qu'elle soit agréée par les comédiens) à l'une ou l'autre des troupes madrilènes, dont elle devenait la propriété exclusive. Ce faisant, l'auteur perdait tous ses droits sur son œuvre, notamment dans le cas de reprises ultérieures. Chaque compagnie avait ainsi son propre répertoire -qui comprenait en outre les *comedias antiguas* - de grandes pièces et d'intermèdes ; seuls les *entremeses antiguos* constituaient un fonds commun aux deux troupes.

L'acquisition par les *autores* de pièces nouvelles s'effectuait selon des tarifs qui ont varié au cours des trente années que nous avons étudiées, et qui différaient en outre en fonction de la nature de l'œuvre et des circonstances dans lesquelles elle était jouée: une grande pièce rapportait à son auteur 900, 1200 ou 1500 réaux selon qu'il s'agissait d'une *comedia sencilla* , d'une *zarzuela* ou d'une *comedia de teatro* . C'est dans le domaine des intermèdes, cependant, que l'on observe les plus grandes fluctuations. Au début de la période considérée, le prix le plus courant pour un *sainete* était de 300 réaux. Il pouvait atteindre cependant 360 réaux lors des "funciones de Corpus", c'est-à-dire lorsque les intermèdes étaient destinés à accompagner les *autos sacramentales* que l'on donnait chaque année à cette occasion (153). Cette pratique se maintint d'ailleurs après la prohibition des *autos* survenue en 1765, et fut même parfois étendue à d'autres circonstances, par exemple pour la représentation de la *zarzuela* en deux actes *El peregrino en su patria* , jouée le 6 juin 1966 : ce jour-là, D. Ramón touchait 720 réaux "por los dos sainetes, regulándolos como los de los autos" (154). Cette dernière précision concerne vraisemblablement la longueur des intermèdes qui, ainsi qu'on l'a vu prédédemment, était d'autant plus importante que la pièce principale était courte. C'est pourquoi à la même époque, le prix pouvait être inférieur à 300 réaux, et descendre à 200 ou même à 150 réaux, lorsque par exemple le *sainete* était simplement remanié : c'est ainsi que le

152- Document autographe cité par COTARELO in *D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 95.

153- Les listes de pièces dont on faisait faire des copies révèlent que de la même façon qu'il existait deux sortes de *comedias -de teatro* , c'est-à-dire à grand spectacle, et *sencillas* ou *diarias* , soit sans effets de mise en scène-, les comédiens faisaient une différence entre les *sainetes de teatro* et les *sainetes diarios* .

154- AMM, *Ayunt.* , 1/432/1.

4 mai 1778, Manuel Martínez ordonnait le paiement de 150 réaux à Ramón de la Cruz, auteur de la "composición del saynete de la venta de Villaverde", créé dix ans auparavant (155). Les auteurs n'étaient pas payés à la ligne, mais presque, et les comédiens voulaient en avoir pour leur argent. Il pouvait même se produire que lorsque le *sainete* ne servait qu'un seul jour, et n'était donc pas aussi rentable que prévu, il ne soit pas payé intégralement. Pareille mésaventure arriva en février 1774 à l'auteur des *sainetes* joués par la troupe Martínez avec *El mágico Federico* : la somme de 900 réaux qu'il aurait dû toucher pour les deux intermèdes fut réduite, "con calid^{d} de q^{e} p^{a} el sainete q^{e} se executó sólo el primer día se abonarán únicamente 350 r^{s}" (156).

A partir des années 1770, les rémunérations des *sainetistas* augmentèrent, la fourchette des prix se situant désormais, dans la grande majorité des cas, entre 300 et 600 réaux, tarif maximum dont Ramón de la Cruz fut le seul à bénéficier pendant la période étudiée, à une seule exception près, celle de Sebastián Vázquez, à qui les *sainetes* joués par Ribera avec *La Hipermenestra* pour Noël 1775 rapportèrent 1200 réaux, "por ser de Navidad", au lieu des 1100 réaux qui étaient prévus (157). Mais c'est vraiment la seule fois que Vázquez réussit à s'élever au niveau de Cruz, car les tarifs dépendaient aussi de la popularité de l'auteur, donc, aux yeux des comédiens, de sa rentabilité, et aucun *sainetista* ne put égaler, de ce point de vue, Ramón de la Cruz. C'est pourquoi les *sainetes* de Cruz joués par Martínez en février 1775 avec *El parecido de Túnez* furent payés 1200 réaux, alors que ceux que Vázquez avait écrits pour la même série de représentations n'en coûtèrent que 1000 (158). Même chose l'année suivante, où Ramón de la Cruz recevait 600 réaux pour l'un des *sainetes* représentés en février par Martínez avec *El espíritu foleto* , tandis que Vázquez n'en touchait que 550 -sa popularité était toutefois en hausse par rapport à l'année précédente- pour l'autre intermède de la même *función* (159). Le 24 mai 1777, D. Ramón gagnait 600 réaux avec *El baile de repente* , alors que le même jour, Valladares, dont la cote était encore inférieure à celle de Sebastián Vázquez, devait se contenter de 300 réaux pour *El tonto alcalde discreto* (160).

La même discrimination avait cours pendant la saison d'été (161) : tandis que les tarifs étaient inférieurs pour le commun des auteurs à ceux que l'on pratiquait durant le

155- AMM, *Ayunt.* , 1/372/2.
156- AMM, *Ayunt.* , 1/438/2.
157- *Ibid.* , *id.*
158- AMM, *Ayunt.* , 1/357
159- AMM, *Ayunt.* , 1/359/2.

reste de l'année, cette mesure ne s'étendait pas à Ramón de la Cruz, dont la cote résistait aux atteintes de la chaleur (162).

Les quelques exemples que nous venons de citer et que l'on pourrait multiplier sont révélateurs du sort qui attendait les dramaturges en herbe : l'œuvre de théâtre étant dans la grande majorité des cas un produit de consommation dont les auteurs dramatiques étaient les fournisseurs, ils étaient tributaires de la demande, et soumis aux lois de la concurrence. De ce point de vue, Cruz exerçait un véritable monopole, ainsi qu'on le verra plus loin, sur le marché du *sainete* : sa situation vis-à-vis des compagnies théâtrales était privilégiée, et ce privilège, dont il bénéficia dès 1768, devait rester le sien jusqu'à la fin de sa carrière, même au cours des dernières années où sa production fut à peu près inexistante, et où d'autres *sainetistas* avaient pris le relais -tels Moncín, Comella ou Laviano-, sans jamais obtenir cependant les mêmes avantages. Cruz était en fait le seul qui, d'après nos estimations, aurait pu vivre de sa plume, au minimum pendant quinze ans, puisque de 1765 à 1779 la vente de ses pièces aux troupes madrilènes lui permettait de doubler au moins le salaire qu'il percevait en tant que fonctionnaire employé à la Contaduría de Penas de Cámara y Gastos de Justicia (163).

160- Reçus autographes conservés parmi les *Papeles de Barbieri* (BNM, ms. 14016).

161- Pendant l'été 1777, 600 réaux lui étaient versés pour *Los payos hechizados* , contre 450 à Vázquez pour *Los jardineros graciosos* , et 400 à Valladares pour *El castigo del avaro* (AMM, *Ayunt.* , 1/370/2).

162- "¿ Conque en empezando a helar, valen más las comedias ? Lo mismo sucede con los besugos", s'exclame D. Antonio dans *La comedia nueva* (I, 3 ; éd. cit., p. 77).

163- Pourtant Ramón de la Cruz, l'auteur peut-être le plus fécond de l'époque, ne cessa pendant toute sa vie, bien que le rapport de ses pièces fût pour lui un salaire d'appoint, d'affronter de graves problèmes financiers à partir du moment où il conçut le projet en 1767 de faire imprimer ses œuvres (voir COTARELO, *D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 161). Dans ce but, il fit un emprunt mais le projet, pour des raisons que nous ignorons, ne fut pas mené à bien, et Cruz eut toutes les peines du monde à rembourser sa dette. En 1770, il quémandait une gratification de 500 réaux (alors qu'on lui donnait à l'époque de 300 à 400 réaux pour un *sainete* , et que ceux de cette même année 1770 lui rapportèrent plus de 4000 réaux) et en décembre 1774, il demandait une augmentation de la prime qu'il touchait à la fin de l'année "para alivio de su dilatada familia", alors que depuis 1771 il était passé *oficial primero* de l'administration qui l'employait, avec un salaire annuel de 10 000 réaux, somme qu'il avait plus que doublée en 1774 en vendant ses œuvres aux compagnies madrilènes (*Sainetes* , éd. cit. , p. 25-26).

CHAPITRE II

DE L'*ENTREMES* AU *SAINETE*

La prédilection du public pour les genres mineurs - La reconstitution des programmes des théâtres de 1763 à 1790 - La mainmise de Ramón de la Cruz sur le *sainete* - Les nouvelles orientations du *sainete* : les liens avec l'actualité - Optique satirique et perspective édifiante du *sainete* - L'*entremés* , forme désuète d'intermède : sa suppression en 1780.

Ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent, le spectacle qui était proposé aux amateurs de théâtre était aussi diversifié que possible, et comprenait la représentation d'au moins deux intermèdes principaux, lesquels étaient à leur tour presque toujours assortis de chants et de danses. Cette constante, ainsi que la grande variété des différents types de divertissements que les *autores* avaient à leur disposition pour composer leur programme, sont d'elles-mêmes révélatrices de l'immense intérêt que le public portait aux genres mineurs, à tel point que selon certains témoignages de l'époque, ils constituaient la seule partie du spectacle qui l'attirait au théâtre : "Ya no se va al teatro por la Comedia sino por los Saynetes y Tonadillas", écrivait en 1763 Francisco Mariano Nifo [1]. Bernardo de Iriarte, chargé par Aranda en 1767, soit peu de temps après l'arrivée de ce dernier au pouvoir, de dresser une liste de pièces du répertoire ancien susceptibles d'être récupérées et accommodées aux règles de l'art (néo-classique, s'entend), affirmait de son côté : "Se puede considerar la representación de nuestras Comedias como mero pretexto para los mismos Saynetes y Tonadillas" [2]. Autrement dit, les intermèdes devenaient le principal attrait de la représentation, et, l'attitude du public encourageant cette inversion dans l'échelle des valeurs, reléguaient au second plan les genres dits "mayores". Ces témoignages contiennent de toute évidence une part d'exagération due

1- Dans le *Diario Estrangero* du 24 mai, p. 123.
2- Cité par René ANDIOC, *Sur la querelle...* , *op. cit.* , p. 48.

à une excessive généralisation. Ramón de la Cruz, pour sa part, était moins catégorique lorsqu'au début de sa carrière, dans le prologue de sa première *zarzuela* *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* (1757), déplorant le mauvais goût de ses contemporains qui ne retenaient de la *comedia* que les passages bouffons et n'étaient attentifs qu'aux intermèdes, il écrivait : "ni en las Comedias están los más Expectadores a otra cosa, que a lo que dice el Gracioso, y a los Saynetes" (3). Quant à Sebastián y Latre, dans l'*Ensayo sobre el teatro español* qui précédait l'édition de *Progne y Filomena* et de *El parecido en la Corte* , il se montrait en 1773 beaucoup plus nuancé et se bornait à reconnaître que les intermèdes "hacen una gran parte de la diversión del Público" (4).

Quelles que soient les motivations qu'ils dissimulent, la convergence de ces témoignages n'est pas fortuite : malgré les seize années qui séparent le jugement de Cruz et celui de Sebastián y Latre, seize ans qui ont été fertiles en rebondissements du point de vue de l'histoire du *sainete* , ainsi qu'on le verra par la suite, et en dépit du ton polémique de certains, ils confirment tous la prédilection du public pour les divertissements qui étaient prévus pour être "secondaires". Ce n'était pourtant pas là un fait nouveau : dans son étude sur Quiñones de Benavente, Hannah E. Bergman en dit autant des *entremeses* du XVII^e siècle (5). A l'époque que nous étudions, il se passe la même chose, à ceci près que l'*entremés* classique cède peu à peu la place dans le cœur des Madrilènes aux formes d'intermèdes les plus récemment développées, donc les plus en accord avec la mentalité et les goûts de l'époque, à savoir le *sainete* et la *tonadilla* (6). On a affaire au même phénomène, mais les circonstances ont changé : nous sommes à un moment du XVIII^e siècle où l'on rêve de réformer le théâtre et d'éduquer le public, et les critiques citées plus haut reflètent la conscience qu'ont les réformateurs de l'ampleur de la tâche à accomplir, une tâche d'autant plus ardue que les comédiens, pour les raisons financières qui ont été évoquées dans le chapitre précédent, exploitaient au maxi-

3- *Nuevo drama cómico-harmónico, Intitulado : Quien complace a la deidad acierta a sacrificar. Escrito por Don Ramón de la Cruz y Olmedilla. Puesto en música por Don Manuel Plá* , Madrid, Antonio Muñoz del Valle, 1757, p. XIII. Et il ajoutait que les *sainetes* ne plaisaient que s'ils étaient "un laberinto de disparates ruidosos".

4- Madrid, 1773. Ledit *Ensayo sobre el teatro español* avait déjà été imprimé en 1772 (il était daté du 12 décembre, à Saragosse) suivi de deux "monstres" qu'il prétendait abattre, à savoir la pièce de Rojas et celle de Moreto. Ce prologue n'avait pas de pagination.

5- "Fácil sería tener en poco la importancia de estas piececillas cómicas en el panorama deslumbrante del teatro español en su época más ilustre : fácil, pero erróneo. A pesar de su modestia, de ellos dependía a menudo el éxito de la obra seria (Hannah E. BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* , con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras, Madrid, Castalia, 1965, p. 16).

6- Les citations de Nifo et de Bernardo de Iriarte (cf. notes 1 et 2) le corroborent.

mum cette popularité dont jouissaient les genres mineurs. Ils savaient notamment que, lorsqu'une pièce faisait l'objet d'une série assez longue de représentations -ce qui était le cas par exemple des fêtes du Corpus, de Noël, etc.- ou ne remportait pas d'emblée le succès escompté, le seul moyen d'éviter, ou tout au moins de freiner la désaffection d'une partie du public était de renouveler le spectacle en changeant l'*entremés* et le *sainete* , ainsi qu'en témoigne cette information que Nifo donne à ses lecteurs le 25 mai 1763 : "mudáronse aquí los saynetes porque fuera menos amargo el rato para los mirones" (7). La série de représentations de *El amor más combatido y crueldades de Nerón* , jouée au Príncipe par la troupe de María Hidalgo à partir du 25 mai 1765, nous fournit un exemple significatif : les recettes, qui dès le septième jour accusent une baisse sensible (2957 réaux le 25, puis 4409 le 26, 4530 le 27, 3389 le 28, 2152 le 29, 3164 le 30, 1718 le 31, 1199 le 1er juin) enregistrent une montée spectaculaire le jour où l'on joue des *sainetes nuevos* ; le 2 juin, qui est en même temps un dimanche, le spectacle rapporte 4090 réaux à la troupe, mais le lundi 3, la recette est encore de 2227 réaux, soit beaucoup plus qu'avant le changement de programme, de 1670 le 4, et de 1420 le 5 juin, dernier jour de représentation (8).

Afin de ne jamais être démunis, les acteurs prévoyaient pour les longues séries de représentations des *sainetes* de rechange, quitte à ne pas s'en servir sur le moment si le besoin ne s'en faisait pas sentir. Par exemple en décembre 1762, le comptable de María Hidalgo mentionne un versement de 600 réaux effectué en faveur de l'auteur des *sainetes* joués le 25 décembre avec *Los tres mayores prodigios en tres distintas edades, y origen carmelitano* , et précise que deux autres *sainetes* qui avaient été payés à Vidaurre pour la même *función* "no se han hecho, y se tienen pª en adelante" (9). Et lorsque par hasard, en raison de circonstances indépendantes de leur volonté, il se produisait un contretemps, c'est en faisant appel à Ramón de la Cruz qu'ils faisaient face à la situation, comme en juillet 1780, où ce dernier dut écrire précipitamment pour la troupe de Juan Ponce une "Introducción para una función dispuesta de repente por un fracaso", à la suite d'une indisposition de la *primera dama* Josefa Carreras, enceinte (10). D'autre part, en examinant les frais d'*escrito* , c'est-à-dire ceux qu'occasionnaient les copies que l'*autor* devait faire faire, notamment pour les répétitions, nous avons pu constater que la liste des *entremeses* et des *sainetes* ainsi reproduits contient des titres

7- *Diario Estrangero* , p. 139, cité par René ANDIOC (*Sur la querelle... , op. cit.* , p. 47).
8- AMM, *Ayunt.* , 1/364/2.
9- AMM, *Ayunt.* , 1/361/2.
10- Voir COTARELO, *D. R. de la C... , op. cit.* , p. 357.

d'intermèdes -parmi les plus régulièrement représentés- qui n'ont pas été joués à l'époque pour laquelle ils avaient été prévus ; c'est donc bien, pensons-nous, que les comédiens avaient en réserve des "valeurs sûres" qu'ils pouvaient ressortir dans les cas désespérés.

Cependant, le meilleur moyen de faire affluer un public qui boudait un spectacle était évidemment de lui proposer des nouveautés. Les *autores* étaient en effet assurés que "quando se ofrece Comedia nueva, *Tonadilla, o sainete Nuevo* , al día siguiente ay un concurso notable", ainsi que l'affirment Manuel Martínez et Eusebio Ribera dans une lettre adressée au comptable Juan Lavi y Zabala le 6 mai 1787 (11), dans laquelle ils protestent contre le projet d'impression, par les éditeurs du *Correo de los ciegos* , des *tonadillas* que l'on donnait dans les théâtres de Madrid, afin de les divulguer et de permettre ainsi au public de tirer un meilleur profit de la leçon qu'elles pourraient contenir. Cette mesure, disent-ils, leur causerait un grave préjudice, car c'est la nouveauté, ou tout au moins la redécouverte de pièces que l'on n'a pas jouées depuis un certain temps, qui attire les spectateurs, et "¿ para qué an de concurrir las gentes al espectáculo, si ya pueden saber de memoria lo que va a ver en él ?" La perspective d'entendre leurs *tonadillas* galvaudées à chaque coin de rue par les aveugles les enchantait d'autant moins qu'ils savaient quel plaisir elles procuraient à leur public.

Cette prédilection pour les intermèdes offrait plus d'un avantage aux comédiens : il était infiniment plus rentable pour eux, à tous points de vue, de renouveler leur répertoire de *sainetes* plutôt que leur "caudal de comedias". C'était pour eux un moyen de satisfaire à moindres frais la soif de nouveauté des spectateurs : outre que l'achat d'un entremés, d'un *sainete* ou d'une *tonadilla* coûtait beaucoup moins cher que celui d'une *comedia* , les frais de décors, de mise en scène, de costumes étaient moins élevés ; sans compter que les rôles étaient plus vite appris, le temps consacré aux répétitions réduit, et les efforts mieux répartis, dans la mesure où les acteurs principaux de la grande pièce n'étaient en général pas les mêmes que ceux des intermèdes.

Quant aux auteurs dramatiques, ils pouvaient eux aussi y trouver leur intérêt. En effet, si l'on compare les tarifs alors en vigueur, et que nous avons indiqués précédemment, on constate qu'un *sainete* rapportait grosso modo l'équivalent d'un acte de *comedia* . Mais, croyons-nous, il était beaucoup plus facile et surtout plus rapide d'écrire trois intermèdes qu'une *comedia* en trois actes, dont l'élaboration exigeait plus de rigueur et d'imagination, une intrigue convenablement bâtie et des personnages bien

11- BNM, *Papeles de Barbieri* , ms. 14016.

campés. Il était donc plus lucratif pour un auteur dramatique de se spécialiser dans les genres mineurs, si l'on avait le talent nécessaire, bien entendu, car dans ce domaine, il était, semble-t-il, beaucoup plus difficile d'imiter une formule à succès que dans le cas des *comedias* , ainsi que le montre l'impuissance des épigones de Cruz à assurer une longue vie à leurs œuvres.

Donc, chaque fois qu'une occasion spéciale se présentait, les comédiens, pour donner encore plus d'éclat à un spectacle déjà conçu, par le choix de la pièce principale, pour attirer la foule, programmaient des *sainetes nuevos* . Il aurait été inconcevable, par exemple, que les représentations données pour le Corpus ne comportent pas au moins un intermède nouveau. Chaque fois également qu'ils voulaient rafraîchir une *comedia* plus ou moins ancienne dont ils comptaient faire la pièce maîtresse de leur spectacle pendant un certain nombre de séances, les *autores* faisaient appel à Ramón de la Cruz ou à l'un de ses collègues. On pourrait ainsi citer bien des pièces du Siècle d'or qui ne tenaient l'affiche plus de trois jours que lorsqu'elles étaient soit programmées en début de saison (car le public savait alors que le spectacle était composé pour lui plaire et le retenir durant le reste de l'année, avec une *loa* et des intermèdes nouveaux), soit agrémentées de *sainetes nuevos* : *También hay duelo en las damas* , *Antes que todo es mi dama* , *Mejor está que estaba* , *Fuego de Dios en el querer bien* , de Calderón, ne sont que des exemples parmi d'autres.

La seconde moitié du XVIII^{e} siècle -et c'est là une conséquence logique de la pression qu'exerce le public sur la production littéraire- se caractérise par une grande activité dans le domaine des genres mineurs, particulièrement au cours d'une période qui va de 1760 à 1780 -85 % environ de la production de Cruz s'étale ainsi sur une vingtaine d'années à peine- ; la richesse du fonds de pièces manuscrites de cette époque que conservent la Bibliothèque Municipale et la Bibliothèque Nationale de Madrid est à cet égard significative, de même que la remarquable fécondité de Ramón de la Cruz, auteur d'environ 550 pièces de toutes les dimensions et de toutes les catégories, voire d'un Sebastián Vázquez, qui fournit aux troupes madrilènes une cinquantaine de *sainetes* -pour ne compter que ceux que nous avons identifiés jusqu'à présent-, ce qui n'est pas une quantité négligeable.

Il va de soi que l'abondante production qui découlait de l'importance de la demande avait pour corollaire la piètre qualité de nombre de ces pièces bien souvent écrites à la hâte, pour ne pas dire bâclées. Cruz lui-même fait parfois plaisamment allusion

à la manière expéditive dont il rédigeait certains *sainetes*, comme par exemple dans cette note qui figure dans le manuscrit de *El mesón en Navidad* : "escrito de 7 a 8 sin intermisión : tan constante y tan temerario es su autor" (12) ; ce n'est évidemment qu'une boutade, mais elle n'en est pas moins révélatrice des conditions de travail du célèbre *sainetista*, qui par ailleurs, rappelons-le, était fonctionnaire et ne pouvait donc écrire que pendant les loisirs que lui laissait son emploi.

Dire que Ramón de la Cruz était un véritable artisan qui fabriquait des *sainetes* n'enlève rien à son talent ni à son sens du théâtre : cela reflète simplement une réalité qui n'était pas toujours en accord avec l'idée qu'il se faisait au début de sa carrière du métier d'auteur dramatique, à une époque où il se déclarait prêt à écrire selon les règles de l'art (13). Obligé de se consacrer à un théâtre alimentaire, il devait sacrifier parfois une partie de ses nuits, ainsi qu'on peut le déduire de cette note qui met un point final à l'une de ses *comedias* : "caiga el telón y ... vamos, que ya va amaneciendo y yo no me he acostado" (14) ; ou de cette autre qui accompagne le texte de *El alcalde Cabrilla* : "Fin a las cuatro y diez minutos de esta mañana 14 de Febrero" (1775) (15). Tout cela explique l'inégale qualité de ses *sainetes* dont certains, il faut bien le dire, sont loin d'être des chefs-d'œuvre.

Il y avait donc énormément de déchet, et nombre d'intermèdes tombaient dans un oubli définitif -et en général mérité- aussitôt après la date de leur création (16). Le verdict populaire -qui s'exprimait bruyamment et selon des critères qui n'étaient pas forcément d'ordre esthétique- était à cet égard sans appel et une pièce qui n'avait pas eu l'heur de lui plaire disparaissait à tout jamais de l'affiche. C'est à ce point vrai que lorsqu'un *sainete* ne recueillait pas les suffrages des spectateurs, le directeur de la troupe se voyait dans l'obligation de le retirer du spectacle : ainsi, en juin 1763, María Ladve-

12- Voir COTARELO, *D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 382.

13- "Si en el futuro pudiese, continuando en el Estudio del Arte, habilitarme a trabajar a gusto de los Estrangeros, y sus sequaces, lo haré para honor de la Nación a exemplo de otros distinguidos Ingenios Españoles" écrivait-il dans le prologue de *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* (*op. cit.* , p. XXIV). Il est vrai qu'il émettait aussitôt des réserves quant aux réactions du public.

14- *Competencias de amistad, Amor, furor y piedad* , "Comedia Heroyca y Pastoril. Para la compª de Juan Ponce, sacada de la ópera La Olimpiada del célebre Abate Pedro Metastasio y acomodada al teatro español por Dⁿ Ramón de la Cruz". BMM, ms. autog., t. III, C/MS.8.

15- "fin a las 4 y 10 mˢ de esta mañana 14 de Feb°" (ms. autog., t. I, C/MS.6).

16- Sur les quelque mille titres que nous avons relevés au cours de nos recherches, plus de quatre cents, soit plus de 40 %, n'apparaissent qu'une fois dans les programmes (voir M. COULON, "El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz", in *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* , (Actas del Coloquio celebrado en Madrid. 20-22 de mayo de 1982), Madrid, CSIC, 1983, p. 235-249.

nant dut remplacer, au bout de quelques séances, *El refunfuñador* de Ramón de la Cruz par une autre pièce du même auteur, *La residencia de los danzantes* , "Fin de fiesta segundo por no aber pegado el primero" (17). Il arrivait même parfois que la fureur populaire se déchaîne avant la fin du *sainete* et interrompe sa représentation, comme le 25 décembre 1774, au théâtre de la Cruz, où la troupe d'Eusebio Ribera donnait *El hospital de los tontos* , du même D. Ramón : l'intermède fut si mal accueilli par le public, que, nous dit-on, "no lo dejaron acabar" (18). Quelque deux ans plus tard, un autre *sainete* du même auteur devait connaître le même sort : *Los deseos malogrados* . "se hizo día 30 de sep^{re} de 1776, y apestó de tal suerte, q^{e} no lo dexaron acabar" (19). Il va sans dire que ni *El refunfuñador* , ni *El hospital de los tontos* , ni *Los deseos malogrados* , ne furent repris par la suite. Inversement, une note figurant sur une copie d'une autre pièce de Cruz, *La Plaza Mayor de Madrid por Navidad* , créée en 1765, précise que ce *sainete* "pareció muy bien", et l'on ajoute : "duró diez y seis días, y la gente se quedó con ganas de verlo" (20) ; en effet, il fut joué à plusieurs reprises -toujours pour Noël évidemment-, au cours de la période que nous avons étudiée, malgré son sujet qui limitait sa réutilisation.

En règle générale donc, les goûts et les réactions du public déterminaient la carrière d'une pièce à partir de sa création, indépendamment parfois de ses qualités esthétiques, comme semble le suggérer l'acteur Vicente Merino dans *El sainete de repente* (de Valladares) :

"Yo a los sainetes comparo
con los cómicos : al bueno
(o que al público ha gustado)
no le dan las compañías
una hora de descanso,
y al que apesta le destierran,
y no se hace de él más caso" (21).

De sorte que dans la plupart des cas, le critère le plus sûr permettant de juger du succès remporté par un *sainete* est la fréquence avec laquelle il était repris. En effet, outre que l'impartialité n'était pas la vertu dominante des critiques de l'époque, si tant est qu'ils aient pris intérêt à faire un compte rendu des intermèdes que l'on mettait à l'affiche, il

17- BMM. Voir Mireille ANDIOC, "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz", in *Estudios escénicos* , 21 (1976), p. 140.
18- BMM, ms. 1/166/26.
19- BMM, ms. 1/163/34.
20- BMM, ms. 1/168/18.
21- BNM, ms. 14524/1.

est difficile pour apprécier la fortune des œuvres mineures de se fonder sur l'étude des recettes quotidiennes et d'utiliser la courbe d'affluence du public, qui rend compte principalement de l'accueil que ce dernier avait réservé à la grande pièce, même si la programmation de tel ou tel *sainete* pouvait infléchir l'effet que le spectacle produisait sur lui.

C'est pourquoi nous avons entrepris de reconstituer jour après jour la *cartelera* théâtrale pendant une trentaine de saisons, qui couvrent à peu près la période d'activité de Ramón de la Cruz, de façon à posséder une base solide susceptible de nous fournir les éléments d'une histoire du *sainete* à cette époque.

Les documents concernant la comptabilité des théâtres de la Cruz et du Príncipe à l'époque de Ramón de la Cruz, conservés aux Archives municipales de Madrid et rassemblés dans des liasses répertoriées sous le titre de *Formación de compañías para ambos teatros con sus productos y gastos* , comprennent en particulier des états détaillés des *gastos del tablado* [(22)]. Ces listes de frais, établies à chaque changement de programme, ont été pour nous d'un intérêt primordial, car elles indiquent la date du

22- On y consignait toutes les dépenses -à l'exception des gros frais qu'entraînaient la fabrication de nouveaux décors ou l'acquisition de pièces nouvelles- qu'exigeaient la mise en scène et le fonctionnement du spectacle : costumes, accessoires, éclairage, affichage, rétributions diverses, figurants, comédiens employés au-dessus de leur qualification. Cotarelo reproduit en note quelques uns de ces documents dans son ouvrage sur Ramón de la Cruz. Les liasses que conservent les Archives Municipales de Madrid ayant été constituées par années civiles et non par saisons théâtrales, les documents concernant chaque saison sont répartis dans plusieurs liasses dont voici, année par année, les cotes (AMM, *Ayunt.*) :

1762	1/361/2	1778	1/372/2, 1/373/2
1763	1/362/2, 1/359/2	1779	1/374/2, 1/375/1
1764	1/363/2	1780	1/376/2, 1/377/2
1765	1/364/2, 1/365/1, 1/365/2	1781	1/378/2, 1/379/2
1766	1/366/1, 1/367/3	1782	1/380/2, 1/381/3
1767	1/366/1, 1/368/1	1783	1/382, 1/383/1
1768	1/347/2, 1/348, 1/368/1	1784	1/384, 1/385
1769	1/349/2, 1/350/1	1785	1/386/2, 1/387/2
1770	1/351/2, 1/352	1786	1/388/2, 1/389/3
1771	1/369/2	1787	1/390/2, 1/391/2
1772	1/353/2, 1/354	1788	1/393/2, 1/394/2
1773	1/373/1	1789	1/392/1, 1/394/1
1774	1/355, 1/356	1790	1/395
1775	1/357, 1/358	1791	1/396
1776	1/359/2, 1/360	1792	1/397, 1/398/2
1777	1/370/2, 1/371/2		

Des documents correspondant à différentes années sont en outre rassemblés sous les cotes 1/438/2 et1/432/1.

spectacle et le nom de la troupe qui le montait, et sont de surcroît les seuls documents où soit mentionné -du moins jusqu'en 1786 [23]- outre le titre de la grande pièce, celui des intermèdes principaux.

Il semblait donc aisé, de prime abord, de reconstituer en détail, et de façon systématique, les programmes des théâtres pendant la période que nous voulions étudier. Cependant, cette tâche s'est révélée beaucoup plus ardue qu'il n'y paraissait à première vue. En effet, la documentation est parfois incomplète et fragmentaire : pour trois saisons entières -1771-1772, 1773-1774 et 1776-1777- les précieuses feuilles de *gastos del tablado* font totalement défaut, et quelques lacunes de moindre importance apparaissent ça et là, en nombre trop réduit toutefois pour parvenir à fausser nos résultats.

La difficulté majeure était d'un autre ordre : soit le titre des intermèdes n'était pas précisé (on intitulait alors simplement les postes concernés *entremés* , *sainete* ou *fin de fiesta*), soit il était déformé.

Cela se produisait fréquemment lorsque le programme comprenait des créations. Il est fort probable en effet que, lorsque les intermèdes étaient nouveaux, le scribe chargé de dresser la liste des *gastos del tablado* n'avait pas toujours eu connaissance, au moment d'effectuer son travail, du titre de l'*entremés* , du *sainete* ou du *fin de fiesta* -si tant est qu'ils en aient eu un-, dont la programmation pouvait être modifiée à la dernière heure, hypothèse d'autant plus plausible que la dernière permission nécessaire à la représentation était très souvent délivrée la veille, voire le jour de la première.

D'autre part, il apparaît que la rigueur dans la formulation des titres, souvent déformés ou abrégés, était loin d'être requise. *El chasco de los aderezos* devient ainsi *Los aderezos* , *El sordo y el confiado* est réduit à *El sordo* , *El casamentero y el novio* à *El casamentero* , etc., si bien qu'il est parfois impossible d'attribuer à telle pièce plutôt qu'à telle autre un intitulé par trop laconique, comme *La visita* , qui peut convenir à une bonne douzaine d'intermèdes au moins portant sur ce sujet. La difficulté s'accroît encore lorsqu'une telle réduction se fait à partir d'un titre autre que celui que l'auteur a donné à la pièce à l'origine, et il est alors nécessaire de connaître le contenu de l'œuvre pour parvenir à l'identifier : par exemple si on ignore que le héros du *sainete* de Cruz *El mal casado* est un maçon, comment reconnaître cette pièce quand le comptable note dans son mémoire que l'on a donné *El albañil,* version abrégée du titre "non conforme" *El albañil mal casado* ? De la même façon, on peut découvrir que *El mayordomo de*

23- A partir du mois de juillet 1786, le *Diario de Madrid* annonce quotidiennement -quoique de façon parfois incomplète ou inexacte- les programmes des théâtres de la capitale.

la aldea est en réalité la première partie de *El tío Felipe* , et que le "sainete de la *Tragedia* " n'est autre que le célèbre *Manolo* , dont le sous-titre est : "sainete para llorar o tragedia para reír" (24). En effet, conformément à une pratique qui semble s'être généralisée dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle pour les autres genres, les intermèdes avaient souvent plusieurs titres, et celui qui figurait dans le relevé des "gastos de tablado" n'était pas forcément le plus connu aujourd'hui : c'est ainsi que *Don Soplado* , *La venganza del Zurdillo* , *El zapatero y el renegado* l'emportent à l'époque sur *El petimetre* , *Los bandos de Lavapiés* et *Donde las dan las toman* (25).

Par ailleurs, comment aurait-on pu exiger d'un tâcheron une rigueur que les auteurs de *sainetes* eux-mêmes ne respectaient pas, ainsi qu'en témoigne la liste de ses œuvres remise par Ramón de la Cruz à Sempere y Guarinos pour la constitution de l'*Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III* : on peut y relever entre autres *La capilla de cómicos* , *La chupa bordada* , *Las amazonas modernas* , *El nacimiento a lo vivo* , *Las tres graciosas* , titres approximatifs, fantaisistes ou directement traduits du français lorsqu'il s'agit d'adaptations, de *Los desconfiados* (première partie de *La orquesta femenina*), *El cortejo fastidioso* (adaptation de *L'habit brodé* de Carmontelle), *La república de las mujeres* (adaptation de *Les amazones modernes* de Legrand), *El adorno del nacimiento* et de *Válgate Dios por Garrido* .

Cette imprécision est à nos yeux doublement significative. D'une part, et dans la

24- Nous avons évoqué, il y a quelques années, toutes ces questions dans une communication intitulée *Sur quelques problèmes posés par la reconstitution des programmes des théâtres* et publiée par l'Université de Pau et des Pays de l'Adour (voir chapitre I, note 32).

25- Le plus bel exemple que nous ayons rencontré est sans nul doute celui de *Pues que lucro no tenemos trabajando noche y días deshagamos compañía y otro destino busquemos* (BNM, ms. 14527/17), que nous avons pu attribuer à Sebastián Vázquez en procédant à plusieurs recoupements : d'après les acteurs figurant dans la distribution, on pouvait affirmer que le *sainete* avait été joué par la troupe Martínez, en 1779-1780 ou en 1780-1781. Or le 13 mai 1780, ladite troupe donnait, d'après les *gastos del tablado* , *Los empedradores* , un titre qui n'apparaissait dans aucun autre document (listes de pièces remises aux copistes, catalogues de bibliothèques, etc.). Or, dans la seconde partie de *Pues que lucro no tenemos...* , les acteurs apparaissent "en trage de peones pillos, figurando trabajar empedrando". Il s'agissait donc du même *sainete* . Et comme par ailleurs, à la même époque, on établissait en faveur de Sebastián Vázquez un ordre de paiement pour *La compañía desdichada* (AMM, *Ayunt.* , 1/377/2), un autre titre qui n'apparaissait nulle part ailleurs, et convenait parfaitement à *Pues que lucro no tenemos...* , il devenait évident que les trois appellations désignaient la même pièce. Il faut bien reconnaître qu'en l'occurrence, on comprend sans peine que les employés chargés de la comptabilité aient eu du mal à retenir le titre original ou aient cherché à lui en trouver un autre plus commode... Certains titres sont cependant restés pour nous des énigmes, comme par exemple *La visita* qui peut correspondre aussi bien à *La visita de la usía* , joué par Ladvenant en 1763, qu'à *Los propósitos de las mujeres* , de la même année. Quant à *La vuelta del arriero* , de Sebastián Vázquez, il se métamorphose fréquemment en *La huerta del arriero* !

mesure où l'on peut faire la même observation en feuilletant le *Diario de Madrid* qui annonce, à partir de 1786, les programmes des théâtres, elle montre que lorsque les comédiens proposaient des créations, ce qui importait -ce qui en fait attirait le public-, c'était essentiellement la nouveauté, et non pas le contenu présumé du *sainete* (26). D'autre part, elle nous paraît révélatrice du caractère éphémère de nombre de ces intermèdes qui souvent ne servaient qu'une fois, comme on l'a signalé plus haut.

Pour parvenir à une évaluation aussi complète que possible de l'importance de la production d'intermèdes au cours de la période considérée (1763-1790), nous avons tenu compte de tous les intermèdes cités dans la documentation, c'est-à-dire non seulement de ceux qui, étant nommément indiqués sur les feuilles de *gastos del tablado* à chaque changement de pièce principale, sont aisément identifiables, mais aussi de tous les *entremeses* , *sainetes* ou *fines de fiesta* simplement mentionnés soit lors de leur examen par la censure, soit dans les listes de pièces remises aux copistes, même si certains -assez rares au demeurant dans le cas des créations- n'ont pas été joués effectivement.

1763-1764 (27)

Cette année-là, la jeune actrice María Ladvenant, dont l'étoile ne cesse de monter, est chargée de la direction de l'une des troupes madrilènes, en remplacement d'Águeda de la Calle, l'autre compagnie étant depuis un certain nombre d'années sous la responsabilité de María Hidalgo, qui exercera les fonctions d'*autora* jusqu'en 1771. La forte personnalité de María Ladvenant, la dévotion dont elle est l'objet de la part du public, font que la troupe qu'elle dirige éclipse celle de María Hidalgo, dont la situation économique subit le contrecoup de cet engouement. Le *sainete La visita del hospital del mundo* (28), où les actrices de la compagnie en difficulté se plaignent de la désaffection du public, corrobore les observations que l'on peut faire par ailleurs à la simple lecture des chiffres. Pour un même nombre de représentations, María Ladvenant donne 64 *funciones* , tandis que María Hidalgo change 79 fois de programme : autrement dit, les pièces de Ladvenant tiennent l'affiche plus longtemps que celles d'Hidalgo. Parallèlement, Ladvenant déploie une grande activité en matière de création, donnant (ou gardant en réserve) 33 *entremeses* , *sainetes* et *fines de fiesta* nouveaux, soit plus que María Hidalgo, dont la comptabilité fait état de 24 intermèdes nouveaux, chiffre déjà

26- Il en allait différemment lors des reprises du *sainete* , car à ce moment-là, le public devait savoir qu'on lui proposait une pièce qu'il avait déjà appréciée.

27- Voir *supra* , note 22.

28- BMM, ms. 1/184/39.

considérable, ainsi qu'on le verra par la suite.

Cependant, cette production abondante n'est pas accompagnée d'un véritable renouveau des genres mineurs, et rares sont les intermèdes de cette année qui survivront à leur création. Les plus appréciés, semble-t-il, sont ceux qui développent des thèmes déjà abordés les années précédentes, notamment en 1761 par Ramón de la Cruz dans *El hospital de la moda* . Ces pièces en effet, fondées sur la satire sociale, multiplient les critiques concernant la mode, ou plutôt les modes, puisque l'on y raille tour à tour le langage truffé de gallicismes des *petimetres* , la mode vestimentaire importée de France et source de dépenses excessives, et la vogue des réunions mondaines où l'on gaspille ses revenus en futilités. Dans *Castigar los malos usos* (*El faldero*), de Ramón Orozco, ou dans *El pródigo y miserable* , de D. Ventura Lucas [(29)], maris et *cortejos* se ruinent pour satisfaire les caprices féminins, et c'est au nom d'un même principe d'économie domestique que l'on condamne les *tertulias* dans *La disputa en la tertulia* [(30)]. La critique des mœurs à la mode débouche sur le thème classique du "menosprecio de corte y alabanza de aldea" dans *La civilización* (où les paysans sont dépositaires des "vraies" valeurs, c'est-à-dire des valeurs traditionnelles) et *El alcalde boca de verdades* , de Ramón de la Cruz, tandis que dans *Los propósitos de las mujeres* , du même auteur, qui sanctionne la pratique du *cortejo* , les femmes ne sont guère ménagées [(31)].

Par ailleurs, le style du classique *entremés de figuras* , dont la première manifestation semble avoir été le célèbre *Hospital de los podridos* [(32)], est encore en vigueur, puisque trois *sainetes* au moins s'inscrivent dans cette tradition : *La visita del hospital del mundo* et *La residencia de los danzantes* , de Ramón de la Cruz, et *No fuera malo el arbitrio si pudiera ser verdad* [(33)]. Dans la première de ces pièces, des plaignants atteints d'un des maux de société de l'époque se présentent devant un personnage allégorique, "el Mundo", chargé d'examiner leur cas ; l'idée directrice de la deuxième est le procès d'un certain nombre d'individus dominés par un vice (l'un est buveur, l'autre joueur, etc.) et dans la troisième, ce sont des mal mariés qui défilent devant les édiles locaux, dans l'espoir de se libérer -moyennant finances- du joug conjugal.

29- BMM, ms. 1/154/16 et 1/168/38, respectivement.

30- BMM, ms. 1/163/32.

31- Les trois *sainetes* sont dans le premier volume des *Sainetes de D. R. de la C.* , *op. cit.*

32- Voir à ce sujet Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* , *op. cit.* , p. 85.

33- BMM, ms. 1/184/39 et 1/159/29, BNM, ms. 14520/22, respectivement. Le dernier *sainete* porte aussi le titre *Más estudia un hambriento que cien letrados y Hombre pobre todo es trazas* , que rien, dans le texte de la pièce, ne justifie.

La visita del hospital del mundo , cependant, porte la marque personnelle de Ramón de la Cruz : succédant aux interventions de personnages dont la signification se situe sur un plan général -ils incarnent la pauvreté mal acceptée, l'hypocrisie, l'envie-, celles d'un poète prétentieux et des actrices de la troupe de María Hidalgo (dont la célèbre Mariana Alcázar, rivale de la Ladvenant), en rattachant l'œuvre à l'actualité du moment, rompent partiellement avec la tradition qui avait servi de point de départ à l'auteur.

1764-1765 (34)

Les deux compagnies donnent à peu près le même nombre de spectacles (Ladvenant 74 et Hidalgo 77), et paraissent inégalement touchées par une baisse d'affluence du public : les recettes de Ladvenant sont 34 fois inférieures à 1000 réaux, et la même mésaventure se produit 73 fois chez Hidalgo, la période la plus critique se situant pendant la "primera temporada", c'est-à-dire celle qui s'étend du début de la saison jusqu'à la série des *autos* . Cette dégradation de la situation se traduit par une diminution du nombre d'intermèdes nouveaux : 18 seulement chez Ladvenant, 15 ou 16 chez Hidalgo.

L'événement le plus important de la saison pour l'histoire du *sainete* est la création par la troupe de María Ladvenant de *La bella madre* de Ramón de la Cruz, qui constitue une innovation, une "novedad nueva", pour reprendre les propres termes de l'auteur. Dans *La bella madre* , il n'y a pas de "majos, / vizcondes de la Corchuela, / conceptos de carcajadas / que valen menos que suenan." Le propos en est sérieux, et l'inspiration classique garantie, puisqu'il s'agit d'une "comedia / de carácter, en un breve/ acto escrita, como aquellas / que los griegos inventaron / y otras naciones remedan"(35). La nouvelle formule plut incontestablement au public : *La bella madre* , joué 17 fois entre 1764 et 1786, fut l'un des *sainetes* les plus représentés de l'époque. Sur les traces de D. Ramón, Francisco Mariano Nifo, qui prétendait vouloir donner un exemple de ce qu'est véritablement une comédie en un acte bien conçue, fit représenter à la fin de la saison *El juicio de la mujer hace al marido discreto* . Malgré ses bonnes intentions, Nifo ne dut pas découvrir la recette qui lui aurait permis de surpasser son rival : non seulement sa pièce ne fut plus reprise, mais la censure supprima de nombreux passages jugés immoraux (36).

Les *sainetes* que compose Cruz révèlent une prédilection de l'auteur pour la

34- Voir *supra* , note 22.

35- *Sainetes de D. R. de la C.* , *op. cit.* , I, p. 35-36.

36- BMM, ms. 1/156/31. Le *sainete* fut imprimé, conjointement avec *La sátira castigada por los saynetes de moda* , et précédé d'une *Advertencia* (Madrid, viuda de Manuel Fernández, 1765).

peinture satirique des travers de la classe moyenne, de la vacuité de ses préoccupations, de sa frivolité ruineuse : *El sarao* , *Las resultas de los saraos* , *El petimetre* en sont des exemples caractéristiques, tandis que *La devoción engañosa* et *Las frioleras* , deux pièces édifiantes, mettent en cause une frange plus large de la société [37]. *La tertulia de los jueves* [38], dont nous n'avons pas pu encore identifier l'auteur, exploite la même veine avec le même succès, puisque ce *sainete* fut joué 14 fois entre 1764 et 1785. Toutes les pièces que nous venons de citer faisaient partie du répertoire de María Ladvenant, dont la relative prospérité portait ombrage à l'autre troupe. A l'ouverture de la saison d'hiver, María Hidalgo donnait *El poeta de capricho* [39], où le célèbre *gracioso* Miguel de Ayala décide soudain de se mettre à écrire une pièce qui ne soit pas de ces "sainetes criticones" qui envahissent la scène : l'allusion que contient cette expression quelque peu péjorative est claire et laisse transparaître en fait un certain dépit devant l'exploitation par la troupe rivale d'un filon dont, cette année-là du moins et à l'exception de *El chasco de los aderezos* joué l'année suivante, Ramón de la Cruz semble lui donner l'exclusivité.

1765-1766 [40]

María Ladvenant ne fait partie cette année-là d'aucune des troupes madrilènes, et c'est Nicolás de la Calle qui assume les responsabilités d'*autor* à sa place ; la compagnie semble se ressentir de l'absence de la célèbre comédienne, qui a pour effet de rétablir un certain équilibre entre les deux troupes (Calle programme 78 grandes pièces et Hidalgo 74) et permet à celle de María Hidalgo d'améliorer légèrement sa situation financière. Les créations d'intermèdes sont plus nombreuses que l'année prédédente : 24 chez Hidalgo (dont 4 de Cruz) et 29 (dont 10 de Cruz) chez Calle. Ce sont encore les *sainetes* satiriques qui remportent le plus de succès, en particulier ceux de Ramón de la Cruz : *El chasco de los aderezos* [41], repris 20 fois à partir de sa création, et *Las vistas de novios* (plus connu sous le titre *Las señorías de moda*), joué 24 fois, donnent tous deux une représentation critique de la classe moyenne, de même d'ailleurs que *Los picos de oro* et *El caballero D. Chisme* , dont la carrière sera cependant moins

37- *Sainetes de D. R. de la C. , op. cit.* , I.

38- BMM, ms. 1/169/25.

39- BNM, ms. 14520/4.

40- Voir *supra* , note 22.

41- Bien que le *sainete* ait été écrit à la fin de la saison précédente, puisqu'il passa devant certains censeurs le 9 janvier 1765 (voir *Sainetes de D. R. de la C.* , *op. cit.* , p. 214, note1) il ne fut pas joué, à notre connaissance, avant le début de la saison suivante. Tous les *sainetes* que nous mentionnons -jusqu'en 1775- sans en indiquer la référence figurent dans la collection établie par Cotarelo.

brillante.

Quant à *El casero burlado* , l'un des *sainetes* les plus joués de l'époque (26 fois au moins entre 1765 et 1787), il témoigne d'une évolution dans la conception même de l'intermède : même si le principal ressort de la pièce est encore la *burla* , les personnages qui en sont les acteurs ou les victimes sont également présentés en tant qu'éléments d'une problématique sociale particulière, ainsi que nous le verrons par la suite.

Lors de sa création, le *sainete* était précédé d'un prologue (ou *introducción*) où l'auteur déclarait, par l'intermédiaire des acteurs mis en scène, n'avoir pas fait œuvre originale ; nous n'avons pas encore identifié le modèle qui inspira à D. Ramón la trame de *El casero burlado* , non plus que les sources de deux autres *sainetes* également imités : *Poner la escala para otro* et *El maestro de rondar* (joué 8 fois de 1766 à 1786), mais on peut d'ores et déjà signaler l'importance du rôle joué par ces adaptations dans l'évolution du genre.

Parallèlement, Cruz donne une nouvelle dimension au classique *entremés de figuras* en choisissant pour cadre de l'action, dans *El Prado por la noche* et *La Plaza Mayor de Madrid por Navidad* , un lieu public où se côtoient tout naturellement des personnages appartenant à différentes couches de la société madrilène.

Cruz s'affirmait donc de plus en plus comme un novateur, et le succès de ses pièces ne pouvait manquer de lui attirer des inimitiés (parmi les autres *sainetistas* , seul Mateo Zabal réussit à s'imposer avec *El herrero y el casero* [42], joué 14 fois de 1765 à 1787). *La riña de los graciosos* , joué par Hidalgo [43], reflète la même réserve à l'égard des "sainetes de crítica" que contenait déjà *El poeta de capricho* , ainsi qu'on l'a signalé plus haut, et d'autre part, la polémique entre Cruz et Nifo se poursuit à travers le prologue de *El casero burlado* , et dans *El pueblo quejoso* .

1766-1767 [44]

Les deux compagnies donnent à peu près le même nombre de spectacles différents (Nicolás de la Calle 72 et Hidalgo 74), mais celle de María Hidalgo a beaucoup plus de mal à attirer et retenir le public, surtout au début de la saison (en avril et mai particulièrement), probablement en raison du retour de María Ladvenant comme *primera dama* de la troupe rivale. 18 intermèdes nouveaux apparaissent dans les *gastos del tablado* de chacune des deux compagnies, sans compter au moins 5 ou 6 *entremeses* ou *sainetes* prévus par Calle et mentionnés dans les frais de censure, ce qui porte-

42- BMM 1/166/27.
43- BNM 14/521/13.
44- Voir *supra* , note 22.

rait à 23 ou 24 le nombre de créations réalisées par cette troupe.

L'année est marquée par l'arrivée au pouvoir -à la suite du "motín de Esquilache"- du comte d'Aranda, dont l'intérêt pour le théâtre se concrétise bientôt par un certain nombre de mesures destinées à l'amélioration des conditions de la vie théâtrale : c'est ainsi que dès le mois de juin, il donne aux comédiens l'autorisation de jouer, pendant la saison d'été, non plus seulement les dimanches et jours de fête, comme c'était la coutume jusqu'alors, mais aussi le lundi et le jeudi.

La saison 1766-1767 se caractérise aussi par l'essor de la *zarzuela* , un genre de plus en plus apprécié du public et dont Ramón de la Cruz peut être considéré comme le promoteur : *Los portentosos efectos de la naturaleza* , *Los cazadores* , *El peregrino en su patria* et *Las pescadoras* , si elles ne provoquent pas l'enthousiasme des *comedias de magia* , assurent au moins aux comédiens des recettes plus que satisfaisantes.

Les *sainetes* conçus comme une simple revue de personnages cessent de plaire, semble-t-il, car *Los ociosos* [(45)], de Ramón de la Cruz, et *Las ferias* [(46)], de Manuel del Pozo, ne seront plus rejoués, tandis que *El simple discreto* , *sainete* mi-allégorique (indûment attribué à Cruz [(47)]) composé d'une série de petites scènes reliées par les commentaires du "simple" (joué par Chinita) et de son père qui lui ouvre les yeux sur la réalité des choses et tient ainsi le rôle classique du *desengaño* , ne sera repris qu'une seule fois.

En revanche, la formule inaugurée l'année précédente avec *El Prado por la noche* et *La Plaza Mayor* répond à l'attente du public, puisque *La botillería* et *La pradera de San Isidro* , fondés sur le même principe, reçoivent sa faveur, surtout le second qui sera repris 10 fois ultérieurement.

Les mœurs bourgeoises continuent d'inspirer Ramón de la Cruz, mais *El reverso del sarao* , *La embarazada ridícula* et les deux parties de *La comedia casera* sont loin d'être des réussites comparables à *Las señorías de moda* ; *El careo de los majos* , d'ambiance populaire, connaîtra de la même façon une fortune honorable quoique différente, puisqu'il sera repris 8 fois entre 1766 et 1778, pour ne plus reparaître dans les programmes après cette date.

Les grands succès de l'année sont incontestablement *El sastre y su hijo* [(48)] (joué

45- BNM, ms. 14517/11.

46- BMM, ms. 1/183/53.

47- Le *sainete* est attribué, dans le manuscrit destiné aux censeurs, que l'on évitait d'induire en erreur, à Antonio Espinar. L'un des censeurs -le licencié Armendáriz- reprend du reste le nom de l'auteur dans le texte de son approbation (BMM, ms. 1/169/31).

48- BMM 1/169/23. Il fut plusieurs fois imprimé, dans une version plus courte.

20 fois), d'auteur encore anonyme, et deux adaptations faites par Ramón de la Cruz, l'une de Molière, *El casado por fuerza* [49] (joué 21 fois), l'autre d'origine inconnue, *El caballero de Medina* (représenté 23 fois). Quant au *sainete La música a oscuras* , qui ouvre la saison et sera repris 16 fois, il crée un habile compromis entre les intermèdes d'ambiance villageoise et les *sainetes de costumbres teatrales* .

1767-1768 [50]

Les deux compagnies semblent éprouver les mêmes difficultés à retenir le public, si l'on considère la fréquence des changements de programme : la troupe de Nicolás de la Calle, auquel succède Juan Ponce à partir du 20 mai, donne 100 spectacles différents, celle d'Hidalgo 84 ; cette augmentation n'est pas seulement due au nombre élevé de "funciones de gracia" [51] pendant la saison d'été, mais correspond à un émiettement des programmes au début de l'année, durant les mois d'avril et mai, qui s'accompagne d'une baisse très nette de fréquentation du public : du 19 avril au 31 mai, 476 spectateurs en moyenne assistent à la *comedia* dans chaque théâtre, ce chiffre étant le plus bas que nous ayons enregistré de 1767 à 1790. Parallèlement, chaque troupe donne tout au long de l'année une quinzaine de *sainetes* nouveaux, soit un peu moins que l'année précédente.

Les *sainetes* qui tiennent l'affiche sont encore des œuvres de Ramón de la Cruz : *El cochero* , joué 15 fois à partir de sa création, de même que *El picapedrero* et *El mal casado* , qui tous deux développent le même thème, sont à compter parmi les intermèdes à succès de la période qui nous intéresse. Il en va de même pour *Las preciosas ridículas* et *El mal de la niña* , deux adaptations de Molière, fréquemment reprises par la suite (17 et 13 fois respectivement) et par conséquent fort appréciées du public, comme du reste toutes les pièces inspirées du dramaturge français.

El espejo de los padres (joué 10 fois) et *La fineza en los ausentes* (joué 13 fois) raillent *petimetres* et *petimetras* , tandis que *El alcalde contra amor* (8 reprises) et *El alcalde desairado* [52] (11 reprises), suivant la tradition perpétuée par les *entremeses* classiques que l'on jouait encore fréquemment à l'époque (en particulier ceux de Quiñones de Benavente), font du type de l'alcade de village le principal ressort de l'action. Quant à *Los síes del mayordomo D. Ciriteca* (joué 11 fois) et *El crédulo* de Gabriel

49- *El casado por fuerza* , pour une raison que nous ignorons, ne figure pas dans la collection constituée par Cotarelo. Il fut imprimé séparément plusieurs fois à la fin du XVIII^e^ et au début du XIX^e^ siècle.

50- Voir *supra* , note 22.

51- Voir la note 145 du chapitre I.

52- BNM, ms. 14596/20.

López (joué 7 fois), ils sont les seuls *sainetes* qui, bien que n'étant pas de D. Ramón, aient réussi à conquérir le public.

Presque tous les autres intermèdes, d'auteurs en général anonymes, eurent une carrière très éphémère, tels *El reto de las mujeres* , *El matrimonio de Lucas y chasco de D. Simplicio* , *Los esclavos fingidos* , *El mesonero burlado* , etc., auxquels s'ajoutent *Los ladrones robados* et *El callejón de la Plaza* (53), de Ramón de la Cruz.

1768-1769 (54)

La grande innovation de cette saison est l'instauration d'un système destiné à améliorer la condition matérielle des compagnies : pendant l'été, les deux troupes réunies donnent au théâtre du Príncipe des *zarzuelas* dont la recette leur revient intégralement, c'est-à-dire sans être amputée des prélèvements que l'on effectuait d'ordinaire au bénéfice de la municipalité et des différents établissements de bienfaisance. Cette mesure, qui s'accompagne d'une augmentation du prix des places (à l'exclusion du droit simple d'accès au *patio* et à la *cazuela*), porte aussitôt ses fruits : l'excédent annuel de María Hidalgo, qui était de 68 654 réaux en 1766-1767 et seulement de 38 630 réaux en 1767-1768, passe à 191 492 réaux, tandis que celui de l'autre troupe, qui se montait à 133 789 réaux en 1766-1767 et 78 634 réaux en 1767-1768 atteint maintenant 107 488 réaux (55). Les cinq séries de représentations données cet été-là rapportent gros en effet, car le public afflue au théâtre, et c'est le triomphe de Ramón de la Cruz, auteur de quatre *zarzuelas* sur les cinq pièces jouées (56).

La troupe de Juan Ponce propose 74 *funciones* différentes et 16 à 18 intermèdes nouveaux, et celle de María Hidalgo en programme 67, avec seulement 11 intermèdes nouveaux, du moins d'après la comptabilité des théâtres.

Ramón de la Cruz ayant écrit en 1768-1769 une vingtaine de *sainetes* (presque tous destinés à la compagnie Ponce), il est clair que l'emprise qu'il exerce sur la vie théâtrale, et que lui reprocheront ses adversaires, s'affirme un peu plus chaque année. Tous les *sainetes* à succès créés durant cette saison sont de lui, et parmi ceux qui auront une longue carrière, on trouve en tête une adaptation de Brueys et Palaprat, *El*

53- BMM 1/162/34. Pour l'attribution de ce *sainete* à Ramón de la Cruz, voir Mireille ANDIOC, "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz", *op. cit.* , p. 131-147.

54- Voir *supra* , note 22.

55- AMM, *Ayunt.* 1/438/2. Le solde élevé dont avait bénéficié en 1766-1767 la compagnie dirigée par Nicolás de la Calle était très vraisemblablement dû au retour comme *primera dama* de María Lacvenant, après une éclipse d'un an.

56- *Briseida* , *El filósofo aldeano* , *Los cazadores* et *Las segadoras* sont de Cruz ; l'auteur de *Jasón* n'a pu encore être identifié.

pleito del pastor , jouée 19 fois. *La presumida burlada* , *Los convalecientes* , *La bella criada* et *El fandango de candil* , le premier *sainete* , à notre connaissance, à poser sur scène le problème de l'encanaillement des classes supérieures, seront repris presque aussi souvent que le premier cité ; quant à *El mesón de Villaverde* , remanié par deux fois ultérieurement (57), *Los refrescos a la moda* et *La visita de duelo* , satires des mœurs bourgeoises, ils se situent dans une honnête moyenne puisqu'ils seront rejoués entre 6 et 8 fois.

Tous les autres intermèdes auront une carrière très brève, soit en raison de leur sujet -actualité ou *costumbres teatrales* pour *El baile en máscara* , *Los hombres con juicio* , *La niñería* ou *El teatro por dentro* - soit pour n'avoir pas reçu la totale approbation du public, ce qui semble être le cas de *Las majas vengativas* , *El médico de la locura* , *La fiesta de los novillos* , *Las superfluidades* , et des pièces écrites par d'autres que Cruz.

1769-1770 (58)

La compagnie dirigée par Juan Ponce donne 76 programmes, celle de María Hidalgo 70, sans compter la saison d'été, au cours de laquelle les deux troupes réunies jouent en semaine au théâtre du Príncipe, avec le concours de seize danseurs du corps de ballet du *Real Sitio* d'Aranjuez (59), tandis que les comédiens inemployés pour ces *funciones extraordinarias* se produisent au théâtre de la Cruz les dimanches et jours de fête, sans toutefois pouvoir concurrencer l'autre spectacle, surtout au mois de juillet, où la plus forte recette n'excède pas 700 réaux.

Cependant, et contrairement à la saison précédente, les substantiels bénéfices que rapportent ces *funciones* , dont le produit, rappelons-le, revient aux comédiens, ne suffisent pas à compenser une importante baisse d'affluence à certaines époques, en particulier en mai et en janvier, et l'excédent annuel est beaucoup moins élevé qu'en 1768-1769, puisqu'il n'atteint que 71 215 réaux pour chacune des compagnies (60).

57- En 1772 et en 1778.

58- Voir *supra* , note 22.

59- AMM, *Libro de valores...* , 1/395/2.

60- C'est à partir de cette année-là, peut-être pour compenser le déséquilibre devenu chronique entre les deux compagnies -celle de María Hidalgo était toujours moins bien lotie que sa rivale- et supprimer du même coup une concurrence qui avait cessé d'être stimulante en raison même du trop grand écart entre les revenus de l'une et de l'autre, que les bénéfices des deux compagnies -soit pour chaque spectacle les deux tiers de la différence entre la recette et le total des charges- furent ajoutés, puis divisés en deux parts égales. Une telle mesure ne recueillit sans doute pas l'adhésion de tout le monde, si l'on en juge d'après une lettre des "Comisarios de comedias" du 10 mars 1772 (BNM, *Papeles de Barbieri* , ms. 14016) demandant le rétablissement de l'ancien système. Cette pratique était encore en 1776 considérée comme l'un des *Abusos introducidos en los coliseos de esta corte que necesitan de reforma*

En ce qui concerne les intermèdes, le public madrilène voit 15 nouveautés chez Ponce, 12 chez Hidalgo, auxquelles il faut ajouter 5 à 7 pièces seulement mentionnées dans les frais de censure. Tous les *sainetes* écrits par D. Ramón cette année-là le sont pour la troupe de Juan Ponce, tandis que celle de María Hidalgo fait appel à d'autres *sainetistas* , parmi lesquels on peut citer Manuel del Pozo, auteur notamment d'un *sainete* publié la même année : *Apelación que hacen los poetas del Quijote juicioso al Quijote saynetero* , dont on ne sait s'il a été représenté, mais qui s'inscrit dans le cadre de la polémique à laquelle se trouve mêlé Ramón de la Cruz.

Le plus grand succès de l'année, toujours de Cruz, est encore une adaptation, de Molière cette fois, *El casamiento desigual* , joué 18 fois, suivi de près par *Los cazadores de Madrid* et *Los bailes de Lavapiés* (61), d'auteurs anonymes, et *El deseo de seguidillas* , où D. Ramón associe dans un même élan patriotique un *usía* réfractaire à la *petimetría* importée de l'étranger, et les *majos* de Lavapiés, derniers représentants, à ses yeux, de la tradition espagnole. *El tío Chivarro* (62), anonyme, dont l'intrigue met également en scène des *majos* , *La fantasma* et *Las Foncarraleras* (de Cruz), d'ambiance villageoise, *El padre confiado* , de Francisco de Salazar, auront eux aussi une carrière tout à fait honorable (de 7 à 12 reprises).

Cependant, l'événement de la saison est la création du fameux *Manolo , tragedia para reir o sainete para llorar* , joué 13 fois, réussite exceptionnelle dans le genre parodique, beaucoup plus en tout cas que *Inesilla la de Pinto* (adaptée d'une pièce de Legrand et Dominique), représentée quelque temps plus tard et reprise seulement 5 fois par la suite.

Mais tous les intermèdes de Cruz ne sont pas des triomphes : *El cocinero* est retiré de l'affiche au bout d'une semaine, et *La fiesta de pólvora* ... fait long feu, un peu moins toutefois que *Los petimetres burlados* de Manuel del Pozo (63), *Las cien novias*

por ser perjudiciales al común, y trascienden en menoscabo de los intereses de las sisas, y medios, o modos que se proponen para ello (AMM, *Correg^to* , 1/169/23). La solution que proposait Nifo en 1763 (voir COTARELO, *Iriarte y su época* , Madrid, 1897, p. 50), à savoir de donner aux acteurs un salaire entièrement indépendant de la recette, ne semble pas avoir été envisagée.

61- BMM, ms. 1/152/37. Le thème de ce *sainete* n'est pas sans rappeler celui de *El fandango de candil* , de Cruz, créé l'année précédente, à ceci près que le climat y est nettement plus tendu entre *majos* , plus agressifs que jamais, et *usías* , aussi poltrons qu'on peut l'être.

62- BMM, ms. 1/159/52. La preuve que ce *sainete* plut au public lors de sa création est qu'on en fit une seconde partie, *El remedo de los cómicos y tío Chivarro al revés* (BNM, ms. 14521/24) que l'on représenta en février 1770 pour le carnaval.

63- Et non de Ramón de la Cruz, contrairement à ce qu'indique le catalogue de la collection Sedó à Barcelone (Joaquín MONTANER, *La colección teatral de don Arturo Sedó* , Barcelone, 1951, p. 227).

en careo et *El chasco de las criadas* . Quant à *¿ Cuál es tu enemigo ?* , il ne pouvait être réutilisé, en raison de son caractère circonstanciel et polémique.

1770-1771 (64)

La documentation relative à cette saison est très fragmentaire et si pour les 60 pièces jouées par Ponce le titre des intermèdes est presque toujours indiqué, il n'en va pas de même pour les 75 *funciones* programmées par la troupe Hidalgo, dont le comptable omet au moins deux fois sur trois de donner cette précision.

Ce qui est certain, c'est que la crise que traverse le théâtre est à son point le plus critique, du moins du point de vue financier (65). Elle affecte principalement la troupe de Juan Ponce pendant la première *temporada* , et dès le début de la saison d'hiver jusqu'au Carnaval, c'est celle de María Hidalgo qui en subit les effets. Il semble donc que le public fréquente un seul théâtre à la fois ; il suffit du reste de regarder la courbe d'affluence pour se rendre compte qu'elle est au plus bas. Peut-être cette désaffection est-elle due à la programmation, à maintes reprises au cours de l'année, d'un *baile de contradanza* à la place du *sainete* . Quoi qu'il en soit, le nombre d'intermèdes nouveaux est relativement peu élevé : 15 chez Ponce, 12 chez Hidalgo, 4 pendant la saison d'été, en comptant toutes les pièces signalées dans les frais de censure. Le système d'été est en outre modifié : les "funciones de gracia" se déroulent toujours au théâtre du Príncipe, mais les deux troupes y jouent alternativement.

Peu de *sainetes* de cette année-là réussiront à conserver la faveur du public. *Quien dice mal de la pera, aquel se la lleva* , de Cruz, sera repris 9 fois par la suite, *Las tertulias de Madrid* 8 fois, *La boda del cerrajero* 7 fois, de même que *Los majos de buen humor* et *El paje pedigüeño* , d'auteur anonyme. Ce sont donc toujours les pièces qui visent à mettre en valeur les types populaires de la capitale en les opposant aux *petimetres* dont on continue à sanctionner les travers qui plaisent aux Madrilènes.

Quant à *El Rastro por la mañana* , *La retreta* , *La farsa italiana* , *El viejo burlado* et *La nochebuena en ayunas* , tous de Ramón de la Cruz, ils échappent à l'oubli total dans lequel tomberont *Los payos críticos* , *Las gitanillas* et *Las serranas de Toledo* , également de D. Ramón, *La prudencia del marido hace a la mujer discreta* , de Pisón y Vargas, *Los bellos caprichos* , anonyme, etc.

1771-1772 (66)

De nouvelles dispositions prises par les autorités compétentes bouleversent les

64- Voir *supra* , note 22.
65- Voir l'annexe n° 1.
66- Voir *supra* , note 22.

principes de fonctionnement de la vie théâtrale madrilène. Les deux troupes sont réduites à une seule, à la tête de laquelle on place Manuel Martínez, que l'on rappelle pour la circonstance de l'exil où il se trouvait à la suite d'un différend qui l'avait opposé aux autorités en 1769-1770 (67). La constitution de cette compagnie unique, qui regroupe 7 acteurs de la troupe de María Hidalgo et 15 de celle de Ponce, entraînait évidemment le licenciement d'un certain nombre de comédiens : ainsi, 17 personnes -12 hommes et 5 femmes- sont écartées chez Hidalgo, 4 -3 hommes et une femme- chez Ponce. C'est donc la première qui est la plus touchée par la nouvelle mesure ; c'est aussi à son manque de dynamisme, ainsi que le font apparaître les chiffres, qu'étaient dues en grande partie les difficultés financières qui affectaient l'ensemble des comédiens. La sélection ainsi réalisée visait donc de toute évidence à une plus grande efficacité.

Selon le nouveau système, la troupe unique donne des *comedias* (dont beaucoup de pièces du répertoire ancien) au théâtre de la Cruz (82 pendant la saison), celui du Príncipe étant réduit à fonctionner de façon épisodique, pour la représentation de tragédies et de *zarzuelas* (8 séries seulement au total).

Le nombre de créations d'intermèdes est par ailleurs fort réduit, et presque tous les *sainetes* à succès sont des œuvres de Ramón de la Cruz : *Los majos vencidos* (repris 12 fois), qui porte la marque d'une optique nouvelle dans le conflit où l'on fait s'affronter sur scène *majos* et *petimetres* , arrive en tête, suivi de près par *La audiencia encantada* (68), imitation d'une pièce de Legrand. L'adaptation d'une autre œuvre du même auteur, *De tres ninguna* , sera moyennement appréciée, de même qu'un *sainete* mettant en scène *majos* et anciens bagnards, *Alfonsillo el chispero* (69).

El examen de la forastera , *sainete* de circonstance puisqu'il servait à présenter une actrice nouvelle, *El maestro de música* , dont le propos est moralisateur, et *La función completa* , ouvrage complètement défiguré par la censure, ainsi qu'on le verra par la suite, ne seront plus rejoués.

Il s'agit là d'une saison de transition, ou d'une sorte de parenthèse dans la vie théâtrale de l'époque : l'année suivante en effet, on rétablira les deux compagnies, et l'activité créatrice semblera prendre un nouvel élan (70).

67- Sur le retour de Manuel Martínez à Madrid, voir notre édition des *Sainetes* de Cruz, p. 45 et 267.

68- BNM, ms. 14597/3.

69- BMM, ms. 1/161/12. Sur l'exemplaire que nous avons consulté, la pièce est attribuée à un certain Don Juan Pablo de los Ríos y Moscoso.

70- D'après la lettre (adressée par les "Comisarios de comedias" à la Junta de Formación de Compañías) citée précédemment (n. 60), la réduction des deux troupes à une seule avait été la conséquence

1772-1773 (71)

Les deux *autores* Manuel Martínez et Eusebio Ribera proposent à peu de chose près le même nombre de spectacles (75 et 76 respectivement), en comptant les *funciones de verano* qui sont désormais assurées, rappelons-le, en alternance par les deux compagnies.

Martínez crée 17 intermèdes, Ribera 16, et Ramón de la Cruz leur remet 25 *sainetes* , dont 6 adaptations, soit le quart environ de sa production.

Parmi ces adaptations, une seule, d'un ouvrage de Legrand, peut rivaliser avec les pièces inspirées de Molière : il s'agit de *El amigo de todos* , *sainete* joué 14 fois, tandis que *Las botellas del olvido* , et *Los viejos burlados* , toujours d'après Legrand, ne seront repris qu'une fois, et que *La república de las mujeres* , d'origine identique, ne réapparaîtra plus dans les programmes. *La familia nueva* (d'après Legrand) et *El heredero loco* (d'après Marivaux) auront un sort un peu plus enviable, étant donné qu'ils seront rejoués respectivement 4 et 6 fois.

Le style original de D. Ramón s'affirme dans les pièces qu'il consacre à la peinture des excès de toute sorte auxquels conduit la *petimetría* : dans *La tornaboda en ayunas* (joué 10 fois), et *Los viejos a la moda* (joué 7 fois), ce sont les dangers que

de la désertion du public l'année précédente et avait répondu au désir de diminuer les frais

> "Con reflexión a los varios motivos de distracción del Pueblo a la concurrencia a las Comedias, como son el nuevo paseo del Prado, las diversiones de los Sitios Rs &a y ahorrar gastos se tubo por conveniente el establecimiento de una compañía con algunos papeles dobles, a fin de que en las temporadas más útiles del año estubiesen abiertos los Coliseos."

Constatant l'échec de l'entreprise, ils demandaient le retour à l'ancien mode de fonctionnement :

> "pues es hecho constante que lo más del tiempo ha estado cerrado el Coliseo del Príncipe, y que desde Navidad hasta Carnestolendas se ha abierto únicamente ocho días que duró la zarzuela del Buen Marido, malogrando la larga y feliz ocasión de crecidas ganancias que franqueaba el temporal tan llovioso" ;

et le spectateur devait "sufrir una repetición molesta de Comedias por no hacer variación en el otro Coliseo". Les phrases que nous avons soulignées sont révélatrices de l'influence des circonstances parfaitement extérieures à la qualité du spectacle sur la fréquentation des théâtres. Il semble que l'application du nouveau système ait rencontré en outre une certaine résistance de la part des comédiens. Certes, les "Comisarios de comedias", dans leur désir de convaincre la Junta, avaient quelque peu noirci le tableau, en écrivant que l'on n'avait pas créé plus de quatre ou cinq *sainetes* ("examínese a fondo qué sainetes nuevos se han hechado, y se encontrará que son mui raros, pues juzgan los comisarios no pasan de 4 a 5, y ¡qué travajo no ha costado el conseguirlos !"). Il n'empêche qu'ils obtinrent gain de cause. La spécialisation du théâtre de la Cruz dans la comédie, et du Príncipe dans la tragédie et dans la *zarzuela* , fut de la même façon abandonnée, contrairement à ce qu'affirme C.E. KANY (*Life and manners* , *op. cit.* , p. 450) qui considère comme une règle générale ce qui ne fut qu'un aménagement transitoire.

71- Voir *supra* , note 22.

cette mode fait courir à la sauvegarde de la famille qui sont mis en évidence par l'auteur, de même que dans *Cómo han de ser los maridos* [(72)] (joué 7 fois), dont le titre est explicite, tandis que *Los escrúpulos de las damas* (joué 5 fois) tourne en dérision le régime alimentaire des *petimetras* .

Les *sainetes* d'ambiance villageoise ont toujours du succès; *El gozo en el pozo* [(73)] (repris 12 fois) est en fait une farce dans la meilleure tradition burlesque et laisse assez peu de place à l'étude de mœurs, contrairement à *Los payos y gitanos* , repris ultérieurement 7 fois, et à *La oposición de sacristán* (*El tío Tuétano*), joué 6 fois. *El payo ingenuo* (joué 5 fois), dont l'action se situe à Madrid, démontre l'inadaptation des paysans au mode de vie de la capitale et c'est au fond le même désir de voir les *payos* rester à leur place qui apparaît dans *Los payos en el ensayo* (joué seulement 3 fois) et *La comedia de Valmojado* (joué 8 fois) qui en est la suite, où Cruz ridiculise les habitants du petit village de Valmojado, parce que ces derniers veulent imiter la capitale en montant une pièce de théâtre dont ils interprètent eux-mêmes les rôles. Cette optique, qui au bout du compte est complémentaire de l'éloge des vertus de la vie à la campagne, apparaît sous une forme légèrement différente dans des pièces où l'on raille le provincial exposé aux dangers de la capitale; *El manchego* et *El extremeño en Madrid* , anonymes, ne seront repris qu'une fois, mais il est difficile de savoir si cet échec est dû au sujet qu'ils traitent, si grande est leur médiocrité.

Les intermèdes dont l'intrigue permet de mêler sur scène les différents groupes sociaux sont toujours appréciés : les deux premières parties de *El peluquero* et *Las escofieteras* , joués respectivement 7, 6 et 8 fois, en apportent la preuve.

Les *sainetes* qui ouvrent la saison sont deux *sainetes de costumbres teatrales* de Ramón de la Cruz : *El guante de la nueva* pour Martínez et *Soriano loco* pour Ribera, auquel il fournit également l'*entremés* de la séance de clôture : *El carnaval todo el año* .

72- Imprimé par COTARELO (*sainetes de D. R. de la C.* , *op. cit.* , II, p. 196-202) comme étant de D. Ramón, ce *sainete* est cependant d'attribution douteuse. Un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Madrid (14594/27) en donne la paternité à Manuel del Pozo, et nous pencherions plutôt pour cette hypothèse. Nous n'avons en effet trouvé aucun ordre de paiement pour ce *sainete* que l'auteur avait dû remettre gracieusement, semble-t-il, aux comédiens, ce qui n'était plus, à cette époque, le cas de Cruz. Une certaine lourdeur dans la démonstration moralisatrice nous pousse également à douter que ce *sainete* -au demeurant fort intéressant- ait été conçu par l'auteur de *La tornaboda en ayunas* , où Cruz se montrait, la même année, à l'apogée de son talent.

73- S'agit-il de *El gozo en el pozo y muerto resucitado* publié par DURÁN dans sa *Colección...* , *op. cit.* . Parmi les nouveautés du mois de décembre de la saison 1773-1774 apparaît un autre *sainete* intitulé *Mi gozo cayó en el pozo* (AMM, *Ayunt.* , 1/373/1), si bien que deux pièces portant le même titre furent créées à un an d'intervalle.

1773-1774 (74)

Tous les documents permettant de reconstituer les programmes de cette saison ont disparu, non seulement les feuilles de *gastos del tablado* mais aussi les liasses d'imprimés où l'on consignait quotidiennement le détail des places assises, et sur lesquels on indiquait le titre de la pièce principale. Nous ignorons donc même le nombre de spectacles donnés par chaque compagnie. Seules sont parvenues jusqu'à nous quelques listes de frais engagés pour les représentations les plus importantes de l'année (Noël et Carnaval par exemple), et les inventaires de copies de pièces effectuées pour le compte de chaque compagnie, grâce auxquels nous avons pu déterminer qu'au moins 30 *sainetes* (15 pour chaque troupe) furent créés en 1773-1774, Ramón de la Cruz ayant fourni toutes les nouveautés de la troupe Ribera, et 10 au moins de celles programmées par Manuel Martínez.

D. Ramón se trouve alors à l'apogée de sa carrière de *sainetista* ; dans le même temps se déroule la polémique qui l'oppose à Tomás de Iriarte, et qui se concrétise dans le *sainete El poeta aburrido* et, quoique de façon plus voilée, dans *Las resultas de las ferias* . Presque toutes les pièces qu'il remet aux comédiens auront une carrière au moins honorable. *El enfermo fugitivo* , *Los hombres solos* , *Las arracadas* (adaptation de Legrand) et *Sanar de repente* , joués 12 fois, *Los payos y los soldados* (adaptation d'on ne sait quelle œuvre originale), joué 11 fois, s'inscrivent au nombre des *sainetes* à succès ; *Los usías contrahechos* , *Las cuatro novias* , *El hablador indiscreto* , *El cortejo escarmentado* , tous quatre imités, les deux premiers de Legrand, les deux autres de Boissy et Carmontelle respectivement, et *La merienda a escote* , furent indéniablement prisés du public, étant donné qu'ils furent l'objet de 7 à 8 reprises. On peut estimer également que *La hostería del buen gusto* , joué 7 fois en 12 saisons, reçut son approbation, contrairement à *El maniático* (adapté de Legrand) et à *El galán viejo* , rejoués une seule fois dix ans plus tard, tandis que *Las andaluzas* , *El duende* et *Las payas celosas* ne réapparaîtront plus dans les programmes (75).

Parmi les intermèdes que D. Ramón écrit cette année, on trouve ainsi huit pièces imitées d'œuvres françaises, dont une seule sera un échec, les sept autres en revanche figurant en bonne place dans cette sorte de palmarès du *sainete* que nous établissons

74- Voir *supra* , note 22.

75- Quelques uns de ces *sainetes* ne figurent pas dans les *Sainetes de D. R. de la C.* : *El maniático* fut imprimé séparément en 1792 ; *Los usías contrahechos* a été publié par nos soins dans notre édition de *sainetes* (Taurus, *ed. cit.*) ; *El galán viejo* et *Las andaluzas* sont encore inédits ; quant à *La merienda a escote* , il a été publié récemment par Francisco LAFARGA dans son édition de *Sainetes* de Ramón de la Cruz, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1990.

dans ce chapitre.

Cruz semble donc avoir trouvé dans les pièces du répertoire français, après quelques tâtonnements, le genre de sujet et d'intrigue susceptible de plaire et de prendre le relais des adaptations de Molière que l'on continuait à donner régulièrement.

1774-1775 (76)

Les deux compagnies donnent à peu près le même nombre de spectacles différents : 76 chez Martínez et 70 chez Ribera, dont certaines pièces tiennent l'affiche un peu plus longtemps. En ce qui concerne les créations, un même dynamisme semble animer l'une et l'autre : au moins 22 *sainetes* nouveaux sont programmés par Ribera, 23 par Martínez, et 5 pendant la saison d'été, lorsque les deux compagnies jouent ensemble pour leur propre compte.

Ramón de la Cruz est encore le principal fournisseur d'intermèdes : 20 *sainetes* correspondent à cette saison, dont une quinzaine sont destinés à Eusebio Ribera. Cependant, d'autres *sainetistas* se manifestent, notamment Sebastián Vázquez, qui a laissé une œuvre relativement importante, puisque l'on peut lui attribuer à coup sûr au moins une cinquantaine de *sainetes* , dont certains ont été pendant longtemps portés à l'actif de D. Ramón, confusion à la fois significative de la parenté entre le style de Vázquez et celui de son illustre modèle, et révélatrice du savoir-faire de cet auteur méconnu.

C'est d'ailleurs une œuvre que nous pensons pouvoir lui attribuer qui arrive en tête de notre classement : *El tramposo* , dont l'auteur présumé était jusqu'à ce jour Ramón de la Cruz (77), totalisera 12 reprises, *Chiviritas el yesero* , autre *sainete* de Vázquez indûment attribué à D. Ramón (78), 11 reprises, soit autant que *No puede ser guardar a la mujer* , qui appartient bien réellement au grand *sainetista* . Ce dernier toutefois, même s'il se voit ravir sa place de premier au palmarès, continue de faire jouer des *sainetes* qui remportent l'adhésion du public et constituent ainsi des valeurs sûres que les comédiens peuvent faire figurer au répertoire : *El almacén de novias* , *La boda por poderes* (79), *El hijo de vecino* , *Las calceteras* y occupent une place de choix. Le dernier cité en particulier nous semble présenter un grand intérêt du point de vue de la

76- Voir *supra* , note 22.

77- La pièce fut créée le 30 janvier 1775, en même temps que *El soplo del contrabando* . Les deux *sainetes* furent payés 1000 réaux (AMM, *Ayunt.* , 1/357), selon le tarif dont bénéficiait Vázquez alors que Cruz, à la même époque, touchait 600 réaux par *sainete* .

78- COTARELO avait déjà envisagé d'attribuer ce *sainete* , qu'il datait de 1776, à Vázquez (*D. R. de la C... , op. cit.* , p. 318) sur la foi d'un exemplaire manuscrit de la BMM (1/153/18).

79- Les *sainetes* de Cruz étaient les seuls pour lesquels on faisait faire cinq copies (dont une, ainsi qu'il est mentionné à plusieurs reprises, "pª Dn Ramón". Or on fit cinq copies de *La boda por pode-*

mise en scène : l'action se déroule sur deux plans différents, matérialisés "con dos tablados", le spectateur pouvant suivre les scènes qui se situent alternativement dans l'un et l'autre lieu sans qu'il soit besoin de changer de décor. Nous reviendrons plus loin sur la signification de ce *sainete* qui témoigne d'une conception très moderne du théâtre.

Cada uno en su casa y Dios en la de todos , de Domingo María Ripoll, *El burlador de mozas* , d'auteur anonyme, *El marido sofocado* , *El labrador y el usía* (adaptation dont nous ignorons le modèle), *La tertulia hecha y deshecha* , *Los desconfiados* , *La orquesta femenina* qui en est la seconde partie, *La maja majada* , *El concejo alborotado* , sept œuvres de Ramón de la Cruz, et *El canal* , de Sebastián Vázquez, se situent dans une honnête moyenne. Presque tous les autres *sainetes* ne reparaîtront plus à l'affiche ou seront repris au maximum deux fois.

Outre l'apparition d'un sérieux rival pour Ramón de la Cruz (Vázquez remet aux comédiens au moins 8 *sainetes*), cette saison se caractérise par la multiplication des intermèdes possédant une intrigue, donc bâtis sur le modèle -plus ou moins exactement suivi- des *comedias* . C'est bien évidemment dans ce sens qu'évoluent les goûts du spectateur madrilène (peut-être façonnés dans un premier temps par Cruz), et cette évolution est probablement la cause de l'échec de *El hospital de los tontos* , conçu à l'ancienne, c'est-à-dire comme un *entremés de figuras* , et que le public ne laissa pas achever [(80)].

1775-1776 [(81)]

Cette année encore les deux troupes donnent *grosso modo* le même nombre de spectacles : Martínez 71 et Ribera 73 ; la courbe de fréquentation du public enregistre une légère baisse par rapport à la saison précédente et l'activité créatrice semble se ralentir : les 19 *sainetes* nouveaux prévus par Martínez, tandis qu'on en relève à grand peine une quinzaine dans la documentation concernant la compagnie Ribera, constituent un maximum. Ramón de la Cruz cède cette année-là 17 *sainetes* aux comédiens (12 à Martínez et 5 à Ribera), Vázquez en remet 6 (trois à chaque troupe), et Valladares, dont les Madrilènes voient deux *sainetes* , commence lui aussi à cultiver le genre.

Le plus gros succès de l'année, pour des raisons qui nous échappent encore, est

res , comme de *No puede ser guardar a la mujer* , qui fut du reste créé le même jour. Il pourrait bien s'agir d'une adaptation de *Le mariage par lettre de change* , comédie en un acte de Philippe Poisson, mais nous n'avons pas encore eu la possibilité de vérifier cette hypothèse.

80- Voir *supra* , note 18.

81- Voir *supra* , note 22.

La caza de las lindas (82), joué 13 fois entre 1775 et 1791, suivi de très près par *El viudo* , adapté d'un proverbe de Carmontelle (joué 12 fois). Se situent également dans le peloton de tête : *Doncella, viuda y casada* (imité de Legrand), et trois adaptations de proverbes de Carmontelle, *El burlador burlado* (83), *La viuda hipócrita y avarienta* et *Pagar la burla a buen precio* , dont le succès témoigne de l'évolution des goûts du public ; il est par ailleurs significatif que sur les 17 *sainetes* écrits par Cruz en 1775-1776, 7 soient des pièces adaptées d'œuvres françaises, sans que l'inspiration de D. Ramón soit encore tarie, puisque des *sainetes* originaux comme *El majo de repente* , *Las naranjeras en el teatro* , *Donde las dan las toman* et *La maestra de niñas* auront une carrière à peu près semblable. Il en va de même pour deux pièces de Sebastián Vázquez, *Los tres novios imperfectos, sordo, tartamudo y tuerto* et *Las estafadoras* , joués respectivement 8 et 10 fois, résultat plutôt flatteur et révélateur de la popularité grandissante dont jouit cet auteur, qui manie également avec aisance le style des *sainetes de costumbres teatrales* . Les deux intermèdes de Valladares *Los cómicos españoles* , destiné à Martínez, et *Los cómicos poetas* , créé par Ribera, ne seront plus jamais repris.

D. Ramón continue donc à régner sur la scène madrilène, puisque 38 des *funciones* organisées par Manuel Martínez et 56 de celles d'Eusebio Ribera programment un au moins de ses *sainetes* (84).

1776-1777 (85)

Les documents permettant de connaître le détail des programmes ont disparu, et il faut se contenter des listes de pièces données à la copie pour recenser les intermèdes nouveaux.

82- BMM, ms. 1/153/2. Des chasseurs bredouilles, sur la foi des informations que leur donne Garrido, se mettent à poursuivre une autre sorte de gibier, à savoir les beautés du village. On ne saurait imaginer scénario plus indigent.

83- Ce *sainete* n'est pas une adaptation de *Le trompeur trompé* de Vadé, comme on l'a cru jusqu'à ce que Francisco LAFARGA ("Ramón de la Cruz y Carmontelle", *op. cit.*) démontre qu'il est inspiré d'un proverbe de Carmontelle, *Le faux empoisonnement* . Le *sainete* apparaît du reste dans le catalogue reproduit par SEMPERE Y GUARINOS (*Ensayo de una biblioteca...* , *op. cit.* , t. II, p. 234-238) sous le titre *El veneno fingido* .

84- Pour ce qui est des *sainetes* de Cruz, on trouvera dans la *Colección...* réunie par DURÁN : *El burlador burlado* , *Doncella, viuda y casada* , *Donde las dan las toman* , *El majo de repente* , et *Pagar la burla a buen precio* ; *La maestra de niñas* figure dans le recueil de *sainetes inéditos existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid* (*op. cit.*) constitué par Carlos CAMBRONERO ; *Las naranjeras en el teatro* est encore inédit ; quant à *El viudo* , imprimé séparément au tout début du XIXe siècle dans une version amputée d'une grande partie du texte, nous l'avons publié intégralement dans notre édition de *sainetes* (Taurus, *ed. cit.*).

85- Voir *supra* , note 22.

Pour un même nombre de représentations, la troupe d' Eusebio Ribera donne 76 *funciones* différentes, celle de Manuel Martínez 66 : autrement dit, la durée moyenne des pièces programmées par cette dernière est plus élevée. Le nombre de créations d'intermèdes est sensiblement le même pour les deux troupes : 14 chez Ribera (dont 11 de Cruz), 15 chez Martínez, soit au total un peu moins que l'année précédente. La saison semble pourtant dans l'ensemble assez bonne du point de vue de la fréquentation du public, si l'on en juge d'après la courbe [86].

Les deux *sainetes* qui arrivent en tête de notre classement ne sont pas de Cruz : *La vuelta del arriero y boda fingida* , de Sebastián Vázquez [87], et *El castigo de la miseria* , de Joseph Landeras, repris tous deux 12 fois, précèdent *El majo escrupuloso* (adapté d'un proverbe de Carmontelle), repris 10 fois, tandis que *Los bandos de Lavapiés* (o *La venganza del Zurdillo*) ne démérite pas puisqu'il sera rejoué tout de même à six reprises. *La academia de música* et *Pagar la fiesta para otro* , joués l'un 4 fois et l'autre 5 fois, n'ont pas laissé le public totalement indifférent. Tous les autres *sainetes* connaîtront une carrière éphémère : 18 d'entre eux (soit 62 % de la production totale) ne seront plus repris ultérieurement, pour des raisons diverses, la principale étant, semble-t-il, non pas la piètre qualité des intermèdes, mais le développement, la vogue du *sainete de costumbres teatrales* , qui dans la mesure où il avait trait à l'actualité théâtrale, servait rarement plusieurs fois. Au moins sept sont créés cette année-là (dont quatre de Cruz), soit près de 25 % de la totalité des *sainetes* nouveaux.

Par ailleurs, sur les cinq pièces de Cruz qui seront mises au rebut trois sont des adaptations du théâtre français : deux de Favart (*La gitanilla honrada* et *El premio de las doncellas*), qui ne remporte pas encore la faveur des Madrilènes, et une de Carmontelle (*El cortejo fastidioso*), dont le public cependant appréciait le style, si l'on en croit le succès, la saison précédente, de *El viudo* , et, quelques mois plus tard, de *El majo escrupuloso* [88].

Quant à *Los buenos consejos y función de Illescas* , *sainete* dans lequel Sebastián Vázquez se différencie nettement de Ramón de la Cruz, il doit certainement l'oubli

86- Voir annexe n° 1.

87- Ce *sainete* , comme d'autres de Vázquez, fut pendant longtemps attribué à D. Ramón, malgré l'existence d'un reçu autographe de Sebastián Vázquez, qui reconnaît avoir touché 500 réaux pour ladite pièce (BNM, *Papeles de Barbieri* , ms. 14016).

88- Collection DURÁN : *La academia de música* et *Los bandos de Lavapiés* ; t. VIII du *Teatro* de Cruz : *El cortejo fastidioso* ; *El majo escrupuloso* fut imprimé séparément ; *La gitanilla honrada* et *El premio de las doncellas* ont été publiés par Luigi de FILIPPO (*Diez sainetes inéditos* , Madrid, Escuela Superior de Arte Dramático, 1955).

dans lequel il est tombé à des causes indépendantes de sa valeur, ainsi que l'atteste une note manuscrite déclarant que "es muy bueno" (89), appréciation à laquelle nous souscrivons pleinement.

1777-1778 (90)

Les 74 *funciones* que propose la troupe Martínez et les 78 que programme celle d'Eusebio Ribera font affluer le public, ainsi qu'on peut le vérifier en se reportant à la courbe de fréquentation, qui n'a jamais été aussi haute. Cette marque d'intérêt des spectateurs est-elle liée aux instructions transmises aux comédiens l'année précédente et leur enjoignant de programmer plus de *comedias nuevas* (91) ? Il est un fait que chaque compagnie crée pendant la saison une dizaine de pièces, et ce renouvellement du répertoire n'est certainement pas étranger à l'augmentation du nombre de spectateurs, dont par ailleurs les compagnies ne tirent pas beaucoup de bénéfices, car les instructions auxquelles on vient de se référer les obligeaient en même temps à limiter le nombre des *funciones* dites *de teatro* , pour lesquelles le prix des places était plus élevé.

21 intermèdes nouveaux chez Martínez (dont 7 de Cruz, 10 de Vázquez, 1 de Valladares, 1 de Moncín et 2 anonymes), 16 chez Ribera (dont 10 de Cruz, 1 de Vázquez, 1 de Valladares, 1 d'Antonio Rosales, 1 d'Antonio Castrillo, et 2 anonymes). Une constatation s'impose : la cote de popularité de Sebastián Vázquez grimpe encore, au point qu'il devient le *sainetista* de prédilection de la troupe Martínez. D'autre part, si les plus grands succès de la saison sont deux pièces de Ramón de la Cruz -deux adaptations du reste-, *Juanito y Juanita* (d'après Guerville) et *Los Payos hechizados* (d'après Favart), joués respectivement 14 et 12 fois, on trouve ensuite *El Farfulla de las mujeres y jardineros graciosos* (joué 10 fois), de Vázquez, puis, du même auteur, la première partie de *El día de lotería* , qui se trouve à égalité avec *Quien de ajeno se viste donde quiera le desnudan* et *Los maridos engañados y desengañados* de D. Ramón. *La boda del guarda* , toujours de Vázquez, sera joué 8 fois, tout comme *El tonto alcalde discreto* de Valladares. *El almacén de criadas* , de Vázquez, et *La industria contra miseria* , joués 7 fois, devancent *El gracioso engaño creído del duende fingido* , dont l'attribution à Cruz nous paraît très discutable, *El calderero y vecindad* et *La quintaesencia de la miseria* .

El marido discreto et *El baile de repente* , de Ramón de la Cruz, repris deux fois

89- BNM, ms. 14602/35.

90- Voir *supra* , note 22.

91- AMM, *Corregto* , 1/169/23. Nous reviendrons sur ce document dans le chapitre consacré aux *sainetes de costumbres teatrales* .

ultérieurement, ainsi que *El chasco del sillero* (deuxième partie de *El día de lotería*) et *Los cómicos indianos* , de Vázquez, et *Casarse con su enemigo* , de Moncín, ne semblent pas avoir réussi à mériter la faveur du public, non plus que *El triunfo del interés* , adaptation pourtant par D. Ramón d'une pièce de Marivaux (92).

Les autres *sainetes* -une quinzaine, dont 6 *de costumbres teatrales* - ne seront plus remis à l'affiche, ce qui représente quand même un déchet moins important que l'année précédente.

1778-1779 (93)

Malgré 71 et 79 programmes différents et 15 et 19 intermèdes nouveaux, respectivement, Manuel Martínez et Eusebio Ribera ne parviennent pas à freiner la désaffection du public. Parallèlement, très peu de *sainetes* de cette année-là auront une carrière brillante : *El perlático fingido* , repris 14 fois, constitue une exception. *La duda satisfecha* , de López de Sedano, se distingue encore avec 7 reprises, et *El chico y la chica* , *Las majas forasteras* , et *El sueño* , de D. Ramón, se situent dans une moyenne plus qu'honnête.

Si *La boda de los manchegos* de Valladares (repris 4 fois) et *El café extranjero* de Cruz (repris 3 fois) n'ont pas complètement déplu, le moins que l'on puisse dire est qu'ils n'ont pas suscité l'enthousiasme, non plus d'ailleurs que *El novio rifado* (94), *Los viejos fingidos* et *La música al fresco* (95), de Cruz, *La defensa de las mujeres* , de Sedano, repris seulement une ou deux fois.

22 *sainetes* (dont 4 *de costumbres teatrales*) achèvent là leur carrière. Il y a donc beaucoup de déchet cette année-là (plus de 64,5 %), malgré la qualité indéniable

92- Collection DURÁN : *El calderero y vecindad* et *Quien de ajeno se viste donde quieran lo desnudan* ; furent imprimés séparément : *Juanito y Juanita* et *Los payos hechizados* ; *Los maridos engañados y desengañados* et *El triunfo del interés* figurent dans le *Teatro* de Cruz (t. II et IX) ; *El marido discreto* a été publié par José Francisco GATTI (*Doce sainetes , op. cit.*) et *El baile de repente* est encore inédit.

93- Voir *supra* , note 22.

94- Inclus par COTARELO dans le premier volume des *sainetes de D. R. de la C.* , ce *sainete* est bien de 1778 et non de 1762. Payé 1200 réaux conjointement avec *El café extranjero* (AMM, *Ayunt.* , 1/372/2) pour accompagner la représentation de *Atilio Régulo* , il fit l'objet, comme celui-ci, de cinq copies (*ibid.* , 1/373/2). Voilà donc identifié l'intermède "inconnu" joué le 5 décembre 1778 (voir COTARELO, *D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 415). *El chico y la chica* fut imprimé séparément, *El café extranjero* est dans la collection DURÁN, *Las majas forasteras* a été publié par C.E. KANY ("Más sainetes inéditos", *op. cit.* , p. 360-572) et *Los viejos fingidos* est inédit. Au sujet de *La música al fresco* publié par Edward V. COUGHLIN (*Tres obras inéditas de don Ramón de la Cruz* , Barcelone, Puvill, 1979), nous avons découvert récemment qu'il s'agissait d'une adaptation de *La sérénade* , pièce en un acte de Regnard.

95- Voir note précédente.

de certains des *sainetes* que l'on relègue aux oubliettes.

1779-1780 (96)

La courbe de fréquentation chute : les rogations publiques organisées en raison de la sécheresse à la fin du mois d'octobre et pendant une partie de celui de novembre amputent la saison de plus de 30 jours de représentation et ramènent à 55 le nombre des *funciones* présentées par Manuel Martínez, tandis que Juan Ponce, qui succède à Eusebio Ribera, en offre 63. Paradoxalement -en apparence du moins-, les nouveautés en matière d'intermèdes sont plus nombreuses que les années précédentes : nous en avons dénombré 22 pour chaque troupe, en tenant compte de l'ensemble de la documentation, et non pas seulement des *gastos del tablado* qui ne mentionnent, rappelons-le, que le titre de l'intermède joué au début de chaque série de représentations. L'écart entre le nombre des *sainetes nuevos* recensés -44 au total- et celui des intermèdes dont le titre figure sur les *gastos del tablado* -28 en tout- montre que les directeurs des compagnies ont plus fréquemment qu'à l'accoutumée recours au changement de *sainete* pour renouveler le spectacle, comme s'ils voulaient ainsi compenser les périodes d'inactivité que leur imposent les rogations publiques.

Le plus grand succès de l'année revient à Sebastián Vázquez, avec *Los criados y el enfermo* (joué 10 fois), suivi d'assez près par *Los estudiantes petardistas* , d'auteur encore inconnu, et *El trueque de las criadas* , toujours de D. Sebastián. Quant à *La señorita displicente* de Ramón de la Cruz, il fait, semble-t-il, un tabac à sa sortie, puisqu'on le programme trois fois la première année ; il ne sera repris cependant que deux fois par la suite, contrairement à *Los criados simples o el tordo hablador* qui sera plus régulièrement rejoué (6 fois). *La cena a escote* , *Los ilustres payos* (d'après Legrand) et *La viuda burlada* , de Ramón de la Cruz (97), *El esquileo* de Vázquez et *La mala educación* , anonyme, seront repris de trois à quatre fois au cours des dix années suivantes, ce qui à tout prendre, n'est pas déshonorant.

Une vingtaine de *sainetes* disparaîtront à tout jamais de l'affiche (du moins pendant la période que nous avons étudiée). Sur ces 20 intermèdes, 6 appartiennent à Ramón de la Cruz, dont deux seulement sont des *sainetes de costumbres teatrales* . Or

96- Voir *supra* , note 22.

97- Publié par Durán, de même que *La cena a escote* ; furent imprimés séparément : *Los ilustres payos* et *La señorita displicente* . Quant à *Los criados simples o El tordo hablador* (qui figure dans la collection DURÁN), nous ne voyons pas ce qui a incité José Francisco GATTI ("Sobre las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz", in *Studia hispanica in honorem R. Lapesa* , I, Madrid, 1972, p. 243-249) à y voir une adaptation de *L'aveugle clairvoyant* de Legrand. Il n'y a aucun rapport entre les deux pièces.

cinq pièces du même auteur seront reprises seulement une ou deux fois ultérieurement. Autrement dit, sur les 14 *sainetes* remis cette année-là par D. Ramón aux comédiens, très peu connaîtront une fortune enviable. Au vu de ces résultats, il semble légitime de se demander si l'inspiration du grand *sainetista* , créateur d'un style qui continue de faire force de loi, ne commence pas à s'essouffler, d'autant plus que les seules pièces de cet auteur qui échappent à un sort médiocre ne sont pas des œuvres originales, mais des adaptations du théâtre français.

1780-1781 (98)

Cette saison est marquée par la suppression de l'*entremés* , que l'on remplace par une *tonadilla* .

L'année 1780-1781 se caractérise par une situation de crise due essentiellement aux rogations publiques pour cause de sécheresse, dont la conséquence est la suspension des représentations théâtrales pour des durées plus importantes encore que l'année précédente. Pendant une partie des mois de mai et juin, durant tout le mois d'octobre et la première semaine de novembre, les comédiens se voient ainsi condamnés au chômage et leurs finances sont gravement affectées par cet état de choses.

On peut se demander cependant si ces interruptions sont seules responsables du manque à gagner dont souffrent les compagnies théâtrales. En effet, si l'on se reporte à la courbe de fréquentation, on constate que dès 1778-1779, elle accusait une baisse très nette que l'on ne pouvait imputer alors aux *rogativas* ; d'autre part, le début de la saison 1780-1781 s'annonçait assez catastrophique, surtout pour la troupe Martínez, dont la moyenne journalière au mois d'avril est de 1884 réaux (elle atteint tout de même 2909 réaux chez Ponce), somme assez basse dont les comédiens s'alarment dans le *sainete* de Sebastián Vázquez, au titre suffisamment explicite (joué le 13 mai) : *Pues que lucro no tenemos trabajando noche y días, deshagamos compañía y otro destino busquemos* . Cette décadence ne serait-elle pas la conséquence de l'application des consignes limitant les *funciones de teatro* (99) ?

Le rythme des créations d'intermèdes se ralentit : Juan Ponce offre 11 *sainetes* nouveaux aux spectateurs, dont 9 entre le début de la saison et le 31 décembre, tandis que Manuel Martínez, dans le même temps, n'en propose que 6.

Parmi ces *sainetes* , rares sont ceux qui feront une belle carrière. *El no* , repris 5 fois, et *El novelero* , repris 4 fois, tous deux de Ramón de la Cruz, font figure d'excep-

98- Voir *supra* , note 22.

99- Nous étudierons cet aspect de la question dans notre chapitre sur le *sainete de costumbres teatrales* .

tions. Encore faut-il préciser qu'il s'agit de deux adaptations. *El forastero prudente* et *Los gitanos festivos* ne reparaîtront pas à l'affiche. C'est pourtant encore D. Ramón qui ouvre la saison dans les deux théâtres avec deux *sainetes de costumbres teatrales* , *La cómica inocente* pour la troupe de Manuel Martínez et *El sainete interrumpido* pour celle de Juan Ponce [(100)]. Notons encore que Comella fait jouer *El petimetre en la aldea* , repris 2 fois, comme *La honestidad triunfante* , de Pedro Alcántara.

1781-1782 [(101)]

Nous n'avons pas pu retrouver le titre des intermèdes joués quotidiennement pendant cette saison, mais ce qui est certain, c'est que le nombre des *sainetes nuevos* est fort réduit, ainsi qu'on peut le constater en compulsant la comptabilité des deux troupes: une douzaine en tout, au maximum, auxquels on peut ajouter deux *comedias en un acto* qui font office d'intermèdes : *La indiana* et *La isla desierta* .

Par contre, les comédiens investissent davantage dans les pièces principales : on dénombre au moins 9 créations chez Palomino (5 pendant l'été et 4 de décembre à Carnaval), et 6 chez Martínez au minimum, c'est-à-dire en tenant compte uniquement des pièces achetées à leurs auteurs.

La saison est encore amputée du mois de novembre en raison d'une nouvelle série de prières publiques, mais le mois de décembre et la "última temporada" (de Noël à Carnaval) produisent de confortables rentrées d'argent qui compensent la perte antérieure.

Parmi les intermèdes créés cette année-là, il en est fort peu qui échappent à l'oubli : *El pleito de la viuda* , de Pedro Alcántara (joué 5 fois), *La merienda deshecha* (3 fois) de Landeras et *El padrino y el pretendiente* [(102)] (joué 3 fois), adaptation par Ramón de la Cruz d'un proverbe de Carmontelle, seront les seuls que l'on reprendra par la suite.

1782-1783 [(103)]

Cette saison est exceptionnellement longue : commencée le 31 mars 1782, elle s'achève le 4 mars 1783, et dès lors il ne faut pas s'étonner du nombre particulièrement

100- *El no* est dans la collection DURÁN ; *El novelero* fut imprimé séparément ; *La cómica inocente* a été publié par CAMBRONERO (*Sainetes inéditos existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid* , *op. cit.*), *El sainete interrumpido* par C.E. KANY ("Más sainetes inéditos", *op. cit.*) et *Los gitanos festivos* par Edward V. COUGHLIN (*Tres obras inéditas de don Ramón de la Cruz* , *ed. cit.*) ; *El forastero prudente* est encore inédit.

101- Voir *supra* , note 22.

102- Publié par Cruz dans le tome VIII de son *Teatro* .

103- Voir *supra* , note 22.

élevé de *funciones* (82 pour la compagnie Martínez, 83 pour Juan Ponce) et de la progression marquée de la courbe de fréquentation. La situation dans la réalité est loin d'être florissante, ainsi que le révèle un examen détaillé de la comptabilité, qui fait apparaître de nombreuses périodes de déficit.

Manuel Martínez offre 10 *sainetes* nouveaux à son public, tandis que Juan Ponce en propose 12. Mais cette année encore, très peu de pièces survivent à leur création. Sur les 22 nouveautés, seulement 5 seront reprises ultérieurement : *La casa de los abates locos* , de Landeras, sera rejoué 6 fois, de même que *Amo y criado en la casa de vinos generosos* , de Sebastián Vázquez, tandis que *El escarmiento del indiano* comptera 5 reprises. *El sueño* de Vázquez, *de costumbres teatrales* , et *Los cómicos de repente* de Valladares, ne reparaîtront qu'une fois à l'affiche. Il convient aussi de préciser que sur les 6 *sainetes* remis par Ramón de la Cruz aux comédiens, 4 sont des *sainetes de costumbres teatrales* (*El coliseo por de fuera* , *El gracioso picado* , *Los cómicos en Argel* et *El ensayo con empeño*), et *Las mahonesas* , une œuvre de circonstance destinée à célébrer la prise de Mahón [104]. Malgré tout, l'activité créatrice de D. Ramón est vraiment sur son déclin, étant donné la diminution, sensible depuis 1780, du nombre de ses créations, et le recours par deux fois cette année à la production étrangère dans un domaine où pourtant ses dons de créateur s'exerçaient avec facilité, à savoir le *sainete de costumbres teatrales* : en effet, *Los cómicos en Argel* et *El ensayo con empeño* sont des adaptations, le second d'une pièce de Pannard, le premier d'origine encore inconnue.

Toutefois, 41,4 % des *funciones* données par la compagnie Martínez et 69,8 % de celles que programme Juan Ponce comportent des *sainetes* de Cruz, chiffres qui ne laissent aucun doute sur la popularité du grand *sainetista* .

1783-1784 [105]

Eusebio Ribera reprend la direction qu'il avait abandonnée depuis quelques années et monte 76 spectacles, tandis que Manuel Martínez en donne 82. La courbe de fréquentation remonte légèrement, et cependant, cette saison semble constituer une parenthèse dans l'activité créatrice. Nous avons relevé seulement 7 *sainetes* nouveaux chez Martínez, 3 chez Ribera. Non seulement on crée peu d'intermèdes, mais en outre

104- Mahón était occupée par les Anglais depuis 1713. Le *sainete* a été imprimé en 1900 à Palma de Mallorca. *Los cómicos en Argel* est dans la collection DURÁN, *El coliseo por de fuera* a été publié par C.E. KANY ("Más sainetes inéditos", *op. cit.*), et *El gracioso picado* est inédit, de même que *El ensayo con empeño* , considéré pendant longtemps comme perdu (voir à ce sujet notre article "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz", art. cit.).

105- Voir *supra* , note 22.

ce sont des pièces dont la vie sera extrêmement brève, et l'on peut se demander si cet état de choses est uniquement lié à la qualité de ces œuvres. En effet, *El ratón o paso de los bailarines* , de Lorenzo Dariel, joué 5 fois, est le seul à échapper à l'oubli. *La falsa devota* , de Cruz, sera repris une seule fois en 1790 ; quant à *El oficial de marcha* , *La tertulia discreta* , *El tintorero vengado* , de D. Ramón [106], *Los embustes creídos* , de Vázquez, *El tío Gil* , de Landeras, *El dichoso desengaño* et *La bola de gas* , ils ne seront plus remis à l'affiche.

1784-1785 [107]

Dans les 63 *funciones* que donne Martínez et les 68 que programme Ribera, on relève beaucoup plus de créations de grandes pièces (une douzaine au moins) que d'intermèdes (8 ou 9 en tout). Sur les 4 *sainetes* créés par Manuel Martínez, 3 sont de Ramón de la Cruz, condamnés à disparaître en raison de leur nature : *Los celos de Garrido* (plus connu sous le titre *Garrido celoso*) et *El convite de Martínez* (qui sera tout de même repris une fois en 1786) sont en effet des *sainetes de costumbres teatrales* et *Los hijos de la paz* , joué avec *Las bodas de Camacho* de Meléndez Valdés, peut être considéré comme une pièce de circonstance. Par contre, *El aserrador y galanteador* , d'auteur encore inconnu, fera une carrière honorable puisqu'il sera repris 4 fois jusqu'en 1789.

Ribera pour sa part joue deux *sainetes* de D. Ramón : *La bien recomendada* (*de costumbres teatrales*), et *Los impulsos del placer* , joué avec *Los menestrales* de Trigueros, dans les mêmes circonstances que *Los hijos de la paz* [108]. Des deux pièces écrites pour la même troupe par Joseph Sor, *El globo aparecido* (intitulée également *El descenso de un globo*) et *El almacén general* , seule la première sera reprise (une fois).

Les œuvres de Ramón de la Cruz sont toujours à l'honneur, puisque 47,6 % des *sainetes* joués par la troupe Martínez et 66 % de ceux que donne Ribera sont de lui.

1785-1786 [109]

On dénombre 88 *funciones* différentes chez Martínez, 79 chez Ribera, et la courbe de fréquentation remonte. Pourtant, le nombre de créations semble moins élevé

106- *La falsa devota* figure dans le tome I du *Teatro* de Cruz ; *El oficial de marcha* a été publié par CAMBRONERO (*Sainetes existentes en la BMM* , *op. cit.*), et *La tertulia discreta* par Kany ("Más sainetes inéditos de don Ramón de la Cruz", *op. cit.*). *El tintorero vengado* est inédit.

107- Voir *supra* , note 22.

108- Ces deux *sainetes* ont été publiés par les soins de D. Ramón dans le tome V de son *Teatro* . *La bien recomendada* , *Los celos de Garrido* et *El convite de Martínez* sont inédits.

109- Voir *supra* , note 22.

qu'au cours de la saison précédente.

En ce qui concerne les *sainetes* , chaque troupe présente 5 nouveautés, soit au total 10 pièces, dont 2 de D. Ramón : *El italiano fingido* , dont c'est là l'unique représentation, ainsi que pour *El baile sin mescolanza* , représenté par Ribera, qui selon Cotarelo aurait subi le contrecoup de la mauvaise impression produite sur le public par la pièce principale *La subordinación militar* (110). Le seul *sainete* à succès semble donc être *El tío Vigornia el herrador* (joué 5 fois), de Sebastián Vázquez. Une autre pièce du même auteur, *Los dos hermanos uno sin memoria y otro glotón* , ne sera pas reprise, non plus que *El manchego en la corte* de Moncín, qui décidément ne fait alors pas merveille dans le genre, et on peut en dire autant de Joseph Sor, de Lino García et autres *sainetistas* occasionnels.

La proportion de *sainetes* de Cruz joués par Martínez tombe à 38,6 % ; en revanche, dans le cas de Ribera, elle est légèrement plus forte : 68,3 %.

1786-1787 (111)

Le public semble apprécier les 76 *funciones* que propose la troupe Martínez et les 70 que programme Eusebio Ribera, car la courbe de fréquentation monte encore, en dépit de la pauvreté de la production.

Ramón de la Cruz fait jouer 5 *sainetes* , soit la moitié au moins des nouveautés que l'on met à l'affiche, mais seul *El sombrerito* (112) sera réutilisé, après avoir été joué deux fois à la suite à sa création, circonstance qui plaide en sa faveur. Aucun des autres *sainetes* ne sera repris dans les années qui suivent.

44,7 % des *sainetes* programmés par Manuel Martínez et 75,7% de ceux de Ribera sont de D. Ramón, dont l'étoile ne faiblit toujours pas.

1787-1788 (113)

La courbe de fréquentation atteint son maximum. La compagnie Martínez donne 75 *funciones* , celle de Ribera 64, dont 45,3 % pour l'une et 70,3 % pour l'autre sont agrémentées de *sainetes* de Ramón de la Cruz.

Les comédiens proposent 12 *sainetes* nouveaux au cours de la saison (Martínez

110- Voir COTARELO, *D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 291. Le *sainete* a été publié par C.E. KANY ("Más sainetes inéditos", *op. cit.*) et *El italiano fingido* a fait l'objet d'un article de L. de FILIPPO ("La sátira del 'bel canto' en el sainete inédito de Don Ramón de la Cruz 'El italiano fingido'", in *Estudios escénicos* , n° 10, Barcelone, 1964, p. 47-101), dans lequel le texte de la pièce est reproduit.

111- Voir *supra* , note 22.

112- Le *sainete* , inclus dans le tome III du *Teatro* de l'auteur, est en réalité de 1785, et s'intitulait primitivement *Las petimetras* (BMM, ms. autog. de Cruz, t. IX, C/MS.14).

113- Voir *supra* , note 22.

7 et Ribera 5), dont 5 sont des œuvres de D. Ramón : *La discreta y la boba* , adaptation dont nous ignorons encore le modèle, sera repris en 1789 et en 1790, preuve de son succès, et *Las castañeras picadas* sera également rejoué, mais une fois seulement. Par contre, *Las aguas de Trillo* , *El médico extranjero* et *Las dos viuditas* (114) ne réapparaissent pas les années suivantes, ce qui ne signifie pas forcément qu'ils soient tombés dans un oubli définitif, étant donné le peu d'années qui sépare la date de leur création de la limite que nous avons fixée à notre étude.

Moncín fait représenter trois *sainetes* cette année-là : *El mercader engañado* , *El carpintero chasqueado* et *Las astucias conseguidas* , titres révélateurs du genre de comique pratiqué par cet auteur, de même du reste que par Fermín del Rey, dont *Las astucias desgraciadas* sera repris une fois.

Perico el empedrador , d'auteur anonyme, remporte les suffrages du public, puisqu'il est rejoué une fois la même année, et compte deux reprises ultérieures.

1788-1789 (115)

C'est pour les comédiens une année catastrophique en raison de la mort de Charles III, qui interrompt brutalement les représentations le 13 décembre. La saison s'achève là, ce qui signifie que les compagnies ne touchent aucun bénéfice pendant la "última temporada", celle qui d'ordinaire rapporte le plus.

Un nouvel élan créatif semblait pourtant être donné, puisqu'entre le début de la *temporada* et le 13 décembre on relève 13 *sainetes nuevos* (9 chez Martínez, 4 chez Ribera), Luis Moncín étant en passe de prendre la relève de Cruz (qui ne fait jouer cette année-là qu'un seul *sainete* : *Los novios espantados* [116]) en remettant 4 petites pièces aux comédiens, de la même veine que celles de l'année précédente : *La lugareña astuta* , *La malicia castigada* , *El tío chasqueado* et *El criado embrollador* .

Manuel Martínez cependant puise encore 46,3 % des *sainetes* qu'il met à l'affiche dans l'œuvre de Ramón de la Cruz. En ce qui concerne la troupe d'Eusebio Ribera, les titres des intermèdes joués faisant défaut à de nombreuses reprises, il nous est impossible d'évaluer de façon satisfaisante la part donnée dans la programmation à D. Ra-

114- *La discreta y la boba* figure dans le tome IV du *Teatro* de Ramón de la Cruz, *Las dos viuditas* dans le tome V, *Las castañeras picadas* dans le tome VII ; *Las aguas de Trillo* a été publié par C.E. KANY ("Más sainetes inéditos", *op. cit.*) et *El médico extranjero* est inédit.

115- Voir *supra* , note 22.

116- Publié dans le tome V du *Teatro* de l'auteur, le *sainete* a été mal daté par COTARELO, qui l'inclut dans le premier volume des *Sainetes de D. R. de la C.* La pièce n'est pas de 1763, mais de 1788, date à laquelle elle apparaît pour la première fois, parmi les *sainetes nuevos* , dans les documents de comptabilité de la troupe d'Eusebio Ribera.

món.

1789-1790 (117)

Les programmes que nous avons reconstitués à partir du *Diario de Madrid* , qui omet très souvent de préciser le titre des intermèdes, sont de ce fait incomplets.

Manuel Martínez donne 61 *funciones* (avec 9 *sainetes* nouveaux), Eusebio Ribera 70 *funciones* (avec 10 *sainetes* nouveaux). Si Ramón de la Cruz n'écrit pratiquement plus pour le théâtre (à l'exception de petites pièces de circonstance [118], à l'occasion en particulier du couronnement de Charles IV), il n'en va pas de même pour Luis Moncín, qui remet 6 *sainetes* aux comédiens. Comella pour sa part fait jouer *El premio* , Sebastián Vázquez *Travesuras de un barbero* , *La locura más graciosa en obsequio del monarca* et *Paca la salada y merienda de Orterillas* .

1790-1791 et **1791-1792** (119)

Pour ces deux dernières années de la période que nous avons étudiée, nous ne pouvons établir de façon détaillée que l'activité de la compagnie Martínez. On peut cependant remarquer que la composition des *sainetes* est de plus en plus fréquemment confiée aux auteurs des pièces principales (Moncín, Comella, Laviano, etc.) dont aucun ne semble se spécialiser vraiment dans les genres mineurs.

Le dernier *sainete* de Ramón de la Cruz créé au théâtre est la célèbre parodie de tragédie *El muñuelo* (120), écrite certainement depuis plusieurs années et jouée avec *La comedia nueva* de Moratín en février 1792, par la compagnie Ribera.

Les données que nous avons exposées, et qui sont le résultat d'une enquête minutieuse et systématique portant sur un nombre relativement important de saisons théâtrales consécutives, permettent de tirer un certain nombre de conclusions concernant l'évolution des genres mineurs pendant la seconde moitié du XVIII^{e} siècle.

L'étude à laquelle nous venons de nous livrer fait apparaître de façon indiscutable la préférence marquée des compagnies théâtrales -et donc des spectateurs- pour les *sainetes* de Ramón de la Cruz, dont la fécondité permettait de satisfaire la soif de nouveauté du public, en même temps que ses innovations, dans la mesure où elles étaient

117- Voir *supra* , note 22.

118- Le seul titre de *Las provincias españolas unidas por el placer* en dit assez long.

119- Voir *supra* , note 22.

120- Sur la date de composition de ce *sainete* , l'un des plus célèbres de Ramón de la Cruz, voir notre édition des *Sainetes* de D. Ramón (éd. cit., p.271-272).

favorablement accueillies, correspondaient à l'attente de ce dernier, à ses nouvelles exigences, au point qu'elles devaient constituer autant d'étapes d'un processus qui allait aboutir à la mort de l'*entremés antiguo* .

C'est ainsi que sous la plume de Ramón de la Cruz le *sainete* était de plus en plus lié à la réalité de l'époque.

Le fait que Cruz ait puisé dans l'actualité de son temps la matière de certains de ses *sainetes* n'est plus aujourd'hui à démontrer. Cotarelo et, à sa suite, d'autres critiques, ont amplement commenté l'à-propos avec lequel D. Ramón a su mettre à profit des faits divers ayant frappé en leur temps l'imagination de la population madrilène : ainsi, l'exhibition dans la capitale d'un éléphant, qui fit sensation en 1773, inspira à Cruz *El elefante fingido* , la venue l'année suivante de la "Giganta" se trouve à l'origine de *La boda de Chinita* , et le bruit qui courut en 1776 qu'il suffisait de polir certaines pierres du "cerro de San Isidro" pour en faire des diamants fut exploité par D. Ramón dans *El pedrero apedreado* [(121)]. Cependant, on ne s'est fixé jusqu'à présent que sur les événements les plus retentissants, alors qu'en réalité, si l'on examine de près les intermèdes de Cruz (et en particulier ceux qui ne furent représentés qu'une fois), on s'aperçoit qu'ils se font l'écho de l'actualité de façon beaucoup plus régulière qu'il n'y paraît à première vue.

Nombreux sont en effet les *sainetes* de Ramón de la Cruz qui reflètent la conjoncture économique ou politique, et donc les préoccupations des spectateurs au moment de leur création. *La Plaza Mayor de Madrid por Navidad* , par exemple, contient plusieurs allusions à la cherté de la vie, qui n'avaient certes rien d'imaginaire au cours de cet hiver 1765-1766, où l'on vit les prix grimper vertigineusement -ce devait être d'ailleurs l'une des causes du "motín de Esquilache"-. Le *sainete* recrée l'atmosphère du marché de la Plaza Mayor à la veille de Noël et l'auteur ne manque pas une occasion de mentionner les prix des denrées, que certains trouvent excessifs, que d'autres essayent de marchander, tandis que d'autres encore en sont réduits à regarder les plus nantis faire leurs achats [(122)]. La théâtralisation, de façon aussi précise, aussi réaliste, des problèmes conjoncturels que rencontraient les Madrilènes dans leur vie quotidienne était, à notre connaissance du moins, chose nouvelle à l'époque et le public fit bon accueil à la pièce, ainsi qu'on l'a signalé.

Après le fameux "motín", le comte d'Aranda allait resserrer la surveillance des

121- Voir COTARELO, *D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 173, et José Francisco GATTI, *Doce sainetes* , éd. cit., p. 21-22.

122- *La Plaza Mayor* , Taurus, éd. cit.

quartiers populaires et renforcer les mesures policières. *El careo de los majos* , créé le 25 avril 1766, soit un mois après l'émeute, met en scène des *majos* et des *majas* de Lavapiés aux prises avec la justice à la suite d'une dénonciation mensongère dont l'auteur est une "usía remilgada", dépitée de ne pas avoir été conviée à une fête organisée par ses voisines. Dans la première partie de l'intermède, *majos* et *majas* , réunis pour faire de la musique, voient arriver des alguazils et sont soumis à une vérification d'identité, formalité à laquelle ils ne semblent pas vraiment habitués, l'une des *majas* exprimant son étonnement en s'exclamant : "¡ Qué gana / de conversación que tienen / ustedes !". Convoqués chez le juge du quartier, ils sont soumis à un interrogatoire (suite à la dénonciation de la voisine), puis innocentés ; dès le début du *sainete* du reste, ils montraient leur confiance dans la justice, car "*Naide* en el mundo de nada / debe temer, siempre y cuando / esté la conciencia salva". Il n'empêche que la pièce s'achève sur une menace de l'officier de police :

"Váyanse a sus casas
ahora, pero apercibidas
ellas de que no armen zambras,
ni juntas escandalosas,
y ustedes de ver cómo andan,
porque ya estoy sobre aviso,
y a la menor cosa que haya
las pondré donde no vean
el sol en muchas semanas." (123)

L'année suivante, c'est dans deux *sainetes* portant sur un même sujet que D. Ramón fait intervenir la justice pour vérification d'identité, et autant *El picapedrero* que *El mal casado* s'achèvent sur une impression de malaise. L'apparition de ce thème dans les pièces de Cruz après 1766 était de toute évidence liée à l'actualité politique, d'autant plus que certaines allusions que contiennent les *sainetes* que nous venons de citer ne laissent aucun doute sur l'explication qu'il convient de lui donner. Dans *El mal casado* , la Tía Cominos récite "con velocidad", ainsi que le précise une indication scénique, ces vers dans lesquels elle énumère les membres de sa famille, pour répondre à une question du juge concernant son identité :

"Juez Y usted, ¿ quién es ?
Tía Cominos Señor juez,
yo parienta muy cercana
por parte de padre y otro
pariente que está en campaña

123- *El careo de los majos* , *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 283.

sirviendo al rey, y otro que
le cogieron en la plaza
por unas revoluciones." (124)

Ce dernier vers ayant été corrigé par la censure et remplacé par "por meter el dos de bastos", il est clair que l'on craignait que ce rappel trop précis des événements qui avaient agité la capitale l'année précédente ne suscite des réactions parmi le public.

La vigilance de la censure civile interdisait toute référence trop concrète à la conjoncture politique, et c'est pourquoi, lorsqu'il ne s'agissait pas de faits divers quotidiens, l'actualité était traitée de façon allusive, par le biais de l'utilisation de thèmes qui étaient "dans l'air".

Ainsi dans *Los alcaldes de Novés* , joué en 1768 pour le Corpus (il ne fut plus repris par la suite), l'action se situe dans un village en ce jour de fête où se retrouvent sur la place les gens du cru, toutes conditions et toutes professions confondues. Les langues vont bon train, car une *petimetra* est arrivée la veille, excitant la curiosité des villageoises et l'intérêt des hidalgos locaux. Mais, ô surprise !, la Madrilène porte, non pas une *mantilla* , mais un *manto* à l'ancienne mode, et bientôt va s'engager un débat entre partisans des usages vestimentaires traditionnels et adeptes des modes venues de l'étranger. Jusque là, rien de bien original, D. Ramón ayant abondamment exploité ce thème depuis la création, quelques années plus tôt, de *El hospital de la moda* . Mais cette fois, la discussion porte, beaucoup plus que sur le vêtement lui-même, sur le tissu dont il est fait, et ce que les "nationalistes" reprochent à la *mantilla* , c'est d'être en mousseline. En effet, l'"alcalde por el estado llano", soucieux des intérêts de son village, affirme :

"Y añada usted que en Novés
la fábrica de bayeta
no sirve, porque se van
a Madrid o a Talavera
a comprar la musolina,
y el dinero se lo llevan,
y sino viene, ¿ de qué
las fábricas aprovechan ?" (125)

Ces quelques vers, dans la mesure où ils sont répétés trois autres fois, sous des formes à peine différentes (126), comme un refrain, deviennent le thème central, la raison d'être

124- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 387.

125- *Los alcaldes de Novés* , *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 423.

126- "y lo peor es que se pierde / la fábrica de bayeta, / y en lugar de que nos traigan / el dinero, se le llevan" (p. 423) ; "y sobre todo se pierde, etc." (p. 424) ; "Señor compañero, / la fábrica de bayeta / se pierde" (p. 425).

du *sainete* , qu'il convient alors de relier à la campagne de propagande en faveur de l'industrie nationale, qui devait aboutir deux ans plus tard à la pragmatique sanction du 24 juin 1770 interdisant "la introducción y uso de muselinas en el reyno", et à la pragmatique sanction du 28 juin de la même année "por la que se sirve mandar, que no se use absolutamente en el reyno de otros mantos ni mantillas que los de sólo seda o lana... que es el que era y ha sido de muchos años a esta parte el trage propio de la Nación ; prohibiendo, como prohibo, específicamente en las Mantillas toda otra materia, que no sea la dicha de seda o lana" (127).

De la même façon, le principal intérêt de *El baile en máscara* , créé en janvier 1769, était de porter à la scène une innovation d'Aranda datant de 1767 : l'organisation pour le Carnaval de bals masqués publics au théâtre du Príncipe la première année, puis aux Caños del Peral. Le *sainete* n'est qu'un ardent plaidoyer en faveur de cette initiative, ainsi qu'on pourra en juger d'après cette tirade que nous reproduisons intégralement, car ce sont précisément sa longueur inusitée et la propagande qu'elle contient -comme si Cruz avait été chargé de faire de la publicité pour ces bals qui devaient avoir lieu quelques jours après la création du *sainete* - qui en font tout l'intérêt, d'autant plus que l'acteur qui la récitait était Vicente Merino, premier *galán* de la compagnie Ponce, ce qui excluait une possible interprétation par antiphrase. Il sermonne en effet sa femme, à qui il a refusé d'organiser un bal à son domicile, en ces termes :

"Si no consideran
todos los inconvenientes
de un sarao y una cena
en casa particular,
donde, por mucho que atienda
el dueño a su obligación,
falta de muchas maneras,
no hay duda que puede haber
alguno que te defienda.
Pero si se hiciesen cargo
de que entre la concurrencia
nadie queda agradecido
y muchos quejosos quedan ;
del insoportable gasto
a gente de nuestra esfera ;
de que hay hombres y mujeres

127- AHN, *Consejos , Sala de alcaldes , Libro de Gobierno* 1770, fol. 333 et 339. Cette politique protectionniste dut être efficace, si l'on en juge d'après la plainte déposée par le Département du Gard en 1790 devant l'Assemblée Nationale en raison du progrès économique de l'Espagne, qui causait notamment de graves difficultés à la fabrique de bas de soie de Nîmes (Voir Richard HERR, *España y la revolución del siglo XVIII* , Madrid, Aguilar, Colección Cultura e Historia, 1964, p. 123).

mezclados sin otra idea
que divertirse, ni más
freno que el de su prudencia,
pues el amo de la casa,
aunque oiga y aunque vea,
suele hacerse sordo y ciego
por no desgraciar la fiesta ;
y si se hacen cargo, al fin,
de que con menos que cuesta
cualquiera de estas funciones,
sin la menor contingencia,
con mayor diversidad
e incomparable decencia,
se puede uno divertir
todas las Carnestolendas
en los Caños del Peral,
raro será el que no crea
que es tonto el que expone casa,
quietud, familia y hacienda
por divertirse, teniendo
la diversión más completa,
sin tener que responder
sino de sí y su pareja." (128)

Par ailleurs, Espejo, vieillard réfractaire, au début de la pièce, à ce genre de divertissement (il fait partie de ces gens bien pensants, "patriotes", et hostiles à la mode et aux mœurs modernes) est fort satisfait, à la fin, de s'être laissé convaincre ("ciertamente que sintiera / no haberlo visto") car il s'est beaucoup amusé ("ni cenara ni comiera / en tres días, si durara / esto tres días"). Quant à Paca, la femme de Merino, qui tenait à son bal particulier, elle fait amende honorable ("Ya te doy / la razón de que no quieras / tener en casa funciones / pudiendo disfrutar estas") (129).

Il est vrai que cette nouvelle mesure allait tout à fait dans le sens de l'optique de D. Ramón, lequel n'adhérait pas toujours de façon aussi totale aux initiatives prises par les autorités. Le célèbre *sainete* parodique *Manolo* , créé en novembre 1769, en est un exemple. L'action, qui met en scène des *majos* de Lavapiés, se déroule devant la porte, non pas d'un palais, mais d'une taverne dont le patron est l'un des personnages principaux du *sainete* . Nous ne raconterons pas la pièce, qui est sans doute l'œuvre la plus connue de Ramón de la Cruz, mais nous en rappellerons le dénouement : une rixe ayant éclaté dans la taverne, Manolo est tué d'un coup de *navaja* par son rival Mediodiente, puis survient la mort en cascade de tous les personnages, de sorte qu'il n'en reste qu'un

128- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 428.
129- *Ibid.* , p. 431.

pour énoncer la morale de l'histoire :

"¿ de qué aprovechan
todos vuestros afanes, jornaleros,
y pasar la semana con miseria,
si *dempués* los domingos o los lunes
disipáis el jornal en la taberna ?" (130)

Nous étudierons dans un autre chapitre les raisons qui ont poussé D. Ramón, à ce moment-là, à tourner en dérision le précepte selon lequel le théâtre doit être "provechoso", pour souligner l'à-propos du choix du sujet. Depuis l'année précédente, les tavernes étaient l'objet d'une surveillance toute particulière de la part de la police, surveillance systématisée après la nouvelle division de Madrid en huit *cuarteles* : des fouilles avaient lieu "para evitar los excesos que en dichas casas Bodegones y tavernas se cometen p^{r} hombres viciosos y vinosos, a quienes los taberneros suben y ocultan en lo interior de los quartos de los mesones, para que jugando a los naipes u otros juegos de embite ylícitos que les consumen y gasten las especies de sus Bodegones y tabernas..."(131) On procédait également à la vérification, quartier par quartier, des licences (les *Libros de gobierno* en conservent ainsi des centaines) exigées pour l'exploitation d'un débit de boissons, et on enquêtait, avec le concours d'apothicaires, sur la qualité des boissons servies dans les *botillerías* , afin de contrôler notamment la nature des colorants employés (132). Comme en outre on avait renouvelé en juin 1768 la pragmatique du 29 avril 1761 interdisant l'usage - et même la fabrication- de certaines armes, dont la *navaja* , et que pour s'assurer que la loi était observée on avait inspecté "las casas de cuchilleros, prenderos y puestos de Bohoneros" (133), il est évident que le *sainete* prenait aux yeux du public de l'époque une signification dont la totalité nous échappe aujourd'hui, à nous qui n'y voyons plus qu'une parodie fort réussie, mais qui explique la violence des protestations qu'il suscita, après sa création, chez les partisans de l'ordre.

On pourrait trouver de la même façon bien des coïncidences entre des sujets d'actualité à un moment donné, et le thème de *sainetes* joués à la même époque. N'est-il

130- *Doce sainetes* , éd. de José Francisco GATTI, p. 121 (v. 368-372).

131- AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1768, fol. 305-306. Le même problème se posait à la police parisienne. Le cabaret était au centre de la vie populaire. Lieu de rencontre, de perdition, et aussi de contestation, il était constamment le théâtre de bagarres, de vols et autres pratiques illicites ; les lois règlementant les heures d'ouverture de ce genre d'établissements n'étaient pas observées (voir Daniel ROCHE, *Le peuple de Paris* , *op. cit.* , p. 258-267).

132- On apprend ainsi que les boissons à la fraise étaient colorées à la cochenille ou à la fleur de carthame (AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1769, fol. 464 sq.).

133- AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1768, fol. 318 sq.

pas significatif, par exemple, que *La hostería del buen gusto* , créé le 25 décembre 1773, dans lequel ladite *hostería* est tenue par un Français, et fréquentée par des étrangers (il y a même un Anglais), que l'on a conviés pour l'inauguration, ait été joué précisément à l'époque où commençait à se réunir la *tertulia* de la Fonda de San Sebastián, dont les habitués se recrutaient parmi les adversaires de Cruz (Moratín, Iriarte, Signorelli, Casimiro Gómez Ortega), et dont le patron était l'Italien Gippini (134)?

Ramón de la Cruz ne fut cependant pas le seul à se servir de l'actualité, et d'autres *sainetistas* exploitèrent à sa suite une veine qui semblait avoir l'agrément du public. Manuel del Pozo, par exemple, auteur en 1769 d'un *sainete* intitulé *Los ciegos llenos de ideas* , avait très certainement à l'esprit lors de l'élaboration de sa pièce les rafles de mendiants organisées quelques jours auparavant, sur un ordre d'Aranda du 4 avril 1769, lequel précisait que cette tâche devait être menée à bien "sin exceptuar los ciegos que no cantan con instrumentos, pues sólo los de esta clase, como que tienen aquel medio para ganar su vida, pueden quedar libres, no deviendo bastar para ello la sola voz" (135). Or les aveugles du *sainete* se plaignent de l'interdiction qui leur est faite de vendre romances et "pronósticos", et l'auteur de la pièce, par l'intermédiaire d'un personnage de fripier, justifie ainsi les mesures prises à l'encontre des aveugles :

"Prendero Grazias a quien nos quitó
tantos embustes de enmedio.
Navas Pues son mui buenas las grazias
quando estamos pereciendo.
Prendero Ese perjuicio no importa
quando es común el probecho." (136)

De façon générale, chaque fois que le sujet du *sainete* s'y prêtait, on le représentait à l'époque de l'année à laquelle il était censé se dérouler. Les auteurs de *sainetes* eux-mêmes, et tout particulièrement Ramón de la Cruz, tenaient fréquemment compte de la circonstance pour laquelle la pièce devait être créée, soit en basant leur intrigue

134- D. Juan Antonio Gippini, selon COTARELO (*Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 111-112), avait en 1769 ou 1770 l'exclusivité du service de cuisine et de pâtisserie des bals masqués organisés au théâtre des Caños del Peral. Il n'est pas impossible qu'il existe un rapport entre ce personnage et le "pastelero" que Cruz met en scène dans *¿ Cuál es tu enemigo ?* , dont nous reparlerons dans le chapitre consacré à la polémique. D'après Francisco AGUILAR PIÑAL, les frères Juan Antonio et José María Gippini avaient demandé en 1765 l'autorisation d'avoir une hôtellerie "al uso de Italia" : en 1767 l'établissement était déjà ouvert et l'année suivante, ils devaient y installer une rôtisserie ("Moratín y Cadalso", in *Revista de Literatura* , t. XLII, n° 84, jul.-dic. de 1980, p. 138, note 5).

135- AHN, *Consejos , Sala de alcaldes , Libro de Gobierno* 1769, fol. 124.

136- *Los ciegos llenos de ideas puestos a cómicos de la legua* , BNM, ms. 17450/5. La dernière approbation est datée du 13 avril 1769.

sur ladite circonstance, soit en glissant dans le texte quelques détails "saisonniers". *El adorno del nacimiento* , *La Plaza Mayor de Madrid por Navidad* , *La nochebuena en ayunas* , *El hambriento de nochebuena* , furent créés pour Noël, *Las máscaras* , *El baile en máscara* , *El carnaval todo el año* , pendant la période précédant le mardi gras, *Las ferias* et *El deseo de seguidillas* , qui se passe également à l'époque des *ferias* d'automne à Madrid, en octobre, *La mañana de San Juan* au mois de juin, *La pradera de San Isidro* aux environs de la fête de ce saint, et bien d'autres exemples, dont la liste serait fort longue, montreraient la même volonté d'assortir le *sainete* aux saisons ou aux festivités qui rythmaient l'année des Madrilènes. *Los escrúpulos de las damas* , où des *petimetras* s'efforcent de convaincre leur médecin de leur prescrire de manger de la viande pendant le carême, fut joué et toujours repris en janvier-février, et si *Los bailes de Lavapiés* n'était représenté qu'en avril ou mai, c'est que les bals du quartier San Lorenzo auxquels se rendent les personnages de la pièce avaient lieu de toute évidence à ce moment-là de l'année. *Los baños inútiles* , où Ramón de la Cruz raille la mode de prendre des bains dans le Manzanares, n'est jamais joué en hiver, c'est-à-dire à une époque de l'année où cette pratique serait inconcevable. Il en va de même pour *El viudo* , dont la seconde partie se déroule dans une *huerta* où *petimetres* et *petimetras* ont organisé un pique-nique. Par contre, il aurait été impensable de jouer *Las castañeras picadas* en été. C'est du reste la présence dans un *sainete* de marchandes de châtaignes, de vendeurs de *turrón* ou d'autres détails du même genre qui permettent parfois de dater des pièces.

Ainsi, alors que le public raffolait des pièces qui lui procuraient évasion et dépaysement, en mettant en scène des personnages au nom étrange, en transportant le spectateur dans des pays lointains et inconnus, où on lui faisait vivre des aventures extraordinaires, voire fantastiques, le *sainete* était le prolongement de son univers quotidien.

La plupart des *sainetes* avaient en effet pour cadre Madrid ou les villages proches de la capitale. Sur 206 intermèdes écrits par Cruz entre 1757 et 1774, on en dénombre 134, soit 65 % en moyenne, dont l'action se déroule dans la "villa y corte". Et si l'on entre dans le détail, on constate que la proportion augmente au fil des années : de 60 % environ pour la période 1757-1768, elle passe à 70 % entre 1768 et 1774. Le *sainete* est donc de plus en plus madrilène, et le public peut y reconnaître les lieux qu'il a l'habitude de fréquenter : la Plaza Mayor, la promenade du Prado, le marché du Rastro, le quartier de Lavapiés, etc.

Parallèlement, les personnages que le spectateur voit se mouvoir sur scène, il les côtoie tous les jours dans la rue, au théâtre ou dans les salons. Ils sont artisans -chau-

dronniers, savetiers, maçons, menuisiers, plâtriers, etc.-, petits commerçants -marchandes des quatre saisons, taverniers, vendeurs de colifichets en tous genres-, médecins ou avocats, ou bien vivent de leurs rentes, à moins qu'ils n'appartiennent à cette frange de la population madrilène dont les activités étaient mal définies, et les revenus d'origine douteuse. Que l'on juge seulement d'après les titres de quelques intermèdes, choisis parmi les plus joués, du répertoire de l'une des troupes théâtrales : *El agente de sus negocios* , *Alfonsillo el chispero* , *El barbero* , *La boda del cerrajero* , *Las calceteras* , *El calderero y sus vecinos* , *El cochero* , *El herrero y el casero* , *Las naranjeras en el teatro* , *El peluquero* , *El picapedrero* , *El sastre y su hijo* , et l'on pourrait en citer bien d'autres où sont mis en vedette les petits métiers qui faisaient vivre la capitale. Et l'activité à laquelle se livrent ces personnages n'est pas simplement une indication, une étiquette permettant de les situer socialement : on les voit à l'œuvre. *El barbero* , *Las calceteras* , *El calderero y sus vecinos* se déroulent sur le lieu de travail des protagonistes, et l'intrigue du dernier intermède repose précisément sur les nuisances qu'entraîne pour le voisinage le métier de chaudronnier. Ces personnages en outre ont des préoccupations, des distractions identiques à celles des spectateurs : ils se soucient de leur loyer, on sait ce qu'ils mangent et boivent, et ils ont parfois même des enfants. Bref, le *sainete* est une tranche de la vie madrilène de l'époque, et lorsqu'il transporte le spectateur à quelques lieues de la capitale pour mettre en scène paysans et villageois, ce n'est que très rarement pour le faire rire de la traditionnelle incompétence d'un *alcalde* de village ou des prétentions poétiques d'un sacristain amoureux. En opposant aux *payos* et aux *payas* les Madrilènes en déplacement pour quelques heures à la campagne -en général ceux qui ont les loisirs et les moyens pour le faire, à savoir *petimetres* et *petimetras* - c'est encore sur les mœurs en usage dans la capitale que l'accent est mis. Dans seulement 13,5 % des intermèdes écrits par Cruz entre 1757 et 1774, l'action concerne exclusivement des gens de la campagne. Encore faut-il préciser qu'un certain nombre de ces *sainetes* -9 sur 28- sont des adaptations, dont le cadre était imposé par le modèle dont ils s'inspiraient (c'est le cas par exemple de *El maestro de rondar* , *El pleito del pastor* , *Inesilla la de Pinto* , etc.), et que parmi les pièces originales, *La junta de los payos* (1761), *El alcalde contra amor* (1767) et *El alcalde desairado* (1767) sont les seuls à connaître un succès flatteur.

Visiblement, le monde paysan n'intéressait pas outre mesure Ramón de la Cruz, ou du moins, l'intérêt qu'il portait aux villageois était lié la plupart du temps à leur signification par rapport aux Madrilènes. Nous reviendrons dans la seconde partie de notre travail sur le rôle des *payos* et des *payas* dans l'œuvre de Ramón de la Cruz, mais il

est bon de souligner d'ores et déjà que le "réalisme" qui caractérise les *sainetes* d'ambiance urbaine est absent des *sainetes* d'ambiance paysanne. Contrairement aux travailleurs des quartiers madrilènes dont la condition est évoquée à travers une foule de détails concrets -prix des denrées alimentaires, problèmes de logement et de chômage, etc.-, les paysans sont dépeints de façon plutôt vague et schématique, et leurs problèmes quotidiens se réduisent souvent à leurs démêlés avec les Madrilènes venus se distraire dans leur village.

Ainsi, sous l'impulsion de Ramón de la Cruz, les personnages d'intermèdes cessent d'être exclusivement des types de théâtre aux caractéristiques immuables et conventionnelles, comme le personnage d'Isabel dans *El barbero* de Quiñones de Benavente, qui déclarait par exemple : "yo / hija soy de entremés, basta" (137), signalant par là la distance qui la séparait de la réalité. Les personnages de Cruz s'animent et surtout se diversifient, même si chacun d'eux possède en commun avec ses semblables un certain nombre de traits permettant de le ranger dans telle ou telle catégorie d'une société forcément schématisée, en raison des limites inhérentes au *sainete* , et de l'optique satirique et exemplaire résolument adoptée, à la suite de Ramón de la Cruz, par les *sainetistas* de l'époque.

En effet, parallèlement à l'abandon progressif des stéréotypes de l'*entremés* -édiles imbéciles, soldats fanfarons, sacristains au langage alambiqué, étudiants faméliques et rusés-, voués, de par leur appartenance à la tradition, à une certaine intemporalité, une évolution se produit dans la conception même du comique, ainsi que nous allons le voir dans le chapitre suivant. Le recours aux procédés propres à l'*entremés* -*burla* , *pullas* - devient de moins en moins systématique : la *burla* en particulier, ressort principal de tant d'intermèdes classiques, si elle se trouve encore à la base même d'un grand nombre de *sainetes* , se voit assigner de plus en plus fréquemment un rôle d'exemple - on relève du reste dans les titres des termes plus explicites, tels que *desengaño* , *escarmiento* , voire *castigo* - conforme aux nouvelles perspectives du théâtre mineur, dont l'initiateur fut de toute évidence Ramón de la Cruz.

Nous avons souligné dans ce chapitre l'importance de la création en 1764 de *La bella madre* , et l'optique satirique à but édifiant adoptée par D. Ramón dans les *sainetes* de cette année-là, que ce soit dans *El petimetre* , *El sarao* , *Las resultas de los saraos* , ou dans *La devoción engañosa* et *Las frioleras* . Nous avons également évoqué les réticences à l'égard de ces "sainetes criticones" qui se font jour dans *El poeta de ca-*

137- COTARELO, *Colección de entremeses...* , *op. cit.* , II, p. 749.

pricho . Les choses ne devaient pas en rester là, et l'acrimonie contenue dans les attaques dont Cruz fut l'objet témoigne de l'importance d'un débat que l'on allait porter sur la scène, et dans lequel s'affrontèrent deux conceptions de ce que devait être la vocation du théâtre mineur : pur divertissement pour les uns, distraction utile pour les autres, l'intermède se trouvait là à un tournant de son histoire. Francisco Mariano Nifo, dans un *sainete* intitulé *La sátira castigada por los sainetes de moda* , imprimé en 1765, partait en guerre contre D. Ramón, ce "crítico sainetero", ce "murmurador coplero" qu'il accusait de déchirer à belles dents ses contemporains :

"Hay un hombre en el lugar
que habla mal de todo el pueblo,
y salga lo que saliere
saca en público defectos
que él sueña u otro por él
sin aquel justo respeto
que piden las circunstancias
de distinguidos sujetos." (138)

Et l'on voit défiler des mécontents, notamment un père de famille se plaignant d'avoir été ridiculisé dans un *sainete* -c'est au *Petimetre* qu'il est fait allusion- en paraissant sur scène un bas à la main, à la recherche d'une aiguille pour se livrer au ravaudage dont son épouse et ses filles refusent de se charger.

La même année, *La riña de los graciosos* , joué en juin par la troupe Hidalgo, concrétisait le débat : entre Mariana Alcázar et Miguel de Ayala, respectivement *graciosa* et *primer gracioso* de la compagnie, éclate une violente dispute à propos du choix des intermèdes. La célèbre *graciosa* se refuse à monter des *sainetes* que lui propose son homologue masculin, parce que

"de crítica endiablada
son todos sus pensamientos
y mientras yo sea graciosa,
la crítica, vade retro,
pues ace más de dos años
no salen de el embeleco
de satirizar sin tasa
sin dejar siquiera un pelo,
que no ayga salido a ser
burla, escarnio, y menosprecio,
y en lugar de remediar
causa más daño el remedio."

138- Francisco Mariano NIFO, *La sátira castigada por los sainetes de moda* , *op. cit.* , p. 12.

Ayala cependant défend son point de vue :

"es verdad, crítica son,
pero crítica de exemplo." (139)

et pour lui donner satisfaction, ses camarades acceptent d'examiner les trois pièces proposées, dont l'une au moins, intitulée *La defensa es permitida* , porte sur un sujet déjà traité par Ramón de la Cruz dans *Las mujeres defendidas* . Les trois *sainetes* sont rejetés, mais Ayala ne désespère pas de voir un jour triompher son idée :

"ustedes charlan mui bien,
pero a Dios gracias espero
ver mudemos cada día
mil saynetes por mostrencos,
pues ideas, no ay buscarlas
en todo aqueste emisferio ;
que ya las gentes no gustan
de la burla, ni el gallego,
sino cosas sazonadas,
de lo que pasa en el pueblo,
y ustedes verán de adonde
an de sacar el probecho. "

Et Mariana a beau avoir provisoirement le dernier mot en affirmant :

"Mira, hijo, un saynetito
que tenga chiste, y gracejo,
cuatro dichos, mui bien dichos,
con su poco de concepto,
será el que nos asegure
nuestro comer y sosiego",

le *sainete* témoigne d'une évolution des goûts du public qui devait aboutir quinze ans plus tard -on ne peut manquer de relever la valeur prophétique des paroles du *gracioso* - à la suppression de l'*entremés antiguo* .

Dès 1761, dans son *Caxón de sastre o montón de muchas cosas, buenas, mejores y medianas, útiles, graciosas, y modestas para ahuyentar el ocio, sin las rigideces del trabajo, antes bien a caricias del gusto* , ouvrage satirique abordant, comme le titre l'indique, des sujets très divers, Nifo, déplorant la dégradation du théâtre et des goûts du public, écrivait :

"... parece que entre nosotros se ha convertido la diversión, de lícito desahogo de la inocencia, en desenfado

139- *La riña de los graciosos* , BNM, ms. 14521/13.

> pernicioso de poco decentes travesuras, por no decir de inhonestas malicias.
>
> ... en donde esto se ve más de bulto es en la representación de piezas ridículas, que son los Bayles, Entremeses y Saynetes con que se hace valer en el theatro la diversión. Yo he notado que quando en Comedias vulgares, esto es de entre-año, ponen por juguetes saynetes del siglo passado, conceptuosos y exquisitos, están como violentos al oirlos no sólo aquellos circunstantes o mosqueteros no bien educados, sino aun aquellos que tienen abiertos los ojos para ver lo que guarda todas las leyes del donayre gracioso y los rígidos preceptos del buen gusto" (140).

L'*entremés antiguo* avait donc cessé de plaire. C'est pourquoi dans *La riña de los graciosos* (1765), que nous avons déjà cité, les deux premières raisons qui viennent à l'esprit des comédiens pour expliquer le refus de la *graciosa* de programmer les *sainetes* proposés par Ayala sont les suivantes :

> "García ¿ son acaso remendados ?
> Rosa ¿ tienen algo de los viejos ?"

Les intermèdes du répertoire ancien, fussent-ils remaniés, ou ceux qui étaient taillés sur le même patron, étaient donc considérés par les comédiens comme peu attrayants, puisque susceptibles d'être écartés du choix de Mariana Alcázar. Encore aurait-on pu penser, l'adjectif employé pour désigner les intermèdes en question étant *viejo* et non pas *antiguo* , que l'on visait ici plus particulièrement les pièces ayant beaucoup servi tout en étant de composition relativement récente.

Le *sainete para empezar* écrit en 1770 par Ramón de la Cruz pour la troupe de María Hidalgo lève toute ambiguïté : la *graciosa* de la compagnie, qui était alors María de la Chica "la Granadina", interrompt avec colère ses camarades occupés à jouer un intermède :

> "¿ Quieren ustedes entrar
> adentro con treinta diablos ?
> si ellos no tienen vergüenza,
> yo si, que cualquiera acaso
> que toca al mayor obsequio
> de Madrid y de mi Patio
> lo tomo con mucho honor ;
> y más vale que no hagamos
> sainete alguno que hacer
> de los viejos y pesados
> que tiene la compañía

140- Francisco Mariano NIFO, *Caxón de sastre* , Madrid, 1761, I, p. 264-265.

y que ya están todos hartos
de ver." (141)

Or le sujet de la pièce que les comédiens avaient commencé de représenter était on ne peut plus conforme à la tradition *entremesil* . Que l'on en juge : les personnages -*payos* et *payas* , et la trinité *alcalde* -*abogado* (variante en l'occurrence du *juez*)-*escribano* - entrent sur scène en chantant et en dansant. On est à la recherche d'un gitan, et le dialogue (qui est en fait une parodie de dialogue) imaginé par Cruz est tout à fait à l'image du style des intermèdes anciens : l'auteur y respecte notamment l'absence totale de réalisme ou même de vraisemblance, et les personnages prononcent les mots que l'on s'attend à entendre dans leur bouche :

"Coronado Por más que hice se escapó
el demonio del gitano
por lo estrecho del postigo.
Felipe El señor Barbosa hablando
de esa gente tiene un texto
que ciertamente es de pasmo.
Coronado ¿ Y cómo dice ?
Felipe Allí está.
Id si queréis a buscarlo.
Enrique Cuando no los aseguran
las uñas de un escribano
¿ qué tales serán ?
Coronado En fin,
pues son gente de fandango
y para traerlos a casa
no se puede hallar reclamo
como el baile y tararira,
seguid a ver si pillamos
a Ropita pelapollos,
la Sinforosa y el Chairo.
Pues el alcalde lo manda,
repita otra vez el canto." (142)

Ce n'est pas en vain que dans un *sainete* allégorique de 1776, intitulé *El público es quien da todo* , les *entremeses* sont personnifiés par le *vejete* , qui les qualifie lui-même de "rancios". L'*entremés* est démodé, et c'est pourquoi la Novedad repousse avec dédain le barbon :

"Ea, quitaos de aquí,
que este intermedio no es acto

141- *Sainete para empezar* , Taurus, éd. cit., p. 132.
142- *Id.* , *ibid.* , p. 131.

de bufonada, ni risa." (143)

Et ce sont les deux *autores* Manuel Martínez et Juan Ponce qui, dans un mémoire adressé le 18 septembre 1779 à la *Junta* , demandèrent la suppression des "entremeses de Trullo y otros, los cuales aun al pueblo bajo disgustaban". Les autres arguments avancés par les *autores* , notamment le désir de "ahorrarse gastos, y que las funciones no fuesen tan dilatadas", n'étaient probablement destinés qu'à étayer leur requête, car outre que les *entremeses* , dont la mise en scène était fort réduite, n'entraînaient que très peu de frais, leur durée moyenne était relativement courte. Les deux dernières raisons alléguées nous paraissent d'autant plus discutables qu'à la place de l'*entremés* on proposait de représenter une, voire deux *tonadillas* , qui supposaient un plus grand investissement (texte, musique, costumes) et pouvaient atteindre à cette époque des proportions au moins comparables à celles des *entremeses antiguos* .

La *Junta* accéda à la demande des comédiens "y se acordó se quiten y supriman los entremeses comunes y cartilleros desde el principio de esta temporada, y prevéngase a los Autores presenten una lista de los mejores antiguos y nuevos que puedan conservarse y sean de alguna utilidad a los teatros, proponiendo las temporadas en q[e] se pueden ejecutar, separando del todo los que sean indecentes" (144). Les *autores* chargés d'opérer une sélection dans le répertoire ancien durent trouver que tous les *entremeses antiguos* étaient "comunes" et "cartilleros", car aucun ne fut repris après 1780, alors que rien n'empêchait, théoriquement, de les jouer pendant le deuxième entracte.

C'était donc bien le théâtre mineur ancien que l'on rejetait en bloc, et la décision prise par les autorités sur la demande des comédiens, eux-mêmes inspirés par l'opinion de leur public, signifiait le triomphe du *sainete* moderne basé sur l'observation de la réalité quotidienne environnante, et sur l'imitation des mœurs, très proche donc de la comédie dont les *sainetistas* , et plus particulièrement Ramón de la Cruz, s'efforçaient d'appliquer les principes.

En effet, lorsque D. Ramón écrivait dans le prologue de son *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas* , publié de 1786 à 1791,

> "Los que han paseado el día de San Isidro su pradera ; los que han visto el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en las de San Juan y de San Pedro ; los

143- *El público es quien da todo* , BMM, 1/183/44.

144- BNM, *Papeles de Barbieri* , ms. 14016 (copie). Le document est reproduit en partie par COTARELO dans son ouvrage sur *María del Rosario Fernández, La Tirana* , *op. cit.* , p. 21-22.

> que han asistido a los bailes de todas clases de gentes y destinos ; los que visitan por ociosidad, por vicio o por ceremonia... En una palabra, cuantos han visto mis sainetes reducidos al corto espacio de 25 minutos de representación (después de rebajar el punto de vista, con la decoración a veces nada a propósito, y las actitudes tan mal estudiadas como a veces los versos), digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos ; si los planes están o no arreglados al terreno que pisan ; y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo. En cuanto a la verdad, la imitación, y la disposición de las figuras, a fe que tienen más de historia que la que yo tengo entre las manos, y no me dejará mentir, si hay quien dude de lo que yo escribo y ella me dicta" (145),

il se situait dans la ligne de la bonne comédie telle que la concevait Leandro Fernández de Moratín, qui put écrire que, malgré ses défauts -trop grande liberté vis-à-vis de la morale, faiblesse de la construction des pièces-

> "Don Ramón de la Cruz fue el único de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo a conocer la índole de la buena comedia ; porque dedicándose particularmente a la composición de piezas en un acto, llamadas *sainetes* , supo substituir en ellas, al desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses, la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo. [...] examinadas separadamente, casi todas [*sus figuras*] están imitadas de la naturaleza, con admirable fidelidad. Esta prenda, que no es común, unida a la de un diálogo animado, gracioso y fácil (más que correcto), dio a sus obrillas cómicas todo el aplauso que efectivamente merecían" (146).

145- *Teatro o colección de los saynetes y demás obras dramáticas* , Madrid, Imprenta Real, 1786-1791, p. LV-LVI.

146- *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín* , BAE vol. 2, p. 317.

CHAPITRE III

UN GENRE NOUVEAU : LE *SAINETE*

Développement de l'élément visuel et progrès de la mise en scène - Recherche d'un plus grand dynamisme et d'une plus grande impression de vérité - Les innovations de mise en scène chez Ramón de la Cruz - Evolution du comique dans le *sainete* - Les modalités du rire.

De l'*entremés* au *sainete*, de la farce à la comédie en un acte, l'intermède, dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle et sous l'impulsion de Ramón de la Cruz, subit une évolution, une transformation, dont il est fort malaisé de définir les différentes phases. Les quelques données que nous avons exposées dans les pages précédentes avaient pour but de mettre en évidence les traits les plus marquants de cette évolution, et surtout la conscience qu'avaient les auteurs de l'époque de faire œuvre nouvelle, et donc de se démarquer de la tradition *entremesil*. Cela étant dit, il serait vain de chercher à tracer une frontière trop nette entre *entremés* et *sainete*, du moins au début de la période qui fait l'objet de notre étude, car le *sainete* n'est alors très souvent que le prolongement de l'*entremés*, dont il utilise encore bien des mécanismes. Et l'on pourrait citer nombre de *sainetes* de l'époque de Ramón de la Cruz, dont certains de D. Ramón lui-même, comme *La enferma de mal de boda*, de 1757, ou *El cochero*, écrit pourtant dix ans plus tard, que n'aurait pas reniés un *entremesista* bon teint. D'un autre côté, on pourrait relever des exemples d'*entremeses antiguos* qui contenaient déjà en germe ou même possédaient de façon évidente des traits que nous avons considérés comme propres au *sainete*. Ainsi, il est indéniable que *La plazuela de Santa Cruz*, de Calderón, semble une préfiguration de *sainetes* tels que *La Plaza Mayor de Madrid por Navidad* ou *El Rastro por la mañana*, dont nous avons malgré cela souligné la nouveauté, et que d'autre part, parmi les *entremeses* de Cervantes, il en est quelques uns qui tiennent

davantage de la comédie burlesque que de l'intermède à proprement parler. Ces pièces cependant, outre qu'elles n'étaient pas jouées à l'époque qui nous intéresse -les intermèdes de Cervantes ne l'ont du reste pas été du vivant de leur auteur [1]- ne correspondent pas vraiment aux patrons sur lesquels étaient bâtis, dans leur grande majorité, les *entremeses antiguos* et, s'écartant des lois du genre telles qu'on peut les établir d'après le plus grand nombre, elles font figure d'exceptions. Quoi qu'il en soit, ce n'est que peu à peu, au fur et à mesure que le répertoire des comédiens s'enrichit d'intermèdes nouveaux, que l'on voit disparaître les *sainetes* encore enveloppés de leur gangue de tradition *entremesil* , et se dégager les éléments permettant de cerner la personnalité du *sainete* , de le situer grosso modo par rapport à son aîné et de faire apparaître sa spécificité en tant que genre.

Lorsque apparaît dans la première moitié du siècle le *Diccionario de Autoridades* [2], le *sainete* n'est pas encore bien défini : "En la comedia es una obra, o representación menos seria, en que se canta y baila regularmente acabada la segunda jornada de la comedia". Alors que l'*entremés* , "representación breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio", est nettement caractérisé, le *sainete* , tout comme le *baile* avec lequel il se confond encore, n'est défini que par rapport à d'autres formes de théâtre, que ce soit relativement à la *comedia* (dans la définition citée plus haut) ou à l'*entremés* , considéré comme un genre à part entière, ainsi que semble le prouver l'inclusion dans le même dictionnaire de l'adjectif *entremesado* ("parecido a entremés, o que tiene parte de entremés"), qui s'emploie à propos de "los bailes o sainetes, que para mayor variedad y diversión, están mezclados con cosas graciosas y burlescas propias de un entremés". Le *sainete* n'est donc qu'une variété d'*entremés* , auquel il emprunte les traits généraux. Quant aux termes *sainetero* , *sainetista* , *sainetear* , ils ne figurent pas, bien entendu, dans le *Diccionario de Autoridades* , leur apparition et leur emploi étant liés à la reconnaissance de la spécificité générique du *sainete* .

A quelle date se produit le clivage ? Il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de le déterminer de façon précise, mais on peut estimer que c'est entre 1760 et 1770, soit à partir du moment où Ramón de la Cruz devient l'un des principaux fournisseurs d'intermèdes des compagnies théâtrales, que se fixent les caractères distinctifs du

1- *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* , Madrid, 1615.
2- De 1726 à 1737.

sainete . C'est en effet pendant cette décennie que sont créés *La bella madre* et *El petimetre* en 1764 [3], *El Prado por la noche* et *La Plaza Mayor de Madrid por Navidad* en 1765 et surtout *La pradera de San Isidro* et *La botillería* en 1766, *Manolo* en 1769, pour ne citer que les pièces les plus marquantes et les plus représentatives, par leur conception et les moyens qu'elles mettent en œuvre, des nouvelles tendances que nous avons signalées dans le chapitre précédent. C'est également pendant cette période que se déchaîne la polémique née à la suite de ces innovations, que D. Ramón commence à puiser régulièrement dans le répertoire du théâtre français, et que, sous l'autorité du comte d'Aranda, des aménagements matériels sont apportés à la scène des *coliseos* madrilènes, facilitant la réalisation des mises en scène en accord avec la prédilection croissante du public pour le spectacle au sens étymologique du terme. C'est du reste à cette époque que des mots comme "oyentes" ou "auditorio" commencent à tomber en désuétude ou s'en voient préférer d'autres qui conviennent davantage aux motivations du public, comme "mirones" ou "espectadores", mot d'introduction récente et encore considéré comme un gallicisme en 1763, si l'on en croit le *sainete La disputa en la tertulia* , où don Jorge, "petimetre riguroso", ayant fait en ces termes l'éloge des *sainetes* et des *tonadillas* qu'il a vu représenter au théâtre l'après-midi :

"¡ Los sainetes cosa grande !
¡ Las tonadillas portento !
con que a los *espectadores*
los vi absortos y suspensos.",

un autre *tertuliante* , D. Lucas, partisan de la tradition et peu friand de distractions à la mode, exprime ainsi son incompréhension :

"Plasencia Esos señores, amigo,
¿ son de Madrid o Estranjeros ?
Espejo Son los mirones, don Lucas.
Plasencia Don Jorge, mas si tenemos
en nuestra lengua las vozes
de mirones, mosqueteros,
concurso, Auditorio y otras,
¿ no me dirás a qué efecto
tú y otros ciegos sectarios
de esos terminillos nuebos
desfiguráis el lenguaje ?" [4]

3- C'est en 1764 que le mot *Saynète* fit officiellement son entrée dans la langue française, d'après le *Dictionnaire de la langue française* de Robert.

4- *La disputa en la tertulia* , BMM, ms 1/163/32.

René Andioc a démontré que l'élément visuel devient capital [5], au point même de masquer ou de dénaturer le contenu de la pièce, car le souci d'étonner, d'impressionner le spectateur prend le pas sur toute autre préoccupation.

Le *sainete* , bien qu'à une échelle moindre, participe de cette évolution, et un soin de plus en plus grand est apporté à son décor, ainsi que le révèle la précision de certaines descriptions contenues dans les *acotaciones* . Il est certain que ce souci va de pair avec la volonté déclarée de reproduire dans le *sainete* la réalité quotidienne, et avec le succès remporté auprès des spectateurs par les intermèdes ayant pour cadre les lieux publics les plus fréquentés de la capitale et mettant en scène non pas un nombre limité de personnages, mais toute une fraction de la société madrilène ; l'illusion de vérité étant alors le but recherché, l'imitation la plus exacte possible du décor naturel devenait une nécessité, que Cruz ne manque pas de souligner dans ses indications scéniques. Ainsi, dans *La Plaza Mayor* (1765) "descúbrese la Plaza en la conformidad prevenida"[6] ; dans *La botillería* (1766) "se descubre la botillería o café de la calle de la Cruz con la mayor propiedad" [7] et dans *La pradera de San Isidro* (1766) "se descubre la vista de la ermita de San Isidro en el foro, sirviendo el tablado a la imitación propia de la pradera con bastidores de selva y algunos árboles repartidos" [8]. Pour cette dernière pièce, la scénographie était réglée par l'auteur avec une minutie inusitée : au pied de ces arbres

> "estarán diferentes ranchos de personas de esta suerte. De dos árboles grandes que habrá al medio del tablado, al pie del uno, sobre una capa tendida, estarán Espejo, Campano, Paquita, y la Guerrera, de payas, merendando, con un burro en pelo al lado, y un chiquillo de teta sobre el albardón, que sirve de cuna, y le mece Espejo cuando finge que llora. Al pie del otro estarán bailando seguidillas la Méndez y la Isidora, con Esteban y Rafael, de majos ordinarios, de trueno, y la Joaquina, etc. Al primer bastidor se sentará Niso, solo, sobre su capa, y sacará su cazuela, rábanos, cebolla grande, lechugas, etc., y hará su ensalada sin hablar, y al de enfrente estará arrimado Calderón, de capa y gorro y bastón, con una rica chupa, como atisbando las mozas ; seis u ocho muchachos cruzarán la escena con cántaros de agua y vasos y ramos de álamo, y al pie del telón en que está figurada la ermita se verá el paseo de los coches, y a un lado un despeña-

5- Voir en particulier le chapitre consacré aux *autos sacramentales* .
6- *La Plaza Mayor* , *Sainetes* , Taurus, ed. cit., p. 80.
7- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 265.
8- *Ibid.* , p. 313.

dero en que rueden otros muchachos." (9)

L'abondance de détails de cette indication scénique n'est pas sans rapport avec un aménagement tout récent, dont Cruz s'était empressé de tirer parti : on venait en effet de supprimer les rideaux (les *cortinas*) qui jusqu'alors tenaient lieu de décor latéral pour les remplacer par des portants (10) (les *bastidores* qui, ici, figurent une "selva") qui facilitaient la mise en scène en multipliant les possibilités de décor, et permettaient surtout de le rendre plus conforme à l'original, d'accroître l'illusion de vérité.

Cette application à reconstituer jusque dans ses moindres détails un décor aussi familier aux Madrilènes que l'était la "pradera de San Isidro" peut paraître surprenante si l'on songe aux efforts que l'on déployait par ailleurs dans les *comedias de teatro* pour les dépayser, à grand renfort d'effets scéniques et d'exotisme. Nous ne pensons pas qu'il y ait contradiction : cette reconstitution, "comme si on y était", d'un lieu connu de tous, dans la mesure où elle correspondait à un progrès technique, était chose nouvelle et par là même susceptible de plaire à une clientèle avide de spectacle, au même titre que les prodiges auxquels elle assistait au cours de la même séance, dans les *comedias de magia* par exemple.

L'expérience tentée l'année précédente, avec des moyens pourtant moins importants, dans *La Plaza Mayor* , avait déjà été couronnée de succès, et l'émerveillement du public lorsque le rideau se levait sur *La pradera de San Isidro* devait être d'autant plus

9- *Ibid.* On pourrait citer d'autres descriptions détaillées du décor qui reflètent le même souci de vérité, comme par exemple la première indication scénique de *Los payos en Madrid* , attribué par Cotarelo, sans aucune preuve, à Ramón de la Cruz, et de toute façon mal daté (il est de 1791 et non de 1769):

> "Vista de la Puerta del Sol, con la mejor propiedad que se pueda. Al foro estará la fuente de Mariblanca y aguadores en acción de entrar y salir llenando cántaros. A la izquierda del teatro se figurará el vivac, con un granadero de centinela a la puerta ; bancos a los lados, a imitación de los que están de piedra al lado del vivac. En el segundo bastidor de la izquierda habrá dos carteles grandes y que están de modo que se vean bien desde afuera. A la derecha, en el primer bastidor, ha de haber otro banco. Más arriba se ha de figurar una casa de juego de trucos, con ventana encima de la puerta, y ésta transitable, y por la ventana se ha de asomar un chico ; dentro se ha de imitar que se juega cuando lo pidan los versos. Inmediato a la puerta de la casa estará el Valenciano, con mesa, garrafón y demás trebejos de vender agua de cebada. El ciego y ciega se aparecerán, él tocando el violín y ella al lado con papeles en la mano. Habrá hombres y mujeres esparcidos por el teatro, unos mirando los carteles, otros oyendo tocar al ciego, y otros en conversación o paseándose, y conforme van saliendo los que tienen papel en el sainete, se van entrando, dejando el teatro desocupado. Toca el ciego el fandango, imitándole la orquesta y se levanta el telón." (*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 60).

10- Voir par exemple José SUBIRÁ, *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores* , Barcelona, 1933, p. 128, et COTARELO, *Iriarte y su época* , Madrid, 1897, p. 65.

grand que dans la grande majorité des cas, les décors des intermèdes étaient jusqu'alors plutôt rudimentaires, voire totalement inexistants.

Il y a plusieurs raisons à cela. Rappelons tout d'abord que la confection de nouveaux décors coûtait fort cher (11) et que le prix de revient du matériel scénique des pièces à grand spectacle était si élevé que les comédiens devaient le prélever en plusieurs fois sur la recette ; malgré l'augmentation du prix des places en pareille circonstance, ils ne pouvaient espérer réaliser un bénéfice qu'après avoir amorti cette énorme dépense initiale, autrement dit lorsque la série de représentations était suffisamment longue. Or un *sainete* nécessitant également un décor important augmentait considérablement cette charge déjà lourde. C'est pourquoi dans *La pradera de San Isidro* conscient que ses exigences en matière de mise en scène risquaient d'effrayer les comédiens, l'auteur prend les devants et juge bon de préciser au terme de la description que nous avons citée plus haut : "esta vista puede el gusto del tramoyista hacerla a muy poca costa, y hacerla plausible con lo referido y lo que se le ofrezca de bello y natural" (12).

D'autre part, la représentation des intermèdes avait lieu pendant les entractes, c'est-à-dire au moment où l'on devait changer le décor de la pièce principale, et lorsque la mise en place de celui-ci exigeait du temps, l'*entremés* et le *sainete* se déroulaient nécessairement soit devant le rideau, soit sur une portion de scène de profondeur réduite.

Cette nécessité explique bien des choses, et notamment l'absence d'indications concernant le décor dans l'*entremés* et dans beaucoup de *sainetes* du début de l'époque que nous considérons ici. Les acteurs jouaient sur l'avant-scène, devant le rideau, et la mise en scène se réduisait à l'utilisation de quelques accessoires. Cela explique aussi la structure -ou plutôt le manque de structure- de nombre d'*entremeses* et de *sainetes* dits *de figuras* , dont l'intrigue était constituée par une série de tableaux faisant intervenir à chaque fois deux ou trois personnages, l'un d'eux servant artificiellement de lien à l'ensemble en occupant la scène du début à la fin de l'intermède. Cette construction, sou-

11- Voir à ce sujet René ANDIOC, *Sur la querelle...* , *op. cit.* , p. 67-68 et p. 389, notamment. Le prix de revient de décors nouveaux pour un *sainete* était évidemment moins élevé que pour une grande pièce. La troupe Martínez avait dû tout de même débourser 500 réaux le 16 août 1779 pour "Una fachada de un mesón qe coge el foro con su respaldo, y difer tes casas qe se an echo nuevas pª figurar la entrada del lugar, cinco banquillos ymitados asientos de piedra, una fachada grande de palacio con balcones, quatro palmillas pª poner las hachas y haverlo adornado de ropa y colgar las harañas, diez luminarias qe se han echo nuebas, quatro adornos pª los quatro bastidores de villaje con farolillos" (AMM, *Ayunt.* , 1/375/2). Ajoutons que ce décor devait servir pour *Los segadores festivos* , de Cruz.

12- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 313.

vent considérée comme une faiblesse par certains qui y voient un manque d'imagination ou l'incapacité de l'auteur à bâtir convenablement une intrigue, était vraisemblablement aussi un moyen de pallier la difficulté matérielle de faire évoluer un trop grand nombre d'acteurs dans un espace resserré.

Dans un certain nombre de textes de pièces écrites par Ramón de la Cruz pendant les premières années de sa carrière, les indications de décor font totalement défaut, comme dans *La enferma de mal de boda* (1757), *La fingida Arcadia* (1758), *La avaricia castigada* (1761), *La pragmática* (1761), *El pueblo sin mozas* (1761), *La crítica, la señora, la primorosa y la linda* (1761), *El tío Felipe* (1761), et même encore dans *La civilización* (1763) et dans *El sordo y el confiado* (1764) [13].

Faut-il en déduire que tous ces *sainetes* étaient joués devant le rideau ? En l'absence d'indications précises de mise en scène, nous ne sommes pas en mesure d'apporter une réponse définitive à cette question. Si cela était cependant, le jeu des acteurs ne devait sûrement pas, dans certains cas, pécher par un excès de dynamisme. Dans *La crítica, la señora, la primorosa y la linda* , le dialogue fait intervenir à la fin de la pièce jusqu'à quatorze personnes et dans *La civilización* , on ne dénombre pas moins de dix-huit comédiens qui ont un texte à déclamer, sans compter les figurants -"todos los que pudieren con tamboriles, castañetas, rabeles, etc." [14]- que l'auteur fait paraître sur scène. En fait, toutes ces pièces devaient être jouées à la manière des intermèdes *de figuras* , les uns se poussant un peu pour laisser parler les autres, une fois qu'ils avaient récité leur bout de rôle. Dans *La avaricia castigada* , Cruz se montre plus explicite et permet d'imaginer comment le problème pouvait être résolu, en indiquant que des comédiens (et même, en l'occurrence, "toda la compañía") intervenaient *al paño* [15], c'est-à-dire soit en coulisse, soit complètement sur le côté, de sorte que les acteurs principaux -à tour de rôle, et jamais plus de huit à la fois- pouvaient occuper le milieu de l'avant-scène. Quant à *La enferma de mal de boda* , c'est un continuel chassé-croisé de personnages qui viennent échanger quelques répliques avec la "enferma" ou avec son père, puis ressortent pour faire place à d'autres.

Il est bien évident que dans ces conditions, il ne pouvait être question de vraisemblance, d'autant que lorsqu'il y avait un changement de lieu -le *sainete* comprenait très

13- Toutes les pièces citées sont dans le premier volume de la collection de *Sainetes de D. R. de la C.*

14- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 96.

15- *La avaricia castigada* , *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 22.

souvent deux scènes se déroulant dans des endroits différents- il n'était pas matérialisé. Tout au plus figurait-on un élément de décor, comme par exemple le puits de *La avaricia castigada* dans lequel Ayala, croyant y trouver un trésor, doit pénétrer dans la seconde partie du *sainete* ; encore ne jugeait-on pas indispensable de le représenter concrètement sur scène, puisqu'une simple trappe permettant au *gracioso* de se dérober aux regards du spectateur pouvait aussi bien faire l'affaire : "Éntrase en el pozo -indique Cruz- que se finge en el teatro, o se hunde, según más bien se proporcione" (16).

Le passage de la première scène à la seconde se faisait alors par le biais de quelques artifices susceptibles de servir de points de repère au public. La première partie pouvait se conclure par des vers déclamés en chœur, et une *seguidilla* servir de transition, comme dans *La avaricia castigada* . Dans *La crítica, la señora, la primorosa y la linda* , deux acteurs mettaient fin à la première partie en s'écriant : "¡ Que vivan las mujeres y los hombres !", la scène restait vide quelques instants pendant que "la Señora" disait ces vers en coulisse:

"Señora (*dentro*) ¡ Hola, criadas, criados !
unas luces, presto, presto ;
¡ qué tarde que las encienden !
Ya estarán ahora ardiendo
cincuenta en las antesalas
de mi primo don Eusebio,
marqués de Zamarramala
y vizconde de Hornachuelos." (17)

et deux servantes alors apportaient des chandelles, ouvrant ainsi la seconde partie de l'intermède.

Par ailleurs, dans *La avaricia castigada* et *La crítica, la señora, la primorosa y la linda* , comme dans d'autres *sainetes* de la même époque, la première partie était écrite en hendécasyllabes, et le début de la seconde était marqué par un changement de mètre, puisque l'on passait alors à l'octosyllabe, que l'on conservait jusqu'à la fin (18). Dès 1763 cependant, Ramón de la Cruz renonçait définitivement à cet effet rythmique, devenu du reste inutile en raison de l'amélioration des moyens de mise en scène, et se cantonnait désormais dans l'emploi de l'octosyllabe, qui offrait l'avantage d'être beau-

16- *Ibid.* , p. 25.

17- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 64.

18- Ce type de structure était fréquent dans les *entremeses antiguos* (Voir notamment *Getafe* , d'Antonio Hurtado de Mendoza, *Las alforjas* , de Quiñones de Benavente, *La burla del pozo* , de Francisco Bernardo de Quirós, in *Ramillete de entremeses y bailes* , éd. cit.).

coup plus proche du rythme naturel de la langue parlée que l'hendécasyllabe, que l'auteur devait dès lors réserver à la parodie du genre tragique.

En fait -et ce, dès les premières années de notre période-, parmi les *sainetes* récents, il y en avait relativement peu dont la représentation avait lieu entièrement devant le rideau, surtout si la pièce était créée lors d'une *función de teatro* . Il était fréquent alors que l'on joue une des parties de la pièce -en général la première- sur l'avant-scène, et l'autre sur une portion de *tablado* légèrement plus profonde, que l'on découvrait en levant le rideau et qui était la plupart du temps délimitée par une toile peinte. C'est ce type de décor que l'on définissait à l'aide de l'adjectif *corto* , pour le distinguer de celui qui occupait la totalité de l'espace scénique, jusqu'au *foro* , lorsque le *sainete* par exemple faisait office de *fin de fiesta* et que par conséquent aucun changement de décor n'était à effectuer pendant sa représentation. Ainsi *La batida* , créé en 1761 (avec l'*auto sacramental* *Los trabajos de Job*), qui ne comporte au début aucune indication et donc se déroulait devant le rideau, se jouait ensuite sur toute l'étendue du *tablado* : à l'issue de la première scène, "se levantan las cortinas y queda el teatro de selva con un montecillo que tenga despeñadero" [19], et un peu plus loin, une autre *acotación* précise que "arrimado al foro se presentará y paseará un oso grande, sin acercarse" [20]. Même chose dans *El refunfuñador* (1763), où pour le second tableau, "descubriéndose la fachada, como está prevenido al tramoyista, en los balcones abiertos estarán asomadas las señoras Portuguesa y Paca..." [21]

L'usage de ces rideaux peints, que l'on baissait ou qu'on levait pour rétrécir ou élargir à volonté le champ scénique, permettait une foule de combinaisons et se généralisa rapidement dans le *sainete* . Ainsi, l'action de *El barbero* commence devant une "puerta de casa de barbería", puis "múdase el teatro en salón corto" [22]. *La víspera de San Pedro* se joue d'abord devant le rideau, puis "levantándose la fachada hasta la mitad, se verá otra..." [23] Dans *El petimetre* , au lever de rideau "El teatro representa la cámara de un caballero soltero", et à la fin de la première partie, il suffit de baisser "otro telón de salón, que desfigure la primera escena" [24], et le spectateur est transporté dans une autre demeure. Grâce aux possibilités qu'offrait ce système les *sainetes* que

19- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 16.
20- *Id.* , *ibid.* , p. 17.
21- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 121.
22- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 133.
23- *Ibid.* , p. 126.
24- *Ibid.* , p. 173.

l'on créait bénéficiaient désormais d'un décor d'un bout à l'autre de leur représentation, et la pratique de jouer une partie de la pièce sur l'avant-scène, qui devait probablement se perpétuer au moins pour les *entremeses antiguos* , fut peu à peu abandonnée dans les pièces nouvelles, à tel point qu'en 1766, l'année précisément où l'on inaugurait le décor "total", Cruz jugeait bon d'indiquer pour *La botillería* et *La comedia casera, segunda parte* , que l'action "empieza en la fachada" (25). Il en allait de même pour *La pradera de San Isidro* , où l'auteur cependant donnait le choix au machiniste : "empieza en la fachada o salón cortísimo" (26), précaution indispensable à la mise en place du magnifique décor de la seconde partie.

Au fur et à mesure que l'on confectionnait de nouveaux décors pour les intermèdes, chaque compagnie se constituait ainsi un matériel de scène dans lequel le *tramoyista* , qui au bout de quelque temps avait à sa disposition un certain nombre de rideaux peints représentant un salon, une rue, une place de village, etc., pouvait puiser pour installer le décor des *sainetes* nouveaux dont l'action avait pour cadre un de ces lieux types. C'est ce qui explique le laconisme de certaines indications scéniques, qui pourrait être interprété comme un manque d'intérêt de la part de l'auteur pour cet aspect de la question, si la minutie avec laquelle sont détaillés d'autres décors ne venait prouver le contraire (27). Lorsque le *sainetista* situait sa pièce dans l'un de ces lieux types que nous venons de mentionner, pourquoi aurait-il jugé nécessaire de décrire par le menu, dans un texte dont les copies étaient presque toutes destinées aux usagers directs du *sainete* -acteurs, souffleurs, etc.- des décors que ces derniers connaissaient parfaitement pour les avoir déjà souvent utilisés ? Il lui suffisait alors d'indiquer brièvement si le cadre de l'action était une "selva", un "salón", une "calle pública", ou une "plaza de lugar", et éventuellement que la scène était "corta". Ce n'est pas fortuitement que D. Ramón utilisait fréquemment l'article défini pour désigner le type de décor qu'il convenait de prévoir pour son *sainete* . Dans *Los pobres con mujer rica* , par exemple, "descúbrese la casa pobre", dans *Inesilla la de Pinto* la scène représente encore "la casa pobre con sillas", dans *El mal de la niña* "se descubre la mutación de calle" et dans *La Nochebuena en ayunas* , le rideau se lève "y descubre la mutación de salón" (28).

Le renouvellement des décors étant, ainsi qu'on l'a signalé, une opération fort

25- *Ibid.* , p. 261 et 289, respectivement.

26- *Ibid.* , p. 311.

27- John DOWLING, dans l'introduction de son édition de *Sainetes* (Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, n° 124, p. 42-46), donne quelques exemples d'indications scéniques.

28- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 403 ; II, p. 105 ; I, p. 462 ; II, p. 117.

onéreuse, il fallait réutiliser constamment les mêmes toiles de fond et les mêmes portants, surtout en période de pénurie. Le *sainetista* devait alors user de subterfuges si la mise en scène de sa pièce ne correspondait pas exactement au matériel existant, comme dans *La farsa italiana* , où, pour figurer la cour intérieure d'une maison de campagne, Cruz propose d'aménager un décor maintes fois utilisé en changeant simplement les frises qui descendaient des cintres -"la casa pobre, con las dos primeras bambalinas de aire, de modo que parezca patio de una casa de campo" (29)-, ou encore dans *El cocinero* , où le même décor est destiné à un autre usage, puisque "al levantar el telón aparece la mutación de casa pobre, que figura una gran antecocina" (30).

C'est en meublant alors la scène d'accessoires que l'auteur parvenait à reconstituer un cadre conforme à la réalité et à créer une atmosphère favorisant l'adhésion du public à l'action. Le "telón de salón" mis en place dans la première partie de *El petimetre* était impropre à reproduire de façon suggestive "la cámara de un caballero soltero" et l'on parvenait au résultat recherché en disposant sur scène "unos taburetes, un tocador, una mesa con algunos libros y multitud de frasquitos, cajas, etc." (31) Dans *El peluquero soltero* , c'était encore la "casa pobre" qui servait de base, mais avait-on l'impression de la reconnaître une fois qu'on l'avait métamorphosée ainsi :

> "Habrá caído el telón ; y al levantarse, se descubre la casa pobre, que figura fachada de peluquería, con algunas pelucas y peluquines viejos colgados ; en medio, mesa con cabezas, una copa con lumbre, una cuna, un enjugador con mantillas amarillas, etc. ; a la primera boca, bastidor de la izquierda, se figurará puerta de alcoba con su cortina de bayeta vieja, y en frente otra puerta con bastidor o vidriera y campanilla que imite puerta de tienda". (32)

La minutie de cette description, le souci du détail et notamment l'indication de couleur que donne l'auteur, dont le coup d'œil ici est celui d'un peintre, sont bien la marque de l'évolution du *sainete* , dans lequel le côté visuel prend de plus en plus d'importance.

Mais ce n'étaient pas des natures mortes que créait le *sainetista* . On a souvent

29- *Ibid.* , II, p. 91.
30- *Ibid.* , p. 8.
31- *Ibid.* , I, p. 169.
32- *Ibid.* , II, p. 245.

fait le rapprochement entre Ramón de la Cruz et Goya (33). Et effectivement, quelle que soit la valeur de cette comparaison -l'objet de notre étude n'est pas de porter un jugement là-dessus- on ne peut que songer aux cartons que devait réaliser le peintre en lisant certaines indications scéniques qui composaient de véritables tableaux, lesquels offraient en outre l'avantage d'être vivants. On peut évoquer la mise en scène de *La pradera de San Isidro* (34), ou encore celle de *El Rastro por la mañana* :

> "Caerá el telón al fin de jornada, y al levantarse aparecerá la calle de cajones de fruteras cerrados, y en uno abierto, de tocino, estará, de maja cobradora, sentada en un banquillo u silla chica, la señora Ladvenana, y Juan Manuel, de mozo, con mandil ; habrá tocino y salchichas imitadas, etc. La señora Polonia estará con tren de callos ; la señora Juana, de verdulera, con abundancia, la Nicolasa se paseará con un canastillo de buñuelos sobre un paño blanco ; la señora Mayora estará sentada de panadera con serón a un lado, y tendrá pan y alguna rosca ; Espejo detrás a la puerta de su tienda prendería, y mesita de aguardiente delante. Se verá la cruz del Rastro como va señalada, y junto a ella estará Carretero con prendas de hierro y algunas baratijas por el suelo ; el chico se paseará de aguador." (35)

Ainsi, il ne suffisait pas, pour recréer l'atmosphère du marché, de faire figurer "la cruz del Rastro como va señalada", ni même de disposer sur scène les étals des marchandes, abondamment garnis de différentes denrées en imitation ; l'ensemble était ani-

33- Edith HELMAN écrit à ce sujet (*Trasmundo de Goya* , Madrid, Revista de occidente, 1963, p. 29) :

> "En los primeros cartones, se limita Goya a imitar la manera de ver y pintar lo popular que ya se había hecho convencional, la manera pintoresca, que es la que imitaba igualmente el autor casticista por excelencia, don Ramón de la Cruz. La visión pintoresca del pueblo se estiliza en cartones para tapices como en sainetes y tonadillas, y a esta visión estilizada del pueblo que tiene una buena parte de la aristocracia se acomoda Goya con asombrosa facilidad."

Rappelant la parenté qui unit certains cartons de Goya (*La merienda* , *Baile a orillas del Manzanares*) et les didascalies de *La pradera de San Isidro* , l'auteur souligne le caractère superficiel de la vision du *sainetista* :

> "Muchos de los sainetes no son más que cuadros de costumbres dialogados, tan estáticos y convencionales como los artículos costumbristas que salían en los periódicos, o las estampas populares que se anunciaban en los mismos." (*ibid.* , p. 28)

Nous ne partageons pas ce jugement -du moins pas entièrement- qui non seulement témoigne d'une analyse superficielle des indications scéniques et des dialogues, mais en outre ne tient pas compte de la date de composition de *La pradera de San Isidro* (1766), bien antérieure à toute l'imagerie conventionnelle à laquelle il est fait référence.

34- Voir *supra* , p. 128.

35- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 130.

mé par des personnages dont le rôle consistait essentiellement à créer le mouvement, comme la marchande de beignets, qui prononce en tout et pour tout dans le *sainete* cinq vers et demi -dont un pour vanter sa marchandise- et le porteur d'eau, dont le rôle est totalement muet. C'est que pour D. Ramón, un décor, aussi fidèle fût-il à la réalité, était impuissant à rendre à lui seul l'illusion parfaite, et c'est toujours le même souci de vraisemblance qui le poussait à animer ses décors en faisant appel à la figuration. Dans *Las superfluidades* , de 1768, le rideau s'ouvre sur une scène de rue, et de temps à autre on voit traverser "algunas gentes, hombres de capa y mujeres de mantilla, por el foro, para mayor verosimilitud" (36). De la même façon, lorsque commence *La retreta* , "al levantar la cortina aparece la fachada de los Correos : a la puerta el granadero centinela" (37), et l'action de *Las resultas de las ferias* (1773) se déroulant dans une "calle pública a la salida de la feria", foire très fréquentée chaque année par les Madrilènes, il était inconcevable que les personnages joués par Merino, Eusebio et Espejo puissent se rencontrer et converser dans une rue déserte, et ainsi "se previene que ínterin el diálogo de Merino, Eusebio y Espejo, han de cruzar arrimados al telón hombres y mujeres las veces que quieran, sin hablar" (38).

Aussi, lorsque la mise en scène requérait une figuration abondante, on était parfois obligé de recruter du personnel extérieur aux compagnies : la comptabilité des théâtres conserve du reste les traces de la rémunération -trois réaux en 1769- que percevaient ces comparses dont certains -leur salaire était alors plus élevé- avaient même un petit bout de rôle : c'était le cas notamment des pièces qui faisaient intervenir des enfants, quoique en pareille circonstance on eût recours, au besoin, à la progéniture des comédiens (39). Cette figuration pouvait être relativement importante : pour le *sainete* *Las máscaras* , joué en décembre 1769, on avait engagé dix personnes (sept femmes, une fillette et un jeune garçon, plus une autre fillette qui avait du texte à réciter) pour renforcer la troupe de masques et donner plus d'authenticité à la scène de carnaval, mouvement de foule par excellence, que l'on voulait évoquer (40). Ce n'était cependant

36- *Ibid.* , I, p. 498.

37- *Ibid.* , II, p. 137.

38- *Ibid.* , p. 391.

39- C'est ainsi que pour l'*entremés* joué avec *Antígono y Demetrio* le 27 janvier 1769, on engagea le fils de Francisco Callejo (AMM, *Correg^to* , 1/270/56). Il y avait parfois des figurants d'exception, comme la fameuse "géante" que l'on fit paraître dans *La boda de Chinita* (AMM, *Ayunt.* , 1/356/1), et qui reçut pour sa peine un salaire tout aussi exceptionnel de 300 réaux en août 1774.

40- AMM, *Ayunt.* , 1/349 :

"de siete mujeres de fuera q^e salen de máscaras 21

que lors des *funciones* les plus spectaculaires que l'on faisait venir autant de monde. On en retrouve un exemple avec le *sainete* de Sebastián Vázquez *Las locuras más graciosas por el engaño creído* , créé le 25 décembre 1782 (la pièce principale était *El mágico de Candahar*), et dans lequel dix jeunes gens recrutés en supplément représentaient la masse des villageois en fête (41).

Cette fois cependant, on était allé plus loin dans le vérisme. La prestation du figurant que l'on avait engagé pour manœuvrer le taureau en carton-pâte prévu à l'origine avait dû être jugée insuffisante à provoquer l'émotion et l'on avait fait paraître sur scène un vrai taurillon. C'était là un fait sans précédent et cette initiative, pour laquelle aucune autorisation n'avait été sollicitée, n'avait pas manqué de susciter des réactions(42). Pourtant, il n'était pas rare que l'on introduise dans la mise en scène, afin de corser un peu le spectacle, des animaux vivants. Mais il s'agissait jusqu'alors d'ânes ou de chevaux, quadrupèdes plus faciles à maîtriser qu'un *novillo* , si jeune soit-il, encore que faire évoluer sur les planches un cheval effrayé de sentir le vide sous ses sabots ne soit pas une entreprise toujours aisée. Les listes de *gastos del tablado* qui font état ça et là du louage de ces animaux ne précisent pas toujours, malheureusement, s'ils étaient vrais ou faux : nous ne pouvons pas affirmer que l'âne et les deux chevaux "que salen por el patio" dans les *entremeses* joués respectivement le 4 novembre 1765 et le 24 décembre 1769 par María Hidalgo (43) étaient en chair et en os, mais dans *El río y lavanderas* , représenté par la même troupe le 7 décembre 1765, c'était bien un "caballo bibo" que l'on avait fait monter sur scène, et le 14 février 1792, Manuel Martínez avait prévu pour *El torero de Olmedo* "una borrica natural con su silla gerezana" (44).

On avait besoin d'ânes dans *La víspera de San Pedro* , *Las frioleras* , *Los destinos errados* , *Los baños inútiles* , *La presumida burlada* , etc., et il est légitime de supposer que dans ces *sainetes* de Ramón de la Cruz, où l'on recherchait une plus grande impression de vérité, on avait recours, dans la mesure du possible, à des animaux vivants. Une telle exigence n'était cependant pas exprimée, et l'on a vu par exemple que

de la chica y el chico que salen de máscaras 6
de la chica que tiene bersos en dho sainete 15"

41- AMM, *Ayunt.* , 1/381/3.

42- Le document est daté du 26 décembre 1782 (*Sobre haber sacado un novillo en el sainete* , AMM, *Correg^to* , 1/159/10). C'est probablement à la suite de cette protestation qu'on engagea un figurant pour se glisser dans une carcasse de taureau en carton-pâte (AMM, *Ayunt.* , 1/381/3).

43- AMM, *Ayunt.* , 1/364/2 et 1/349, respectivement.

44- AMM, *Ayunt.* , 1/364/2 et 1/397/2, respectivement. Pour *Los músicos y danzantes* , le 24 juin 1775, on avait prévu également "un borrico natural" (AMM, *Ayunt.* , 1/438/2).

dans *La pradera de San Isidro* D. Ramón se contentait de mentionner la présence d'un "burro en pelo" (45), estimant sans doute -à moins que ce ne fût par mesure d'économie- que même s'il était faux, les mouvements des acteurs et des figurants, réglés comme pour une chorégraphie, animaient suffisamment le tableau. L'auteur de *El chasco de Garrido* , pour sa part, souhaitait en 1774 voir apparaître le *gracioso* Miguel Garrido "sobre un burro, pintado, de bulto (o natural, si es posible)" (46).

C'est que, même si la tradition ancienne n'était pas encore enterrée, les *sainetes* héritiers directs des *mogigangas* et autres intermèdes à caractère carnavalesque, comme le *fin de fiesta* joué par Hidalgo en 1763 à l'occasion du Corpus, *Del gracejo en la demanda todo es una moxiganga* (le titre est révélateur), se faisaient rares. Dans ce genre d'intermèdes, le grotesque était de rigueur, et lorsque, à la fin de la pièce, on faisait paraître les acteurs Caballero et Galbán "en caballos de pasta... con varas largas como de picadores, y atraviesa un toro q^{e} embiste a unos y otros dejándolos caer" (47), c'était avec l'unique prétention de faire rire les spectateurs à leurs dépens. Bien différente était la démarche de Sebastián Vázquez qui, en 1776, dans *Los buenos consejos y función de Illescas* , après avoir planté un décor aussi véridique que possible, mettait en scène une course de taureaux où "haze el alcalde señal con un pañuelo para q^{e} salga el toro ; tocan timbales, y clarines, y abre el chico la puerta del toril, sale un toro bien imitado" (48). Il fallait que ce taureau fasse d'autant plus vrai que les héros de la fête étaient d'authentiques toreros, et non des moindres, puisqu'on avait engagé pour la circonstance, comme figurants d'exception, Juan et Pedro Romero (49).

45- C'est-à-dire sans harnachement : "sin algún aderezo, adorno u lo demás necessario para servirse de ellas, o montarlas" (*Diccionario de Autoridades*). D. Ramón en tout cas savait combien le public appréciait le concours des animaux. Dans le prologue de *Quien complace a la deidad* (*op. cit.* , p. XIII), il écrivait en effet : "advierto que no merece la demonstración de agrado al Concurso el mejor concepto, y que se alborota porque assoma un Asno por entre los Bastidores".

46- *El chasco de Garrido* , BMM, ms. 1/184/25.

47- *Del gracejo en la demanda todo es una moxiganga* , BNM, ms. 14601/12. Ainsi que le fait remarquer E. ASENSIO (*Itinerario del entremés* , Madrid, Gredos, 1965, p. 20), l'esprit comique des fêtes données dans le cadre de la tradition chrétienne du Corpus était analogue à celui des réjouissances païennes du Carnaval.

48- *Los buenos consejos y función de Illescas* , BNM, ms. 14602/35.

49- Juan Romero, né vers 1722, était le père de Pedro Romero, illustre torero de l'époque né à Ronda en 1754, dont Goya fit le portrait et qui inspira également une gravure à Juan de la Cruz, frère de D. Ramón. Dès 1771, Juan Romero fit toréer son fils avec lui et le présenta à Madrid en 1775 ou 1776, c'est-à-dire à l'époque où fut joué le *sainete* de Vázquez. Pedro Romero devait soutenir une longue rivalité, qui commence précisément en 1776, avec le célèbre "Costillares" qui déjà s'était dressé, dès 1772, face à Juan Romero. Celui-ci devait se retirer vers 1778-1779, et Pedro en 1799 (José María de Cossío, *Los toros, Tratado técnico e histórico* , t. III, Madrid, Espasa Calpe, 1943).

Le *sainete* cependant ne dédaignait pas, à l'occasion, de sacrifier aux goûts du public pour la magie. Dans *El chasco de los cesteros* , de Sebastián Vázquez, créé en décembre 1774, le héros serait un personnage conventionnel, puisqu'il est sacristain, s'il n'était en même temps magicien. Plus redoutable que les plus grands ("porque es / peor que el Mágico Brocarío, / Vayalarde, Marta, Espina / y Giges"), il sait apparaître le moment voulu sous la forme d'un crapaud, pour se transformer aussitôt, le temps d'un... éternuement, en perroquet :

"Juan Yo le encontré en la tinaja
del agua, a modo de sapo,
y dando un gran estornudo
se convirtió en papagayo." (50)

Amoureux de la nièce d'un vannier, lequel, de même que le reste de la famille, lui est hostile, il met à profit ses dons surnaturels pour les harceler et les obliger ainsi à consentir au mariage. Et l'on voit l'échoppe du vannier se métamorphoser en atelier de tonnelier, des personnages surgir de terre ou y disparaître, une table se partager en deux et se transformer en une lanterne à l'intérieur de laquelle sont assis le sacristain et sa bien-aimée, etc. On ne ménageait donc pas les effets scéniques, mais nous croyons que ces tours de magie -variante en l'occurrence des *burlas* traditionnelles- provoquaient beaucoup plus d'éclats de rire que d'admiration.

Telle était du reste la réaction du public devant les truquages des *comedias de teatro* , qui le réjouissaient, si l'on en croit ce délégué du *patio* , joué par l'acteur Simón de Fuentes, qui, dans *Garrido ingenio* , demande aux acteurs

"que se nos ponga este invierno
muchas comedias de teatro
de aquellas que uno se ríe
y hay tramoyas a pasto ;" (51)

ou encore le *primer barba* José Espejo qui, évoquant dans une *introducción* , en 1779, les "comediones / de Angeles, Legos y Diablos", autrement dit les *comedias de santos* , que l'on jouait naguère, s'exclame :

"¡ Cómo reían las gentes !"

et regrette que l'on ait

50- *El chasco de los cesteros* , Valencia, 1817.
51- *Garrido ingenio* , BMM, ms. 1/186/12.

"desustanciado
las tablas de carcajadas,
tramoyas, lances, encantos." (52)

C'était bien l'étonnement, et le plaisir de voir, grâce aux progrès de la technique, le héros se jouer des lois de la nature, qui provoquaient le rire (53).

D'un autre côté, les effets spéciaux n'étaient pas à eux seuls une garantie de succès. *Los deseos malogrados* , de Cruz, fut très mal accueilli en 1776 ("apestó de tal suerte, q^{e} no lo dexaron acabar"), et pourtant, au milieu de roulements de tonnerre et d'éclairs, on y voyait surgir Mercure d'un nuage qui s'ouvrait opportunément (54).

En fait, le *sainete* avait beaucoup plus souvent pour résultat de démystifier la magie, et les apparitions qui dans certaines pièces mettent en émoi toute une maisonnée, voire tout un village, sont des personnages bien réels qui montent toute une campagne d'intimidation dans le but de masquer leurs véritables agissements : *El duende* , *El gracioso engaño del duende fingido* , *El duende fingido y valiente chasqueado* , *La fantasma* , sont ainsi de faux *sainetes de magia* . Quant aux phénomènes prodigieux auxquels assiste l'acteur Diego Coronado dans *Coronado dormido* , de Sebastián Vázquez, ils sont l'œuvre de ses camarades décidés à s'amuser à ses dépens en cette période de Carnaval (55).

Le nombre des *sainetes de magia* est au demeurant fort réduit, et cela n'a rien d'étonnant : quels que fussent les moyens mis en place dans un intermède, ils étaient toujours inférieurs à ceux de la pièce principale, et les tours réalisés par le sacristain de *El chasco de los cesteros* pouvaient difficilement soutenir la comparaison avec les exploits d'un Pedro Vayalarde ou d'une Marta la Romarantina, dont ils étaient du reste

52- *Introducción Jocosa para presentar a María Monteis en el teatro con la comedia Los amantes de Teruel* , BMM, ms. 1/184/1. Ces *comedias de santos* , qui furent interdites en 1788, n'étaient en fait qu'une variété de *comedias de magia* ainsi que l'a montré René Andioc. L'énumération des éléments caractéristiques auxquels se réfère Espejo, qui évoque pêle-mêle les "ángeles", "legos", "diablos", "tramoyas", "lances" et "encantos", est significative de la confusion que faisait le public entre les deux genres.

53- De la même façon, les gadgets dont sont truffés les films mettant en scène le héros de romans d'espionnage James Bond, et les rebondissements auxquels ils donnent lieu, provoquent l'hilarité du public.

54- *Los deseos malogrados* , BMM, ms. 1/163/34. Au sujet de la fortune que connut cette pièce, voir chapitre II, p. 75. Nous ignorons celle du *sainete* qui accompagnait la représentation, le 3 janvier 1781 (par la troupe Ribera au théâtre de la Cruz), de la deuxième partie de *El anillo de Giges* , et pour lequel on avait fabriqué "un rosal con unos Jarros de flores a los lados y el rosal a su tiempo se abre y salen por él barias gentes de la compª" (AMM, *Ayunt.* , 1/376/2).

55- *Coronado dormido* , BMM, ms. 1/153/33.

une transposition volontairement abâtardie et donc comique (56), de sorte que ces pièces relevaient beaucoup plus de la farce qu'elles ne cherchaient à ébahir le parterre. Comment en aurait-il été autrement ? Et quelle pouvait être la réaction d'un public que mettaient en joie les effets de machinerie d'une *comedia de teatro* en voyant, dans *El diablo autor aburrido* , Chinita descendre sur scène sous l'aspect d'un diable (57) chevauchant un dragon à sept têtes "con ojos encarnados y un farol amarillo y colocado en la cola", tandis qu'à un appel du *gracioso* surgissaient par quatre trappes Soriano, Aldovera, Romero et Casas, affublés du même costume ("vestidos de diablos ridículos") et munis de torches, le diable s'étant déclaré incapable de se diriger dans l'obscurité (58) ?

L'habileté des décorateurs et des machinistes, auxquels on demandait en d'autres circonstances de réaliser pour le *sainete* une imitation exacte de la nature, pouvait donc aussi être requise à des fins opposées, et le déploiement des moyens techniques n'était alors pas destiné à impressionner le spectateur, mais à produire un effet cocasse, résultant dans le dernier exemple cité de l'inadéquation du protagoniste à l'univers fantastique dans lequel il se trouvait plongé.

La mise en scène dans les intermèdes, malgré l'importance qu'on lui accordait, n'était pas une fin en soi, et, contrairement à bon nombre de pièces à grand spectacle, le *sainete* , que ce fût par mesure d'économie (59), en raison de la durée moindre de sa représentation, ou parce qu'il puisait son inspiration dans le quotidien, était à l'abri d'une surenchère d'effets sensationnels.

On ne renonçait pas pour autant à impressionner le spectateur ; bien au contraire, on cherchait à flatter ses yeux, tout particulièrement lorsque l'action se déroulait "en extérieurs" dans les lieux fréquentés par les Madrilènes pour leur délassement. On a vu que Ramón de la Cruz, pour *La pradera de San Isidro* , faisait appel au bon goût du machiniste pour que le décor soit "plausible con lo referido y con lo que se le ofrezca

56- Nous avons cité plus haut *El chasco de los cesteros* , où l'éternuement du sacristain a un pouvoir magique (p. 140).

57- D'autant plus que ce diable descendait...du ciel.

58- *El diablo autor aburrido* a été publié par Luigi de FILIPPO dans *Diez sainetes inéditos* (Madrid, Escuela Superior de Arte Dramático, 1955). Plus récemment, John DOWLING l'a inclus dans sa sélection de *Sainetes* (Madrid, Castalia, 1981). Un "dragón de siete cabezas qe abaja de lo alto con Chinita ensima" fut spécialement prévu pour la circonstance (AMM, *Ayunt.* , 1/374/2).

59- La solution la moins onéreuse était celle qui avait été adoptée pour *Todo el año es carnaval* (1773), *sainete de magia* que l'on avait joué comme *entremés* avec la première partie de *Marta la Romarantina* (le sujet même de l'intermède est étroitement lié à celui de la célèbre *comedia de magia*), sans changer de décor : "El teatro estará en la Escena qe concluyó la 1ª jornª (BMM, ms. 1/170/25). Nous reviendrons sur ce *sainete* dans le chapitre IV.

de bello y natural" [60]. De la même façon, dans *El jardín divertido* , le théâtre représente un "vistoso jardín, con árboles frutales, tiestos de varias flores, rosales y estatuas"[61], et la seconde scène de *El viudo* a pour cadre une "vistosa huerta" aux portes de Madrid [62]. En essayant de reproduire au théâtre la beauté du décor naturel, l'auteur ne cherche pas à frapper l'imagination du spectateur, comme c'était le cas dans les *comedias de teatro* ; au contraire, en copiant le plus fidèlement possible la réalité, au lieu de la suggérer, de façon plus ou moins allusive et symbolique, on réduit l'effort d'imagination du spectateur, qui n'a plus à compléter mentalement le décor, et l'illusion de vérité étant plus grande, il est à la fois plus disponible et mieux préparé à adhérer à l'action.

C'est pourquoi un plus grand soin était apporté par Cruz à la scénographie des pièces dont le but était d'offrir au public une image de lui-même, à travers la représentation des événements, des activités de toute sorte qui rythmaient sa vie. Un même souci de vérité présidait à l'élaboration des tableaux de genre, vivants mais muets, qui servaient d'ouverture à l'action proprement dite dans *La pradera de San Isidro* , *El reverso del sarao* , *El cocinero* , *Los majos de buen humor* , *El Rastro por la mañana* , *El calderero y vecindad* , et bien d'autres encore. Le bébé que l'on berce dans *La pradera de San Isidro* et dans *Los majos de buen humor* -"cuando finge que llora" dans l'un, "que se fingirá llorar de adentro" [63] dans le second-, la cape que l'on étend sur le sol, toujours dans *La pradera de San Isidro* , pour y prendre son pique-nique -dans *El Prado por la noche* , c'est pour éviter de salir ses vêtements-, sont des détails dans lesquels les spectateurs retrouvent leur vécu quotidien. Lorsque le rideau se lève sur les cuisines de la demeure d'un riche personnage dans *El cocinero* , c'est l'effervescence qui règne en un tel lieu avant un dîner que l'auteur recrée : quatre cuisiniers sont affairés, les uns à confectionner de la pâte, les autres à préparer un hachis, Chinita traverse la scène à deux reprises, chargé une fois d'un fagot de bois, une autre fois d'un couffin rempli de charbon, et de nombreux accessoires divers complètent le tableau, parmi lesquels un demi-mouton qui trône au milieu de la scène, suspendu à un crochet [64]. Dans *El reverso del sarao* , l'action se situant dans les "coulisses" de la réception, le spectateur découvre une grande salle au fond de laquelle est disposée une table couverte de rafraî-

60- *Sainetes de D.R. de la C.* , I, p. 313.
61- *Diez sainetes inéditos* , *op. cit.* , p. 203.
62- *Sainetes* , ed. Taurus, *op. cit.* , p. 211.
63- *Sainetes de D.R. de la C.* , II, p. 111.
64- *Ibid.* , p. 8.

chissements ; une servante s'emploie à faire du chocolat, tandis qu'une autre lave des verres et des tasses dans un baquet, et que les aveugles musiciens se désaltèrent pendant la pause, leurs instruments à proximité, et pendant tout le temps que dure cette scène muette -le temps d'un morceau musical- deux pages ne cessent d'aller et venir de la scène aux coulisses pour servir les rafraîchissements aux invités (65). Au début de *El calderero y vecindad* , le spectateur est introduit dans un atelier de chaudronnier, pendant la pause-déjeuner : les hommes se restaurent tandis que la patronne fait de la couture ; le devant de la scène est occupé par une forge, et ça et là sont placés des bancs sur lesquels on a laissé des enclumes, des marteaux, des poêles à frire et d'autres objets, qui ne sont pas là à titre symbolique, mais "para trabajar todos" (66).

Nous pourrions ainsi multiplier les exemples qui montrent le parti que Ramón de la Cruz savait tirer du matériel humain dont il disposait, et auquel il donnait des directives précises, réglant par lui-même les mouvements, et même le jeu des acteurs, attitude que l'on pourrait juger excessivement dirigiste si l'on ne se souvenait pas de la tendance à l'exagération des comédiens de l'époque, que révèlent les nombreuses critiques qui leur étaient adressées à ce sujet (67).

Il est de fait que Cruz, par le biais de ses indications scéniques, assurait la direction d'acteurs, à la manière de nos modernes metteurs en scène, et manifestait dans ce domaine des tendances novatrices. Qu'il n'ait pas été le véritable créateur de *No hay candados para amor cuando es bien correspondido y petimetre escondido* (1778) (68), puisque le *sainete* s'inspire d'une œuvre de Pannard, *La pièce à deux acteurs* , n'enlève

65- *Ibid.* , I, p. 319.

66- *El calderero y vecindad* figure dans le tome I de la collection Durán. L'édition que nous avons consultée pour cette pièce est celle de Roque BARCIA (*Teatro selecto de D. Ramón de la Cruz* , Madrid, José Maria Faquineto, 1882).

67- L'auteur d'un article du *Correo de Madrid* du 13 octobre 1786 (n° 2, p. 8) ne se privait pas de railler les imperfections des actrices : "De una se dixo, que su corpulencia sola, y su pronunciación fatigosa, bastaba para deponerla del empleo : de otra, que a veces afecta demasiado, y grita descompasadamente : de una, que es fría, y de otra, que tiene la voz desagradable : unas cortan mal el verso, otras hablan siempre en un tono." Les acteurs ne sont pas mieux lotis. Les mouvements d'un *galán* sont "unos arranques orizontales desde el pecho hasta donde alcanza la mano, la qual estiende al concluir el movimiento, para cerrarla luego de golpe, como si fuera a coger una mosca al ayre". En réponse à cet article, le *Correo de Madrid* du 17 octobre (n° 3, p. 10) en publiait un autre qui renchérissait sur le premier : "Personas hay que no les falta más que relinchar, quando ven a un galán, que para hacer la pintura de una hermosa yegua, se para de manos, se encoge de ancas, salta en cabriolas, y echa espuma por la boca."

68- BMM, ms. 1/157/39.

rien, croyons-nous, au mérite de D. Ramón. L'intermède repose sur la prestation de María de la Chica "la Granadina" et de Miguel Garrido, respectivement *graciosa* et *gracioso* de la compagnie Manuel Martínez, lesquels interprètent chacun trois rôles : la "Granadina" est à la fois "Dª Jacinta, dama Petimetra", "Dª Inés, su tía vieja" et "Luisa, criada maja", tandis que Garrido se glisse tour à tour dans le personnage de Don Pedro, "galán petimetre", de Don Ginés, "abogado figurón" et de Juanillo, "lacayo de Don Pedro". L'intrigue paraît conventionnelle : le valet et la soubrette entreprennent de faire le bonheur de leurs maîtres en contrecarrant un projet de mariage entre la jeune première, séquestrée par sa vieille tante, et l'avocat barbon ; mais la mise en scène, où Cruz utilise habilement le monologue et les dialogues en coulisse, où le même acteur récite les répliques des deux personnages qui sont censés s'entretenir, artifice qui lui laisse le temps de changer d'aspect, fait éclater la structure hiérarchisée des compagnies, et bouleverse les schémas traditionnels en confiant au même interprète des emplois dont la signification est diamétralement opposée. Nous ignorons malheureusement comment le public accueillit la pièce. Il n'en reste pas moins que le fait que Ramón de la Cruz ait choisi d'adapter cette œuvre française témoigne d'un certain anti-conformisme dont nous avons déjà donné des indices.

Dans un autre ordre d'idée, *Las calceteras* , "sainete para la compañía de Rivera, con dos tablados", dont la création en 1774 fut couronnée de succès, comme le prouve la fréquence de ses reprises [(69)], est aussi une manifestation de l'ingéniosité de D. Ramón. La particularité qu'offre cette pièce est que l'auteur n'a pas recours au changement de décor tel qu'on le pratiquait habituellement pour transporter l'action d'un lieu dans un autre. Le *sainete* , pourtant, commence comme beaucoup d'autres, devant le rideau, où l'on a installé un décor figurant un éventaire de remmailleuse. Mais à l'issue de la scène d'ouverture, lorsque le rideau se lève, découvrant une boutique de savetier, le premier décor demeure sous les yeux du spectateur, qui peut suivre ainsi alternativement une intrigue se déroulant dans deux lieux différents [(70)]. S'agissait-il là d'une innovation ? En

69- Voir chapitre II, p. 94-95.

70- La première indication scénique est rédigée comme suit : "La escena se supone en una calle pública de Madrid, con dos tablados, permaneciendo el telón : empieza el sainete en el tablado chico, donde habrá prevenida tabla con medias, silla, y recado que figure puesto de calcetera. Sale Polonia y se sienta a coser..." (*Las calceteras* , "Sainete para la compañía de Rivera, con dos tablados", in *Sainetes de D.R. de la C.* , II, p. 409). La petite estrade (le "tablado chico") était, semble-t-il, en avancée sur le *patio* . Dans les *gastos del tablado* correspondant à ce *sainete* , on avait prévu en effet "cuatro paños y zenefas pª la colgadura del tabladillo del patio" (AMM, *Ayunt.* , 1/356/1).

l'absence de documentation, nous ne saurions l'affirmer, mais le fait que Cruz ait jugé nécessaire de signaler, non seulement dans la première indication scénique, mais dès l'intitulé de la pièce, que la mise en scène du *sainete* était conçue "con dos tablados" porte à croire que le procédé était, sinon révolutionnaire, du moins peu usité. C'est probablement à titre expérimental que Cruz avait employé cet artifice, dont nous ne connaissons pas d'autre exemple, car en étudiant la pièce, on a l'impression que ce n'est pas la mise en scène qui est adaptée à l'intrigue, mais la pièce qui est bâtie et écrite à partir d'une idée de mise en scène. Le dialogue en effet semble conçu de façon à permettre d'intercaler entre deux scènes se déroulant en un lieu une séquence jouée sur l'autre *tablado* . Ainsi, ces quelques vers qu'échangent, à la fin du premier tableau, Polonia, la *calcetera* , et son amoureux, *oficial de zapatero* joué par Cristóbal Soriano :

"Soriano Ya ajustaremos las cuentas ;
ves a encenderme un cigarro
y a traer cualquiera cosa,
que todavía no he almorzado ;
que yo te guardaré el puesto.
Polonia ¿ Quieres que te traiga un frasco
de almíbar y unas castañas ?
Soriano Lo que quieras.
Polonia Voy volando." (71)

n'ont d'autre utilité que de préparer la troisième séquence où l'on voit se poursuivre le dialogue entre ces deux personnages, au retour de Polonia et après une incursion chez le savetier, dont la longueur -soixante-quatre vers- est celle de l'absence de la *calcetera* , le temps que Soriano fume son cigare.

Cette troisième scène, la quatrième (chez le savetier) et la cinquième (de nouveau chez Polonia) sont très courtes, puisqu'elles ne comptent que seize vers chacune, ce qui a pour effet d'accélérer le va-et-vient entre les deux pôles d'attraction, au point de créer une impression de simultanéité. Et l'on peut alors se demander si l'auteur n'a pas voulu démontrer dans ce *sainete* qui ressemble à un défi comment il était possible de concilier à des fins de vraisemblance le respect de l'unité de temps et le non respect de l'unité de lieu, qu'il n'enfreint du reste pas tout à fait, car les deux boutiques, semble-t-il, sont situées dans une même "calle pública".

Cela n'aurait rien d'étonnant de la part de Ramón de la Cruz, dont l'humour se

71- *Ibid.* , p. 411. Ce premier tableau totalise 120 vers, sans compter la *seguidilla* que Polonia chante au lever du rideau.

manifestait parfois de façon inattendue, comme dans la première indication scénique du *sainete* polémique *El pueblo quejoso* : "Salen cantando y bailando (porque son gente alegre, y porque lo manda la acotación) las señoras Guzmana, Bastos, Orozco y Antonia Alcázar, con otros cuatro hombres de la compañía" (72). Quelque quatre ans plus tard, alors qu'il était en butte aux attaques de ses adversaires néo-classiques, il faisait figurer en tête de *Las pensiones de los nuevos* , créé par la troupe Ponce pour l'inauguration de la saison 1769-1770, la mention "mutazión de qualquier cosa" (73) qui, compte tenu du contexte du moment et de l'importance que D. Ramón accordait généralement au décor, apparaît comme un défi, ou du moins un signe de l'exaspération à laquelle parvenait le *sainetista* , et qu'il devait laisser transparaître dans plusieurs de ses pièces.

Le souci de vraisemblance que l'on a relevé dans les *sainetes* de Ramón de la Cruz, l'évolution de la mise en scène vers un plus grand réalisme, débouchaient nécessairement sur une remise en question de la nature du comique qui était l'essence même de l'*entremés* (74). Nous avons souligné plus haut la portée qu'avait eue la création de *La bella madre* en 1764 (75), et nous avons évoqué la querelle qui s'était engagée à partir de là entre partisans et détracteurs des "sainetes criticones" dans lesquels Cruz commençait à se spécialiser. Le prologue de *La bella madre* , où l'auteur explique au public

72- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 254.

73- BNM, ms. 14528/12.

74- Evangelina RODRÍGUEZ et Antonio TORDERA soulignent la distance qui séparait l'*entremés* de la réalité :

> "la única concesión realista del entremés no es su condición de espejo (que siempre deforma) sino en todo caso su frecuente condición de atalaya o de ventana desde la cual - en un juego de escenarios o cajas rusas- se nos hace otra vez observar la sociedad como espectáculo"

(*Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII* , *op. cit.* , p. 30). Le langage de l'*entremés* n'est pas non plus réaliste, bien qu'il prenne appui sur la réalité, mais stylisé et stéréotypé. Et il en va de même pour les personnages :

> "Cuando se presentan en escena transportan consigo toda una historia literaria (el vejete, el escribano, el escudero, la dueña, el lindo, el soldado fanfarrón, el sacristán empedernidamente comilón y mujeriego)...son tipos ideales que, con todo, obedecen a codificaciones más concretas que en la mojiganga." (*ibid.* , p. 40)

Le comique de l'*entremés* a été analysé par Hannah E. BERGMAN dans *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* . On trouvera également dans *Risa y sociedad en el teatro del siglo de oro* , Actes du 3ème colloque du GESTE, Toulouse, Editions du CNRS, 1980, une communication de Robert JAMMES sur "La risa y su función social en el siglo de oro" (p. 3-11) et une étude de Claude CHAUCHADIS sur la "Risa y honra conyugal en los entremeses" (p. 165-178).

75- Voir *supra* , chapitre II, p. 81.

à quel type de pièce il va assister, et différencie le *sainete* des intermèdes où s'accumulent les "conceptos de carcajadas / que valen menos que suenan" (76), et dont les héros sont des "figurones de trapo", apparaît comme une sorte de manifeste contre les *entremeses antiguos*, par définition "jocosos" et "burlescos", et avec *La bella madre* s'affirme une nouvelle conception du comique, du moins dans le domaine du théâtre mineur, dont Cruz avait déjà donné un aperçu dans *La petimetra en el tocador* (77), de 1762, et dans *Los propósitos de las mujeres*, créé en 1763.

Car le *sainete*, même si le but recherché n'est plus forcément de faire rire aux éclats, a comme l'*entremés* une vocation comique, et c'est de toute évidence la conscience d'avoir contrevenu à une loi du genre et la crainte de n'avoir pas répondu à l'attente de son public qui incitent Ramón de la Cruz, dans *La elección de cortejo* (1767), à modifier comme suit la traditionnelle formule finale :

"Paula Vamos
al auditorio pidiendo...
Todos que, por lo útil disimulen
a este sainete lo serio." (78)

De la même façon, le sous-titre du célèbre *Manolo, Tragedia para reír o sainete para llorar*, démontre par l'absurde de la formule obtenue en permutant les verbes "reír" et "llorar" que le rire était aussi inhérent au *sainete* qu'il est étranger à la tragédie.

Il est de fait que les premiers rôles dans les *sainetes* étaient généralement tenus par des *partes cómicas*, et c'était la *graciosa* qui avait pour mission de choisir le *sainete* et d'en distribuer les rôles, lorsque l'auteur de la pièce n'y avait pas veillé personnellement. La *graciosa*, qui était la *tercera dama* de la compagnie, pouvait percevoir, selon sa notoriété, un salaire journalier égal à celui de la *primera dama*, et donc ravir

76- *Sainetes de D. R. de la C.*, I, p. 139. En 1777, Juan Manuel López FANDO, dans son *sainete Comedia corta completa* (BNM, ms. 14523/11) opposait très nettement l'*entremés* et le *sainete*. Les comédiens, qui ont décidé de donner une représentation en raccourci (avec *comedia*, intermèdes et *tonadillas*), ont choisi un *entremés* qui met en scène des paysans qui ont perdu un âne : le moment que l'on estimait le plus comique était sans doute celui où tous les acteurs se mettaient à braire. Quant au *sainete*, il s'inspire de la vie quotidienne et met en scène des types populaires. Ramón de la Cruz avait déjà imaginé un condensé de *función* dans *La visita de duelo* (*Sainetes de D. R. de la C.*, I, p. 515-516) dont le titre était *La brevedad sin sustancia*. La pièce principale de *La comedia corta completa* est une comédie d'intrigue, où beaucoup de personnages se poursuivent les uns les autres et se retrouvent dans la même maison, et où tout finit par des mariages.

77- Nous reviendrons sur ce *sainete*, écrit la même année que *La petimetra*, comédie de Nicolás Fernández de Moratín, dans le chapitre VII.

78- *Sainetes de D. R. de la C.*, I, p. 361.

un échelon à la *segunda dama* : en 1786 par exemple, Polonia Rochel gagnait autant que Josefa Figueras, alors que le salaire de son homologue masculin Juan Aldovera -et du *primer barba* Manuel de la Torre- égalait seulement celui du *segundo galán* (le *primer galán* , pour sa part, était toujours rétribué au même niveau que la *primera dama*) (79). C'est dire le prestige qu'avait cet emploi aux yeux des comédiennes, qui étaient par ailleurs fort jalouses des prérogatives qui y étaient attachées, ainsi qu'en témoigne l'affaire qui opposa en 1776 María de la Chica "la Granadina" et l'*autor* de la troupe dans laquelle elle était engagée, Manuel Martínez. Dans une lettre datée du 25 octobre, l'actrice défendait ses droits en vertu du principe selon lequel

> "es y ha sido práctica el tener a su cargo (y así está mandado) el cuidado y la obligación de el repartimiento de los papeles de los sainetes en las personas que más convengan pª su mexor execución, lo que ha desempeñado con el zelo y acierto que es notorio así en los diarios como en los nuevos que se han hecho, siempre que no se haia presentado el mismo Ingenio, que en este caso lo ha executado con parecer y dictamen de el que lo ha escrito, y este igualmente con el parecer de la exponente" (80) ;

et la *graciosa* accusait Martínez de vouloir "apropiarse de esta facultad". L'*autor* avait en fait favorisé sa propre fille Francisca Martínez, qui tenait alors l'emploi de *segunda dama* , au détriment de "la Granadina". C'est du moins ce qui ressort de sa réponse à l'accusation portée contre lui. Dans une lettre du 27 octobre, après avoir contesté l'interprétation que donnait María de la Chica de l'article 7 du nouveau règlement, et affirmé que la prérogative en question ne s'exerçait que lorsque les pièces faisaient partie du répertoire ancien ou ne comportaient aucune précision quant à la distribution, mais ne concernait pas les œuvres remises gratuitement par leurs auteurs ou dont les rôles étaient déjà attribués par leurs soins -c'était notamment le cas des *sainetes* de Ramón de la Cruz-, il fait remarquer non sans malice que

> "la causa qᵉ ha dado motivo a la queja de la Graciosa es haverse aplicado versos que la han parecido de más lucimiento en los saynetes pasados y que están para servirse a Franᶜᵃ Martínez, hija del suplicante" (81).

79- AMM, *Ayunt.* , 1/388/2.
80- AMM, *Corregᵗᵒ* , 1/369/23.
81- *Ibid.*

Ces documents sont d'un indéniable intérêt, parce qu'ils sont significatifs de l'attention que l'on prêtait à la répartition des rôles dans le *sainete* , et donc de la faveur dont il était l'objet, et parce qu'ils montrent que la tâche de la *graciosa* , dont elle s'acquittait souvent, si l'on en croit la lettre citée, en collaboration avec l'auteur de la pièce, lui permettait de se tailler la meilleure part, et donc de briller dans cette partie tant appréciée du spectacle, ce qui explique l'âpreté avec laquelle elle défend son privilège. Mais ils font apparaître aussi que cette suprématie était disputée, et que le rôle principal ne revenait pas systématiquement à la *graciosa* .

En compulsant les notices biographiques des comédiens ayant interprété les *sainetes* de Ramón de la Cruz, qui constituent l'un des appendices de l'ouvrage consacré au *sainetista* par Cotarelo y Mori, et en étudiant la distribution de chaque pièce [82], on constate qu'il est très difficile d'établir une véritable hiérarchie des rôles dans le *sainete* , en premier lieu parce qu'il fait intervenir un nombre beaucoup plus grand d'acteurs que l'*entremés* .

L'effectif des compagnies était variable, de même que leur organisation interne qui, à côté des catégories d'emplois immuables et bien définis -*damas, galanes, barbas, graciosos, vejete*- , en prévoyait d'autres -*sobresalientes, supernumerarios* et *partes de por medio* - dont les attributions étaient rarement délimitées. Il y avait toujours un seul *vejete* , deux *graciosos* et deux *barbas* (à une seule exception près, puisqu'en 1765-1766 la troupe de Nicolás de la Calle en avait engagé trois), mais le nombre de *damas* et de *galanes* pouvait varier, avec une tendance générale à l'accroissement au fil des saisons théâtrales. Les compagnies, qui employaient huit ou neuf *damas* au début de notre période (il n'y en avait même que six chez Juan Angel en 1761-1762), pouvaient en compter quelques années plus tard jusqu'à douze et même treize, car la troupe de Manuel Martínez engageait alors au moins deux *terceras damas* (c'est-à-dire deux

82- Pour l'étude qui va suivre, nous avons utilisé les listes des comédiens des deux compagnies constituées chaque année par la *Junta de formación de Compañías* . Ces listes, éparpillées dans les liasses correspondant aux différentes saisons théâtrales (Voir chapitre II, note 22) ont été reproduites par COTARELO en appendice de *D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 440-472. Toutes nos conclusions sont le fruit d'un long travail qui a consisté à regrouper, en procédant par comparaisons et recoupements, les éléments que fournissent les notices biographiques des comédiens et lesdites listes d'une part, et d'autre part, pour chaque *sainete* , les types de rôles qui étaient confiés aux acteurs, à partir des renseignements fournis par COTARELO dans le Catalogue alphabétique des œuvres de Cruz (*D. R. de la C...* , *op. cit.* , p.253-432) et par les copies manuscrites des pièces conservées à la Bibliothèque Municipale de Madrid.

83- Nous avons volontairement écarté de notre étude cet aspect de la représentation des *sainetes* , qui pourtant pouvait prendre une très grande importance, ainsi que l'atteste le développement parallèle de la *tonadilla* . Nous renverrons donc aux études qui ont été faites à ce sujet, et notamment aux travaux

graciosas), dont l'une était spécialisée dans la déclamation et l'autre dans le chant [83],0 ; dans le même temps, le nombre des *galanes* , relativement réduit au début -ils étaient rarement plus de huit, même en comptant les *partes de por medio* qui leur prêtaient main forte- augmentait, jusqu'à treize certaines années, à la fin de la période étudiée. Si bien que l'effectif des compagnies, qui par exemple se réduisait à vingt personnes en 1761-1762 chez Juan Angel, en atteignait trente-quatre chez Manuel Martínez en 1787-1788.

Or, dans beaucoup de *sainetes* , et en particulier dans ceux qui retraçaient des scènes de la vie en société se déroulant dans des lieux fréquentés par divers groupes sociaux ou à l'occasion de fêtes publiques ou privées, on faisait intervenir presque tous les acteurs, et parfois même la compagnie toute entière, comme dans *Los baños inútiles* , *El Prado por la noche* , *La botillería* et *La pradera de San Isidro* , où il était d'autant plus facile de faire évoluer un grand nombre de personnages que, ces *sainetes* ayant été créés comme *fines de fiesta* , on pouvait utiliser tout l'espace scénique. La distribution omet seulement de un à trois acteurs dans *Las foncarraleras* , où l'on fait tenir sur scène le plus grand nombre possible de personnes (''los que pudieren'', indique l'auteur) devant participer à une fête de village ; dans *El refunfuñador* et *La devoción engañosa* , qui ont pour cadre respectivement les festivités de la Fête-Dieu et celles de la Saint-Jean ; dans *La retreta* , où règne l'effervescence qui précède une retraite militaire à la veille de Noël ; dans *El baile en máscara* , où l'on représente un de ces bals masqués publics qui eurent lieu pendant un temps à Madrid [84] ; dans *La nochebuena en ayunas* , *El sarao* , *El reverso del sarao* , *La función completa* , *El viejo a la moda* , reproductions sur scène des réceptions fort courues que l'on donnait dans la classe moyenne pour asseoir son prestige ; dans *El fandango de candil* , où la fête donnée chez les gens du peuple attire des *usías* en mal d'encanaillement ; dans *Las bellas vecinas* , qui a pour cadre l'un de ces immeubles de rapport situés dans les quartiers popu-

de José SUBIRÁ sur la *tonadilla* et le *sainete lírico* (voir par exemple "Cantables en sainetes líricos del siglo XVIII", *Revista de literatura* , XV, 1959, p. 11-36, et, du même auteur, "Un villancico teatral : 'Los tres sacristanes'", *RBAM* , 1926, p. 246-249). Nous avons donc simplement signalé à l'occasion la présence de l'élément musical, et l'intérêt que lui portaient le public et les acteurs, qui trouvaient là une occasion supplémentaire de briller. Rappelons en effet que l'action du *sainete* était fréquemment interrompue par une *tonadilla* ou des *seguidillas* qu'interprétait telle ou telle actrice, et que l'on renouvelait lors des reprises successives d'un *sainete* . Leur texte était donc indépendant de celui du *sainete* , et seules les chansons interprétées en solo, en duo ou en chœur au lever de rideau (ou au début de la seconde partie de l'intermède) en faisaient partie intégrante.

84- Voir *supra* , chapitre II, p. 111.

laires et dont les locataires vivaient dans une étroite promiscuité ; dans *La Plaza Mayor de Madrid por Navidad* et *El Rastro por la mañana* , où presque tous les acteurs étaient nécessaires pour incarner vendeurs et acheteurs, tandis que dans *El mercado del lugar* , c'était toute la compagnie qui était requise. Et l'on pourrait citer bien d'autres exemples.

Pour ces pièces qui employaient tant de monde, il est parfois difficile de dire quels acteurs étaient mis en vedette, car à côté des *sainetes* qui font se détacher un ou plusieurs personnages, comme le grondeur de *El refunfuñador* , le vieillard encore vert de *El viejo a la moda* ou les maîtres de maison de *La nochebuena en ayunas* , il en est d'autres, dont l'intention satirique n'était pas le but principal, comme *La pradera de San Isidro* , ou s'exprimait à travers un échantillonnage de types sociaux, comme *La Plaza Mayor* , qui donne à plusieurs comédiens des rôles d'égale importance.

En outre, dans les *sainetes* qui mettaient en scène un nombre plus réduit de personnages, les rôles principaux n'étaient pas toujours confiés aux seuls spécialistes du comique, lesquels partageaient alors la vedette avec *damas* et *galanes* , quand ils ne devaient pas la leur céder. Ainsi, Doña María Torcuata, *La embarazada ridícula* (1767), était jouée par María Ladvenant, alors *primera dama* de la troupe Nicolás de la Calle, et l'héroïne de *El mal de la niña* était interprétée par Paula Martínez Huerta, qui tenait le même emploi en 1768 dans la compagnie Juan Ponce, tandis que María Ignacia Ibáñez, *primera dama* , deux ans plus tard, dans la même troupe, était la protagoniste de *Las tertulias de Madrid* . Vicente Merino, pour sa part, *primer galán* chez Juan Ponce, se voyait confier en 1769 le rôle de Monsieur de Papillon, le chef français de *El cocinero* , et, en 1770, celui de l'ami de confiance, premier rôle masculin de *Las tertulias de Madrid* .

Le dernier exemple que nous avons cité est particulièrement intéressant, en ce sens qu'il révèle que Ramón de la Cruz n'hésitait pas à utiliser ses acteurs à contre-emploi, fût-ce par anti-conformisme, comme c'était probablement le cas dans *La víspera de San Pedro* , de 1763, où le *primer galán* Nicolás de la Calle "sale de barba" pour interpréter un hidalgo ruiné ridiculement attaché à son blason ("¡ Oh, muchacho majadero, / que no sabes cuánto engorda / un pedazo de pan negro / comido debajo del / árbol genealógico !" (85), dit-il à son fils, incarné par Chinita), ou pour donner plus de force à sa démonstration. En effet, le rôle de D. Luis, l'ami dévoué, trop sensé et trop sérieux

85- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 126.

pour trouver grâce aux yeux de Doña Inés, jeune *petimetra* qui au début de *Las tertulias de Madrid* ne voit dans la maladie (feinte) de son mari qu'un fâcheux contretemps qui risque de gâcher sa *tertulia* , aurait dû revenir normalement au *primer barba* , spécialiste de ce genre de personnages dans les *sainetes* . En confiant le rôle au *primer galán* , Cruz l'opposait beaucoup plus nettement aux *petimetres* écervelés, égoïstes et pique-assiette qui fréquentent la *tertulia* de doña Inés et établissait que la sagesse n'est pas l'apanage de la vieillesse.

En fait, Cruz utilisait les acteurs en fonction, non seulement de leur emploi, mais aussi et surtout de leurs aptitudes particulières à interpréter tel ou tel type de personnage. Ainsi, Joaquina Moro, qui occupa pendant plusieurs années (de 1762 à 1773) le poste de *cuarta dama* , se distinguait dans les rôles de mères, de tantes ou de veuves(86), qui la faisaient figurer souvent en tête de distribution, et continua à interpréter ce genre de caractère après 1773, bien qu'elle ait été reléguée alors à un rang inférieur ; et dans l'autre troupe, c'était Sebastiana Pereira, pourtant *primera dama* , qui détenait cette spécialité, probablement parce que son physique et son tempérament artistique la prédisposaient aux rôles de composition. Par ailleurs, il n'était pas rare que Simón de Fuentes, *tercer galán* dès 1769 chez Juan Ponce, puis chez Manuel Martínez à partir de 1772, ait la vedette, ou du moins un rôle important, car, semble-t-il, il était particulièrement doué pour jouer les *majos* et autres personnages au sang chaud : dans *La bella criada* , *La boda del cerrajero* , *Los majos de buen humor* , *Los majos vencidos* ,

86- L'apparition de cette spécialité est liée à l'évolution du comique dans le *sainete* . Autrefois confiés à des hommes -et on en trouve encore quelques exemples, comme dans *El refunfuñador* , de 1763, où Dionisio de la Calle interprète une gitane donnant des leçons de séduction à sa fille-, les rôles de femmes mûres avaient dans bien des cas cessé d'être ridicules, ainsi qu'en témoigne une lettre d'Eusebio Ribera, du 30 septembre 1784, dans laquelle il se justifie d'avoir pressenti de sa propre autorité -ce qui lui valut d'être arrêté- l'actrice María Bastos pour remplacer Joaquina Moro : "hallándose con una porción de Sainetes de los mejores del caudal inutilizados -écrit-il- por tener estos unos papeles característicos de Madres, Tías y Viejas, forzosamente no ridículos, ni capaces de que las pudiera desempeñar ningún hombre", il a cru pouvoir faire appel à María Bastos, spécialiste de ce genre de rôles à Cadix (AMM, *Ayunt.* , 2/161/13, *Prisión y apercibimiento hecho a Eusebio Ribera, Autor de uno de los Coliseos de esta villa de haver salido a hacer un papel de tía en el Saynete María Bastos*). COTARELO faisait remarquer à ce propos :

> "la tradicional organización de las compañías daba como inútiles los papeles femeninos de carácter anciano, porque, efectivamente, no existían en el antiguo teatro español, donde faltan el tipo de la madre, de la tía y otros semejantes. Así es que, cuando alguna actriz de cierta edad quería seguir en escena, pedía se la destinase a desempeñar aquellos papeles en los sainetes exclusivamente, como por estos tiempos hicieron María Bastos, Joaquina Moro y la madre de la Monteis"

(*Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 390). COTARELO ne cite pas ses sources, mais il nous semble que lorsque Joaquina Moro jouait en 1764 le rôle de *La bella madre* , elle n'était pas d'un âge canonique.

il incarnait des *majos* arrogants et chatouilleux, et l'accent était mis dans ces *sainetes* sur cet acteur qui, dans *El deseo de seguidillas* , avait le premier rôle masculin, celui de D. Pedro, *usía* contre nature et qui s'apparente, par son attitude et ses goûts, aux *majos* de Lavapiés dont il recherche la compagnie.

Un acteur qui avait plusieurs cordes à son arc pouvait être amené à jouer des personnages très différents, indépendamment de son emploi dans la compagnie. Nous n'en voulons pour exemple que le célèbre José Espejo, dont la longévité n'eut d'égal que le talent avec lequel il interpréta toute sorte de rôles, principalement dans le cadre de l'emploi de *primer barba* dont il fut titulaire dès 1763, et dont il contribua à élargir considérablement la palette. Incarnant tour à tour la sagesse et la prétention ridicule, jouant les pères nobles aussi bien que les barbons, José Espejo était devenu une espèce de synthèse du *primer barba* , du *segundo barba* dont il avait usurpé en partie les fonctions, et du *vejete* qui tenait le haut de l'affiche dans nombre d'*entremeses* , mais se contentait dans les *sainetes* d'interventions très réduites.

C'est, croyons-nous, à la faveur du succès grandissant que remportaient auprès du public les adaptations du théâtre français que l'emploi de *primer barba* était devenu l'une des pièces maîtresses du *sainete* , au même titre que le *gracioso* et le *galán* , avec lesquels il partageait alors la vedette. La trame de bon nombre de comédies de Legrand, par exemple, dans l'œuvre duquel Ramón de la Cruz a abondamment puisé [87], fait du père ou du tuteur le personnage central, dans la mesure où son autorité est un obstacle au mariage de deux jeunes gens (le jeune premier et la jeune première), qui ne parviennent à leurs fins que grâce à l'ingéniosité de leurs valets. Dans *La familia nueva* , adaptation de *La métamorphose amoureuse* , D. Tadeo (Nicolás López, *primer barba* de la troupe Martínez) a choisi pour sa nièce Isabel (Mariana Raboso, *cuarta dama* , fort appréciée pour sa beauté) un prétendant à sa convenance, mais non point du goût de la jeune personne, éprise d'un jeune *petimetre* (Juan Ramos, *segundo galán*) ; les machinations du valet de celui-ci (Chinita) et de la gouvernante d'Isabel (la Granadina,) feront céder D. Tadeo. Dans *Las cuatro novias* , adaptation de *La famille extravagante* , le barbon (José Espejo) veut épouser sa nièce Isabel (interprétée par la célèbre María Josefa Huerta, alors *sobresalienta*) ; avec l'aide de son valet Lorenzo (Chinita) et de Luisa (Polonia Rochel, *graciosa*), suivante de la jeune fille, D. Alonso (Vicente Merino, *primer galán*) parviendra à déjouer ses plans. Le scénario de *Los viejos burlados* ,

87- Pour plus de détails, le lecteur voudra bien se reporter au dernier chapitre de notre étude.

tiré de *Le triomphe du temps passé* , est quelque peu différent, mais on y retrouve la même équipe d'acteurs, et au trio Espejo-Merino-Soriano (*barba -galán -gracioso*) fait pendant celui que forment Joaquina Moro, Josefa Figueras (*primera dama*) et Polonia Rochel : doña Emeteria, veuve, et mère de doña Isabel, a autrefois aimé don Teodoredo, veuf également et père de don Pedro, et tous deux ont décidé de se marier et de profiter de l'occasion pour unir leurs enfants ; mais chacun d'eux prend l'enfant de l'autre pour l'objet de son amour (un amour vieux de cinquante-trois ans !), tant doña Isabel et don Pedro sont les réincarnations de leurs parents ; les valets (Soriano et Polonia Rochel) sont ici les confidents et les complices des jeunes gens. Quant à l'intrigue de *El viejo burlado* , adapté de *L'école des mères* de Marivaux, qui inspirera *El sí de las niñas* de Moratín [88], elle met en scène les mêmes groupes de personnages : Vicente Merino est le fils de José Espejo, et l'amoureux de Mariquita-Nicolasa Palomera, que Joaquina Moro, mère de cette dernière, destine au barbon ; Teresa-Polonia Rochel s'assure la complicité de Chinita pour faire le bonheur de sa jeune maîtresse.

Ainsi donc, les nouveaux modèles de *sainetes* que Ramón de la Cruz avait introduits, et que le public madrilène avait adoptés, modifiaient sensiblement la hiérarchie des rôles dans le théâtre mineur, sur lequel régnaient jusqu'alors les *partes cómicas* (essentiellement la *graciosa* , les deux *graciosos* , le *segundo barba* et le *vejete*), comme en témoignent encore les premiers intermèdes écrits par D. Ramón. *La enferma de mal de boda* (1757) est de ce point de vue tout à fait conforme à la tradition : l'héroïne est la *graciosa* , son père, âgé de quatre-vingt-dix-sept ans, est interprété par le *vejete* , tandis que le *segundo barba* joue un rôle féminin [89] ; les *sainetes* des années suivantes n'y manquent pas non plus : les deux personnages principaux de *La academia del ocio* sont le *gracioso* et le *segundo barba* , *El tío Felipe* , *El alcalde boca de verdades* et *El refunfuñador* ont comme protagoniste le *segundo barba* , et les intermèdes conçus tout spécialement pour mettre en valeur les personnages bouffons dans lesquels semble avoir excellé le *gracioso* Miguel de Ayala sont innombrables. Mais, parallèlement aux *sainetes* dont la distribution reflétait -et continua à refléter pendant longtemps encore, ne serait-ce que dans les reprises de ces intermèdes- cette hiérarchie, dès 1764, les caractères de mères ou de tantes grimpaient des échelons dans la distribution, et le *primer barba* supplantait son collègue, qui devait peu à peu être relégué aux rôles

88- Voir l'édition de René ANDIOC de la comédie moratinienne, Clásicos Castalia n° 124, p. 140-141.

89- Voir *supra* , note 86.

plus que subalternes, ainsi que le *vejete* et même le *segundo gracioso* , surtout dans les *sainetes* écrits à la manière des comédies françaises. Pour donner quelques exemples concrets, dans les pièces que nous avons citées plus haut, ni le *segundo barba* ni le *vejete* n'interviennent ; dans *La familia nueva* , le *segundo gracioso* joue un rôle relativement important, puisqu'il est le prétendant ridicule que D. Tadeo destine à sa nièce, et il en va de même pour *Las cuatro novias* , où Francisco Callejo (*segundo gracioso* de la compagnie Ribera) est employé dans le rôle du greffier, mais dans *El viejo burlado* et *Los viejos burlados* , il fait une très courte apparition au tout début de la pièce et disparaît après avoir récité respectivement ses six vers et demi et ses onze vers.

Le *primer gracioso* et la *graciosa* , pour leur part, conservaient leur suprématie, même s'ils devaient la partager avec *damas* , *galanes* et *barbas* , et c'est la nature, plus que l'importance de leur rôle, qui évoluait. Il n'est que de comparer les carrières des trois *graciosos* qui marquèrent cette époque, à savoir Miguel de Ayala, Gabriel López "Chinita" et Miguel Garrido, pour percevoir cette évolution. Ayala était déjà *primer gracioso* lorsque Ramón de la Cruz débuta comme *sainetista* , puisqu'il avait été promu en 1756 à ce poste qu'il devait conserver jusqu'à sa mort en 1769. Chinita, après avoir joué pendant une saison les *segundos graciosos* , avait été nommé au même emploi en 1764 et devait lui aussi y rester jusqu'à son décès, survenu au cours de la saison 1781-1782, après quelques interruptions dues à la maladie [(90)]. Quant à Miguel Garrido, après avoir commencé sa carrière en province, il devint dès son arrivée à Madrid en 1773 *primer gracioso* de la compagnie Manuel Martínez, et ne cessa ses fonctions qu'en 1804, date à laquelle il obtint sa retraite.

De Miguel de Ayala, Cotarelo dit qu'il excellait à interpréter les bergers, les paysans et autres types naïfs, de même que les personnages burlesques des *entremeses*

90- Pendant la saison 1779-1780, il fut remplacé par Cristóbal Soriano, spécialiste des rôles de *majos* , qui avait déjà tenu cet emploi en 1772-1773 chez Eusebio Ribera, alors que Chinita travaillait dans l'autre compagnie (ce changement avait inspiré à Ramón de la Cruz le *sainete Soriano loco*). Il bénéficia jusqu'à sa mort d'un régime de semi-retraite (voir COTARELO, *D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 458). La popularité de Chinita était telle que l'acteur Merino affirmait dans *El regimiento de la locura* (1774) :

"sainetes sin Chinita
es hacer migas sin ajos,
puches sin miel, y chorizos
sin pimiento colorado."

après avoir constaté que, personne n'osant interpréter à sa place un *sainete* écrit particulièrement pour lui, il était irremplaçable (*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 452-453).

antiguos , et que dans les *sainetes* de Cruz il apparaissait presque toujours sous les traits d'un *alcalde* de village, ce qui signifie que le *gracioso* était employé conformément à une tradition théâtrale qui faisait du paysan un être fruste et naïf, et le tournait en dérision lorsqu'il était investi d'une charge au sein de sa municipalité. Dans *El alcalde contra amor* en effet, Ayala était Gil Blanco ("y por mal nombre Moreno"), auteur d'un arrêté interdisant à ses administrés de tomber amoureux, sous peine de mort "y cuatro años de destierro / después" (91), et dans *El alcalde desairado* , il oubliait tous ses devoirs et profitait de sa position pour poursuivre de ses assiduités une jeune villageoise déjà fiancée à un autre. Dans d'autres *sainetes* de D. Ramón, comme *El chasco de los aderezos* , *El reverso del sarao* et *Los refrescos a la moda* , il était un mari incapable d'imposer son autorité à une épouse atteinte de la folie des grandeurs, un de ces *gurruminos* dont Zamora avait fait le sujet de l'*entremés* de ce titre, et lorsque le *gracioso* paraissait sur scène dans son propre rôle, ainsi que nous le verrons dans le chapitre suivant, il était presque toujours victime des plaisanteries, voire des brimades des autres comédiens. Autrement dit, Ayala était voué aux personnages bouffons et ridicules, aux héros de farce (92).

Avec Gabriel López "Chinita", qui incarnait aussi bien un paysan qu'un *petimetre* , un valet qu'un abbé de cour, le registre du *gracioso* devient beaucoup plus étendu. Paysan ingénu découvrant les mœurs de la capitale dans *El simple discreto* , il jouait le berger roublard de *El pleito del pastor* , et il était dans *Los payos críticos* l'un des meneurs de la bande de villageois qui tourne en ridicule l'accoutrement des *petimetres* et *petimetras* de passage, tandis que dans *La fantasma* , ses fanfaronnades ne faisaient que mieux ressortir sa couardise à l'approche du faux fantôme. Petit-maître éconduit par les belles qu'il tente de séduire dans *La merienda del jardín* , de même que l'hidalgo de la Manche qu'il interprétait dans *De tres ninguna* , il était aussi le faux médecin de *El mal de la niña* , d'après *L'amour médecin* de Molière, le mari fort respecté de sa jeune femme dans *La oposición a cortejo* et l'amoureux fidèle Juanillo Peinado qui, dans *Las Foncarraleras* , voit sa constance récompensée par le retour de Pepa, qu'avait attirée le mirage de la capitale. Caricature de l'homme affairé dans *El caballero D. Chisme* , fils de savetier dans *Las calceteras* , rejeton ridiculement gâté de famille fortunée dans *El adorno del nacimiento* , il jouait les servantes galiciennes dans *La viuda y el*

91- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 335. L'interdiction, précisons-le, était valable pour tout "hombre (de cualquier sexo / que fuese)..."

92- *Los destinos errados* , où Ayala incarnait un *alcalde* de bon sens, est une exception.

letrado , et les valets ou les pages dans beaucoup d'autres *sainetes* . Du stéréotype burlesque au rôle de composition, son répertoire était donc très varié, non seulement du fait de la diversité des caractères qui lui étaient confiés, mais aussi parce que le signe dont ils étaient affectés n'était plus invariable.

Certes, Chinita interprétait encore bien des rôles analogues à ceux dans lesquels était cantonné Miguel de Ayala. Dans *El caballero de Medina* , par exemple, il était un page plutôt niais amoureux de la fille de la maison, et l'aveu de cet amour à son maître lui valait, sinon les coups de bâton traditionnels, du moins d'être fortement malmené[93]. Dans ce *sainete* comme dans beaucoup d'autres de la même veine, le *gracioso* n'est pas seulement risible parce que tous ses efforts pour plaire à la belle et l'empêcher, en l'occurrence, de convoler avec l'élu de son cœur sont vains, il est burlesque dans l'expression même de son amour, dont il décrit ainsi les symptômes :

"según las señas
de un picor que siento aquí,
junto la tetilla izquierda,
a modo de cuando a un hombre
le curan una postema,
no puede ser otra cosa ;
y a más de eso en la cabeza
siento un estrépito como
si sentido y potencias
siempre estuvieran jugando
dentro a la gallina ciega." [94]

Dans *El Prado por la noche* , la jeune personne qu'il accompagne trouve mille prétextes pour l'éloigner et rester en tête à tête avec un autre galant, et le *gracioso* doit s'exécuter bon gré mal gré pour s'acquitter des "missions" que lui confie la dame, dont la dernière exigence l'oblige même à mettre un bijou en gage. Prétendant ridicule, il l'est encore dans *La merienda del jardín* , déjà cité, dans *Poner la escala para otro* , où il se retrouve suspendu à l'appui d'une fenêtre, en train de débiter des propos galants à Espejo, dont la position n'est guère plus enviable lorsque le maître de maison, alerté par le bruit, les prend pour des voleurs, et dans *La música a oscuras* , où comme d'autres

93- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 147 :
"Espejo Espera,
llevarás, antes que la hija,
el dote en buena moneda.
(*Le sacude*)"

94- *Ibid.* , p. 144.

villageois (Espejo, *primer barba* ; Blas Pereira, *segundo gracioso* ; José Campano, *vejete*), il a la tête tournée par les comédiennes madrilènes venues passer leurs vacances à la campagne. Paysan ingénu au-delà de toute vraisemblance, il l'est notamment dans *El simple discreto* et *Las serranas de Toledo* . Et dans *Los majos de buen humor* , il fait partie du groupe de jolis cœurs qui poursuivent de leurs assiduités de jeunes personnes récemment arrivées dans la capitale, mais jalousement gardées par Simón de Fuentes et Vicente Merino, *majo crudo* armé d'une impressionnante épée : leur audace, ils la payeront d'une volée de coups de balai et de l'humiliation de repartir chez eux dépouillés d'une partie de leurs vêtements.

Cependant, le *gracioso* n'est plus seulement la victime expiatoire ou le personnage dont l'ingénuité frise la bêtise, et dont les mésaventures apparaissent comme un châtiment de cette bêtise, même si, lorsqu'il incarne des caractères dont les défauts, les excès ou les prétentions sont poussés jusqu'à la caricature, le public rit à ses dépens et se désolidarise de lui, comme dans *El caballero D. Chisme* , dont le passe-temps favori consiste à colporter des ragots, et qui se retrouve mis au ban de la société quand on découvre ses manigances, ou le traditionnel médecin ignorant et intéressé de *La embarazada ridícula* , ou encore le *bastonero* (qui conduisait le bal) débordé de *El sarao* , qui reparaît dans *Las resultas de los saraos* victime de son "métier" et d'une conscience professionnelle mal placée puisque, atteint d'un torticolis, il devra diriger les quatre ou cinq bals pour lesquels il a été engagé "con el pescuezo envarado" (95).

En fait, la fonction comique du *gracioso* a évolué dans le même sens que les genres mineurs en général, et avec le développement du *sainete* satirique il est devenu un instrument de la satire, soit qu'il incarne un type déterminé (dans *El caballero D. Chisme* par exemple), soit qu'il fasse partie d'un groupe social dont l'auteur se propose de dénoncer les travers : c'est ainsi que dans *La visita de duelo* , Chinita était D. Lorenzo, "petimetre de buen humor" grâce à qui la soirée se termine dans la gaîté, parce qu'il a eu l'idée d'avancer la pendule pour abréger la visite de condoléances et faire fuir plus

95- *Ibid.* , p. 186.

96- C'est lui qui propose à la maîtresse de maison en deuil d'organiser une sauterie. Il s'agit seulement d'abréger la visite d'une de ses amies, qui pourrait en être offusquée :

"D. Lorenzo No darle conversación,
para que se enfade, y luego
anticipar el reloj
de campana que está adentro
las horas, que aquí estoy yo
pronto para disponerlo."

vite les fâcheux (96). Dans *Las tertulias de Madrid* il jouait un rôle analogue puisqu'il était l'un des invités de Dª Inés, un de ces parasites qui plaisantent, mangent, boivent et jouent aux cartes, sans égard pour la maîtresse de maison dont le mari est censé agoniser dans une pièce voisine. Et dans *La comedia de Maravillas*, son personnage de souffleur improvisé n'est pas plus ridicule que ceux des acteurs amateurs dont les rôles ont été distribués en dépit du bon sens (97).

Toutefois, même lorsqu'il est la cible des moqueries de l'auteur, il est plus souvent drôle que vraiment ridicule, et les traits légèrement caricaturaux qui en font malgré tout un caractère comique ne lui enlèvent rien de la sympathie du public, surtout lorsqu'il incarne un personnage appartenant au même monde qu'une partie des spectateurs du parterre. Dans *El deseo de seguidillas*, il est Manolillo, ébéniste de son métier, et, comme les *majos* qu'aime à fréquenter D. Pedro, il est vif de caractère, volontiers impertinent, mais plein de considération pour cet *usía* qui sait reconnaître les mérites du peuple de Lavapiés, conservateur des traditions et des vertus authentiquement espagnoles, et les quelques répliques qui opposent le *gracioso* à son amie ont pour but non pas de le rabaisser mais de souligner le naturel indépendant de la *maja*, et n'ont en tout cas aucune commune mesure avec les rebuffades dont il est l'objet dans des pièces comme *El Prado por la noche*, *La boda del cerrajero* ou *De tres ninguna*. Et lorsqu'il ne maîtrise pas sa vie amoureuse, ce n'est pas parce qu'il est repoussé de toutes parts, mais au contraire parce qu'ayant voulu courir plusieurs lièvres à la fois, il se voit pris au piège de son inconstance. Dans *Las majas vengativas*, il a promis d'épouser Juliana, une *maja* dont le seul défaut est d'être dépourvue de dot. Et le cœur du *gracioso* balance entre l'inclination qui le pousse vers cette dernière, et l'intérêt qui va l'unir à l'une des filles du Tío Perol, "el jefe de la barriada de Maravillas", lequel voit du reste d'un bon œil le mariage de sa fille avec Pocas Bragas-Chinita, fils unique de Pocas Bragas "el mayor". Dans *Las calceteras*, fils de savetier relativement aisé (98), il est obligé d'épouser la servante à qui il avait promis le mariage, ce qui ne l'empêchait pas de courtiser Alifonsa, la remmailleuse.

Chinita n'était pas voué aux seuls rôles de pages benêts comme celui de *El ca-*

(*Sainetes de D. R. de la C.*, I, p. 511). La pendule sonne ainsi à quelques minutes d'intervalle sept heures, puis huit heures, puis neuf heures.

97- Espejo (*primer barba*) est "primer galán" et Callejo (*segundo gracioso*) est "segunda dama".

98- Son père porte un tricorne et boit du chocolat, et a pu lui constituer une dot de 50 000 ducats, et sa mère arbore une imposante *escofieta*, a commandé au joaillier une parure de diamants et se lave les mains dans une cuvette en argent (*Sainetes de D. R. de la C.*, II, p. 409 sq.).

ballero de Medina , qui par son caractère outrancier, fait même figure d'exception. Les pages ou les valets qu'interprétait Chinita étaient toujours comiques, mais étaient de plus en plus traités à la manière des valets de comédie, auxquels ils empruntent les traits principaux. Comme le valet de comédie, le valet de *sainete* est la réplique négative de son maître lorsque celui-ci est le *galán* . Dans *El baile en máscara* , il exprime de façon fort plaisante sa prudence, pour ne pas dire sa couardise au moment où Vicente Merino laisse éclater sa colère :

"Merino ... pegaré con cualquiera
que se me ponga delante.
Chinita Me alegro que usted lo advierta
para ponerme detrás,
aunque de paje descienda
a lacayo." (99)

Dans *Las cuatro novias* , il est encore le valet de Vicente Merino, mais contrairement à celui-ci, à qui la passion fait oublier les contingences matérielles, son amour pour sa belle a besoin de nourritures terrestres pour être fort, car

"Amor en ayunas
es de andantes caballeros,
no de amantes encerrados.
Dame de cenar, y luego
verás lo que robustece
mi pasión." (100)

Comme les valets de comédie, il est impertinent et ne se prive pas de railler ses maîtres, se faisant alors le porte-parole de l'auteur, comme dans *La presumida burlada* , où les réflexions du page font ressortir la prétention de cette María Estropajo qui occupait naguère un emploi similaire au sien, avant de se faire épouser par le maître. Et comme les valets de comédie, il est astucieux et mène l'intrigue, en collaboration avec la *graciosa* , ainsi qu'on l'a vu, pour mettre en échec les projets du barbon.

Le rôle du *gracioso* était alors conçu de façon à créer un lien de complicité avec le public, fût-ce quelquefois au mépris de la "morale". Dans *Los ladrones robados* , par exemple, *majo* fier de sa condition ("Majos fueron mis abuelos ; / mi padre también fue majo / y sólo ser majo quiero" (101)), Chinita s'allie à un gitan pour dépouiller un

99- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 426.
100- *Ibid.* , II, p. 313.
101- *Ibid.* , I, p. 380.

aubergiste malhonnête, mais, bien que la victime soit présentée sous un jour défavorable et donc mérite d'être châtiée, les auteurs de la *burla* sont loin d'être irréprochables : le gitan n'en est pas à son premier vol, et le *majo* n'hésite pas longtemps devant l'occasion qui s'offre à lui. Le gitan affirme du reste que

> "ezto ez la concomitancia
> que loz gitanoz tenemoz
> con loz majoz ; todoz zomoz
> gente de moño en el pelo,
> pipa en boca, largaz uñaz,
> y conciencia con coleto." (102)

Certes, l'ordre moral est en partie respecté à la fin du *sainete* , puisque les voleurs ne profiteront pas du produit de leur larcin. Il n'empêche que le *majo* incarné par Chinita s'en sort avec tous les honneurs : alors qu'après s'être disputé avec son complice au moment du partage il s'apprêtait à tuer tout le monde, il se laisse attendrir par les supplications de la fille de l'aubergiste, amoureuse du gitan, puis, dans un grand élan de générosité, il lui donne le butin en guise de dot.

Prenons encore *El casero burlado* , qui fut l'un des grands succès de l'époque. Antón-Chinita, maçon, dissipe au cabaret ses maigres revenus et réduit à la misère sa femme Marica, qui s'est laissée prendre aux promesses mensongères de celui qui, pour la séduire, lui avait fait miroiter une situation stable et aisée. Les traits de caractère d'Antón qui apparaissent à travers les reproches que lui adresse Marica dans la première scène ne sont pas précisément flatteurs : paresseux et menteur, il reconnaît néanmoins ses torts, en aparté il est vrai ("yo no siento que se queje ; / lo que siento es que se queja / con razón"), mais ne promet à sa femme de s'amender que lorsque celle-ci lui fait prendre conscience des conséquences possibles des privations auxquelles il la contraint :

> "Marica ¡ Yo te aseguro, si fuera
> otra, que me pones en
> paraje de no ser buena !" (103)

Car Marica semble avoir un sens aigu du devoir et pour elle, "la honra es la riqueza / mayor del mundo" ; c'est pourquoi, avoue-t-elle à son mari, elle repousse les avances du propriétaire de leur logement, lequel, ne pouvant être payé ni en espèces ni en na-

102- *Ibid.* , p. 381.
103- *Ibid.* , p. 204.

ture, porte l'affaire devant la justice, qui doit procéder à la saisie de leurs pauvres biens et à l'arrestation du maçon. Les deux époux s'allient alors pour berner l'ennemi. Marica, feignant de céder à ses instances, parvient à lui subtiliser la reconnaissance de dette signée par son mari, qui revient alors "à l'improviste". Simulant l'affolement, la jeune femme cache dans le placard le propriétaire qui assistera, impuissant, à la destruction du document par Antón et apprendra la trahison de sa propre femme qui, à son insu, rend visite au maçon et lui donne de l'argent, en vertu d'un principe de charité par ailleurs bien suspect, car l'intérêt que la dame porte à son locataire ne semble pas dicté seulement par le désir de secourir les pauvres. A la fin du *sainete* , bien que Marica et Antón soient obligés de chercher un autre logement, c'est le propriétaire qui voit tous les torts -et le châtiment- retomber sur lui. Il est évident que la vertu de Marica, son sens de l'honneur, servent ici de garantie morale, qui fait admettre qu'en l'occurrence la fin justifie les moyens, d'autant plus que c'est le parti du pauvre que représente Chinita-Antón, et l'ambiguïté du personnage passe au second plan dès lors que le but de la pièce est de faire triompher le plus faible de celui qui, ayant le sort de ce dernier entre ses mains, abuse de son pouvoir. Une bonne partie du public populaire devait se sentir concernée et solidaire du *gracioso* qui parvenait à résoudre -en partie du moins- à son avantage une situation dont les données ne devaient rien à l'artifice théâtral, si l'on en juge d'après la réalité évoquée par Jacques Soubeyroux à propos du problème du logement (104).

Dans *El careo de los majos* , c'est encore le *gracioso* qui ose s'affirmer devant les représentants de la loi. Dionisio-Chinita, *majo* de Lavapiés, sûr de son bon droit, ne craint pas la justice, car

> "*Naide* en el mundo de nada
> debe temer, siempre y cuando
> esté la conciencia salva." (105)

Il a sa bonne conscience pour lui et invite tous ses camarades à se rendre à la convocation du juge :

> "Pues ¿ no podemos ir todos
> con las caras destapadas
> de cabo a cabo del mundo ?" (106)

104- Voir J. SOUBEYROUX, *Paupérisme et rapports sociaux... , op. cit.* , p. 170-179.
105- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 278.
106- *Ibid.* , p. 279.

Aussi ne craint-il pas de répondre par une impertinence à l'alguazil, étonné que le *majo* ignore son ascendance :

"Dionisio No conozco
a ninguno de mi casta,
ni a mi padre.
D. Ignacio ¿ Ni a su padre ?
¡ Cosa rara !
Dionisio ¿ Cosa rara ?
¿ Juraría usted quién fue el suyo ?"(107)

Devant l'alcade, il est plus mesuré, mais ne se laisse pas intimider :

"¡ Qué poco sabe
el señor juez con quién trata !" (108)

Et la drôlerie du récit qu'il fait ensuite de l'incident qui a motivé la dénonciation dont ses amis et lui-même sont l'objet, et de son attitude arrogante -d'autant plus comique que Chinita était de très petite taille- face à l'*usía* , ami de la délatrice, qui vient d'insulter les *majos* :

"Dionisio ¿ Oye usted ? ¿ Me hará usted gusto
de decirme esa palabra
qué quiere decir "gentuza"
esta noche en la calle Ancha
del Lavapiés ?" (109)

permet de parer de couleurs gaies un conflit et une situation que les Madrilènes des quartiers populaires vivaient dans la réalité, après les émeutes du printemps 1766.

Dans le climat de surveillance policière qui s'était alors instauré, le personnage du *majo* joué par Chinita, qui, à l'abri de sa fonction comique, se permettait de braver l'autorité, ne serait-ce que verbalement, avait de toute évidence un rôle libérateur, parce que, par *gracioso* interposé, le spectateur s'affirmait face au symbole du pouvoir ; mais il était en même temps sécurisant, et nous sommes loin ici du traditionnel motif du gendarme rossé : tout en refusant de se laisser intimider, le *majo* accepte l'autorité de la justice en qui il a confiance, une confiance qui est du reste justifiée, puisque, malgré la sévérité de ses avertissements, l'alcade relâche les *majos* à la fin du *sainete* .

107- *Ibid.* , p. 278.
108- *Ibid.* , p. 280. Le rôle de l'*alcalde* était tenu par Nicolás de la Calle, *primer galán* , ce qui rehaussait son prestige.
109- *Ibid.* , p. 281.

Un an après *El careo de los majos* , Chinita créait *Los pobres con mujer rica o El picapedrero* , dont la trame et la tonalité rompaient avec les schémas habituels. Juan, le héros qu'incarnait Chinita, tailleur de pierres de son métier, honnête et travailleur, a épousé pour son malheur une femme frivole et coquette qui, pour satisfaire ses goûts de luxe, se laisse courtiser et régaler par des *usías* en quête de bonnes fortunes, et joue à la dame pendant que son mari s'échine à gagner un maigre salaire. Mais le *gracioso* est ici à l'opposé des maris bernés chers aux *entremesistas* . Si l'on excepte un monologue conçu un peu comme une parodie -comique oblige-, où notre tailleur de pierres, qui vient d'être mis au courant par deux voisins de la duplicité de son épouse, s'interroge sur la conduite à tenir en pareil cas (110), le personnage n'a rien de risible. Au contraire, il parvient à imposer son autorité, et le dénouement fait triompher son bon droit, tandis que sa femme est confondue.

Mari autoritaire et sachant se faire respecter, Chinita l'était déjà dans *La comedia casera* , où après s'être laissé convaincre par sa femme et son oncle dont, à ce titre, il était fondé d'attendre une certaine pondération, de donner chez lui une représentation théâtrale, s'apercevant qu'on l'a trompé en lui cachant les inconvénients de ce genre de divertissement -dépenses excessives, fréquentations indésirables-, il met sa femme en demeure de choisir :

> "una de dos, o convento,
> o deshacer el tablado." (111)

La formulation quelque peu caricaturale de cette alternative, et donc de l'autorité maritale, n'empêche pas le *gracioso* d'avoir la raison de son côté, mais, outre que cette question ne constitue pas le thème central du *sainete* , elle est abordée de façon beaucoup plus artificielle que dans *El picapedrero* .

C'est probablement *El casamiento desigual* , adaptation de *George Dandin* créée à la fin de la saison 1768-1769, qui offre l'exemple le plus significatif de ce nouveau visage du *gracioso* , d'autant plus que Cruz a modifié le dénouement qu'avait imaginé Molière : alors que George Dandin est puni cruellement de l'erreur qu'il a commise en épousant une femme de condition plus élevée, laquelle, avec la complicité de ses parents, l'humilie et l'accuse de la faute dont elle-même s'est rendue coupable, dans le *sainete* , Juanillo Redondo voit son innocence reconnue, et c'est l'épouse malhonnête

110- Voir *infra* , p. 201.
111- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 296.

(dont Cruz atténue par ailleurs la responsabilité en incriminant les parents) qui est confondue par l'*alcalde* , dont le témoignage est d'autant plus irréfutable qu'il s'agit de l'"alcalde por el estado noble" (112).

Pour mettre un terme à ce tour d'horizon des principaux types de rôles qui traditionnellement étaient dévolus au *gracioso* , il nous reste à évoquer *El mercado del lugar* , où Chinita interprétait, non plus un de ces officiers municipaux indignes de la charge qui leur était confiée, mais un procureur qui veille jalousement aux intérêts du village en exigeant que les marchands payent des droits pour vendre leurs produits, et *El médico de la locura* , où Juan Peregil, qui revient dans son village après avoir servi pendant dix ans à Madrid un maître dont l'ingratitude l'a rendu quelque peu amer, se fait passer pour médecin, entreprend de guérir les folies de ses concitoyens, et ridiculise l'*alcalde* , interprété par José Espejo.

On ne manquera pas de remarquer que, dans ce *sainete* , c'est le *primer barba* qui tient le rôle d'*alcalde* ridicule dont Miguel de Ayala avait fait sa spécialité. En 1768, au moment donc de la création de *El médico de la locura* , Ayala est encore vivant et, tandis que Chinita, à travers les personnages que Ramón de la Cruz lui fait incarner, transforme la physionomie du *gracioso* , il continue de jouer pour la troupe Hidalgo les paysans bornés et les maris raillés. Le début de la carrière de Chinita (1764) coïncide avec l'époque à laquelle Cruz impose une nouvelle forme d'intermède ; il est indéniable qu'il était beaucoup plus facile pour D. Ramón de rendre crédibles des rôles échappant aux conventions en les confiant à cet acteur dont l'image de marque était encore susceptible d'être modifiée qu'à un Ayala, depuis longtemps catalogué comme bouffon, et il semble qu'il ait trouvé là un interprète ideal, dont le talent se prêtait avec souplesse aux différentes -et certainement difficiles- compositions qu'exigeait l'élargissement du champ comique. Et ce n'est certainement pas une coïncidence si Cruz, entre 1764 et 1769, période pendant laquelle les deux *graciosos* sont employés concomitamment dans les deux troupes madrilènes, écrit quatre fois plus de *sainetes* pour la compagnie où travaille Chinita que pour celle de María Hidalgo. C'est bien là le signe, croyons-nous, que le genre de comique qu'incarnait Ayala était, aux yeux de D. Ramón, périmé.

Miguel Garrido, pour sa part, "príncipe de los graciosos de su tiempo", selon l'expression de Cotarelo (113), devait lui aussi inspirer Ramón de la Cruz : à partir de 1773,

112- *Ibid.* , II, p. 1.
113- *D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 519.

date à laquelle commence sa carrière dans la troupe de Manuel Martínez, le rapport des *sainetes* écrits pour la troupe Ribera relativement à l'autre compagnie tombe de quatre pour un à un et demi pour un, et de 1781 à la mort de l'auteur, soit après la disparition de Chinita, ce rapport s'équilibre, et l'on observe même une légère préférence pour la troupe qui employait Garrido. C'est dire à quel point le tempérament de ce *gracioso* s'accordait avec celui de D. Ramón, qui lui confiait des rôles aussi variés que ceux dans lesquels Chinita excellait : tour à tour *petimetre* , abbé de cour (il était notamment *El abate diente-agudo*), mari autoritaire (dans *Sanar de repente* et *La falsa devota*), officier (dans *Los dos libritos* et *El sombrerito*), savetier (*Donde las dan las toman*), marquis ou *majo* , il devait avoir des dispositions particulières pour jouer les valets, dont les différentes variétés représentent environ le tiers du répertoire que composait pour lui D. Ramón, du classique Juanillo de *Los hombres solos* , dont les réparties et les réflexions sont l'expression de la critique de l'auteur, au personnage plus complexe de Tadeillo, valet de D. Sinforiano dans *El triunfo del interés* , qui après avoir trahi son maître pour de l'argent, se déclare décidé, à la fin de la pièce, à le suivre en dépit de son dénuement, en vertu du principe selon lequel

> "en siendo de buena casta
> los criados y los perros,
> por el mal trato no dexan
> de ser fieles a su dueño." (114)

Ce revirement du valet, peu compatible, il faut dire, avec ses agissements antérieurs, est d'autant plus intéressant qu'il constitue un dénouement qui dénature le modèle dont s'est inspiré Cruz, à savoir *Le triomphe de Plutus* , de Marivaux, où Arlequin, conséquent avec lui-même, ne revient pas sur sa décision de quitter son maître pour entrer au service de son riche rival. Cruz a donc volontairement réhabilité le valet, dont il fait une sorte de héros, en soulignant sa fidélité, qui devient alors le motif central de la pièce, ainsi que l'atteste l'utilisation comme épigraphe des quelques vers que nous avons cités plus haut.

Que par ailleurs Ramón de la Cruz ait fait de Miguel Garrido le protagoniste de *No hay candados para amor cuando es bien correspondido, y petimetre escondido* , adaptation de *La pièce à deux acteurs* , de Pannard, est un signe à la fois du talent de

114- *El triunfo del interés* , Valencia, Estevan, 1817. Le *sainete* avait été publié dans le volume IX du *Teatro* de l'auteur.

l'acteur [115] et de l'extension de la sphère d'interprétation du *gracioso* , à partir notamment des possibilités qu'offrait l'imitation du théâtre français, comme nous le verrons par la suite.

Ainsi, l'étude comparative de la carrière des trois principaux *graciosos* de l'époque de Ramón de la Cruz met en évidence l'évolution de ce type de personnage, dont la période 1764-1769 représente une étape décisive. Ayala était l'incarnation du bouffon qui amusait le parterre, dont il était tout à la fois l'émanation et le souffre-douleur, avec toutes les implications qu'entraînait cette fonction, notamment le sentiment de supériorité qu'elle inspirait au public. Avec Chinita, qu'il soit risible ou simplement drôle, le *gracioso* a le plus souvent les rieurs de son côté. Certes, bouffon, il l'est encore, ne serait-ce que parce que jusqu'en 1780 l'*entremés* que l'on jouait pendant le premier entracte entretenait cette tradition, et que les *sainetistas* contemporains de Ramón de la Cruz ne suivaient pas tous la voie qu'il avait tracée [116]. Mais les rapports entre le *gracioso* et son public se modifient dans le sens de la recherche d'une plus grande complicité, basée sur une identité non seulement d'origine, mais de comportement et d'idées. Lorsque dans *El teatro por dentro* , de 1768, l'un des "chulos", habitués du parterre, qui, postés devant l'entrée des artistes, guettent l'arrivée des comédiens au théâtre, s'écrie en voyant paraître Chinita : "Este sí que es de los nuestros" [117], c'est bien cette complicité qu'il exprime, avec une spontanéité qui exclut tout sentiment de supériorité, alors que la sympathie que ces mêmes "chulos" éprouvent pour le *primer barba* José Espejo, lequel leur parle du reste avec une courtoisie non exempte d'humilité, est nuancée d'une certaine condescendance :

"Espejo Muchos recados
al patio.
Esteban Se los daremos,
en nombre de usté.
Espejo Y que todos
en sus manos nos ponemos. (*Vase*)

115- Miguel Garrido devait donner une autre preuve de son talent dans une pièce de 1776 intitulée *Saynete o lo que quieran* (BMM 1/169/39) où il joue à lui seul tous les rôles de toute une *función* (*entremés* , pièce principale, *sainete* , et autres intermèdes). Ce *sainete* figure du reste dans les documents de l'AMM sous le titre *Comedia de Garrido* .

116- C'est peut-être ce qui explique que les intermèdes de Ripoll, de Ventura Lucas ou d'Antonio Espinar aient été relégués aux oubliettes aussitôt après leur création et ne soient pas passés à la postérité. Comme exemple de comique élémentaire, nous pourrions citer *Los cómicos poetas* , de Valladares (BNM, ms. 14523/33) où Eusebio Ribera et José Espejo restent rivés à leurs sièges que leurs camarades ont enduits de colle. Et ce *sainete* est loin de constituer un cas unique.

117- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 507.

Juan Manuel Este Espejo es un buen hombre.
Esteban Es razón que le ayudemos
en lo posible.
Juan Manuel ¡ Chinica ! (*Viéndole salir*)
Esteban Este sí que es de los nuestros.
Todos ¡ Viva el salero de España !" (118)

Cette dernière exclamation que Cruz met dans la bouche des *mosqueteros* et qui fait de Chinita -et donc du public dont il est solidaire- le symbole du génie national, met en lumière l'un des motifs de cette connivence entre parterre et *gracioso* , à laquelle est associé, à travers l'unanimité enthousiaste de ce cri du cœur, l'auteur de la pièce lui-même. Par l'intermédiaire du *gracioso* , dont il fait son porte-parole, et auquel il s'identifiera davantage encore l'année suivante dans *¿ Cúal es tu enemigo ?* , c'est en fait le *sainetista* qui est acclamé.

Autrement dit, la revalorisation du *gracioso* , qui débouche sur une connivence public-auteur, apparaît, à cette époque où Ramón de la Cruz est en butte aux attaques de ses adversaires, comme une arme dans la lutte qu'il doit soutenir, et les nécessités polémiques ne sont pas étrangères au processus d'élaboration de ce nouveau genre d'intermède qu'est le *sainete* .

La recherche d'une plus grande vraisemblance, l'intervention d'un plus grand nombre d'acteurs dans le *sainete* , dont les protagonistes ne sont plus les seuls spécialistes du comique, la diversification des rôles confiés au *gracioso* et la modification de son image de marque, tous symptômes d'une évolution de la conception même du comique, supposent une transformation des modalités du rire et le recours à des mécanismes différents de ceux qui caractérisaient l'*entremés* . En fait, du comique le plus élémentaire basé sur toutes les variantes des traditionnels coups de bâton au comique plus élaboré résultant de l'étude de caractères et de mœurs présentés dans le cadre d'une intrigue convenablement menée, le *sainete* passe par tous les stades intermédiaires entre la farce et la comédie, et il est d'autant plus malaisé, à deux siècles de distance, d'apprécier à sa juste valeur l'impact que pouvaient avoir ces *sainetes* sur le public madrilène qu'il nous manque une dimension -la représentation théâtrale- et que l'élément le plus inaltérable -le texte, qui fait apparaître les procédés comiques les plus évidents- est en même temps le plus périssable, en ce sens que la manière dont le texte des *sainetes* ,

118- *Ibid.*

fortement ancrés dans la réalité de l'époque, était reçu par les spectateurs était fonction de leur vécu quotidien. Ce qui nous paraît drôle maintenant l'était peut-être beaucoup moins pour les contemporains de Ramón de la Cruz, et inversement, il est certain que nombre d'allusions, de situations, d'attitudes, provoquaient leur hilarité, parce qu'elles faisaient référence à l'actualité, au sens le plus large du terme, mais passent totalement inaperçues aujourd'hui. D'autre part, l'utilisation par l'auteur de procédés comiques ne signifie nullement qu'il ait atteint son but, et cette ignorance des réactions du public, que l'on peut toutefois tenter d'évaluer en se fondant sur le destin des pièces, complique encore notre tâche.

Bien qu'on en trouve quelques exemples ça et là, la fameuse bastonnade qui était devenue l'une des caractéristiques essentielles de l'*entremés* n'est plus en faveur dans le *sainete* , et l'on ne saurait lui associer l'expression "acabar en palos como entremés" sans énoncer une contre-vérité. La volée de coups de bâton donnée par le *majo* Casimiro à la *maja* Gabriela dans *La venganza de los payos y robo del borrico* (1768)[119], la correction infligée par le tavernier aux amoureux de sa fille dans *El degollado fingido y chascos del bodeguero* (1778) [120] de Sebastián Vázquez, ou par le *majo* de retour du bagne à sa femme dont l'infidélité est manifeste dans *Alfonsillo el chispero* (1771) [121] sont au nombre des exceptions, parmi lesquelles figurent des pièces jouées ou écrites en période de Carnaval, où c'est avec le "matapecados" [122] que l'on frappe, comme dans *El señorito enamorado* [123], joué en janvier-février 1777, où le fils d'un hobereau est malmené par les jeunes villageoises qu'il tentait de séduire, et dans certains *sainetes de costumbres teatrales* , comme nous le verrons par la suite. Des quatre intermèdes que nous venons de citer, seul *Alfonsillo el chispero* , probablement en raison du plus grand attrait qu'exerçait son sujet, échappa à l'oubli dans lequel tombèrent les trois autres. Mais le cas le plus étonnant, parce que tout à fait exceptionnel, est celui de *La muda enamorada* , adaptation très libre par Ramón de la Cruz, en 1762, de *Le médecin malgré lui* de Molière [124], que Leandro Fernández de Moratín devait à son

119- BMM, ms. 1/183/56.

120- BNM, ms. 14520/20.

121- BMM, ms. 1/161/12.

122- Au sujet de la signification de cet accessoire fort utilisé pour les divertissements du carnaval, voit E. ASENSIO, *Itinerario del entremés* , *op. cit.* , p. 20-21.

123- BMM, ms. 1/169/43.

124- *La muda enamorada* , que nous avons publié dans les *Sainetes* de D. Ramón (Taurus, éd. cit.), est le *sainete* que l'on avait vainement cherché sous le titre *La novia muda* (voir à ce sujet notre article "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz")

tour traduire quelque cinquante ans plus tard sous le titre significatif de *El médico a palos* [125]. Que l'adaptation de Cruz ait été appréciée du public, cela ne fait aucun doute, puisque *La muda enamorada* fut le *sainete* le plus souvent repris depuis sa création jusqu'en 1790 [126], et qu'il ait été régulièrement joué même après la disparition de l'*entremés* ne laisse pas de poser problème. Son succès était-il dû à une utilisation judicieuse d'un procédé comique par ailleurs délaissé par les *sainetistas* ? Le thème traité, les personnages, l'intrigue, faisaient-ils que la pièce plaisait encore malgré le recours à une ficelle usée ? C'est une question que, malheureusement, nous ne sommes pas en mesure de trancher.

De façon générale, les châtiments corporels sont plutôt rares dans le *sainete* , qui se contente parfois d'en faire planer la menace : ainsi, la punition que doit encourir le cocher coupable d'avoir fait verser la voiture de son maître D. Terencio de Contreras dans *El cochero y Monsiur Corneta* , de Cruz, est décrite avec minutie par le chirurgien chargé d'exécuter la sentence, mais au moment de passer aux actes, celui-ci reçoit un contrordre de D. Terencio ; l'évocation des châtiments futurs permettait une surenchère de détails susceptibles de frapper l'imagination du coupable et du public, et offrait la possibilité d'un dialogue dont le comique était assuré par les commentaires du cocher qui, à la perspective de recevoir quatre cent soixante coups de fouet, d'être saigné par une douzaine de sangsues et de se voir appliquer autant de ventouses avant d'être berné, met tout en œuvre pour échapper à son sort. Le public dut apprécier cette version abstraite de la traditionnelle bastonnade, dont l'efficacité repose entièrement sur le pouvoir d'évocation des mots, car *El cochero* figure parmi les grands succès de l'époque[127].

Quant aux coups de tire-pied dont le savetier gratifie la baronne dans *La soberbia castigada o La baronesa* , ils sont le symbole -et l'expression populaire- de l'autorité maritale : pour punir la baronne de son mauvais caractère (elle est exécrable avec son mari et ses serviteurs), de son orgueil et de son égoïsme (elle a refusé l'hospitalité de son vestibule à des pélerins), un magicien troque sa situation contre celle de la femme d'un savetier, laquelle va occuper celle de la baronne, et le châtiment de celle-ci consiste précisément à la mater en lui faisant tâter de la discipline qu'exige de sa femme un

125- Voir René ANDIOC, "Moratín traducteur de Molière" in *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon* , Editorial Laia, Barcelone, 1979, p. 49-72.

126- Créé en 1762, le *sainete* fut représenté vingt-sept fois au cours des saisons dont nous avons reconstitué les programmes.

127- Voir chapitre II, p. 85.

homme du peuple. Lorsque, à la fin de la pièce, la mégère enfin apprivoisée fait amende honorable,

"que el tirapié de ese hombre
ha hecho este grande milagro,"

Cosme le savetier tire la morale de l'histoire :

"Pues al tirapié, maridos,
con las que hay de genio malo ;
porque estas y las olivas
sólo dan el fruto a palos." (128)

Que cette façon quelque peu primaire de corriger un défaut n'ait pas réussi à convaincre le public, que Ramón de la Cruz avait habitué à plus de raffinement, ou que d'autres raisons aient motivé son échec (c'est l'un des rares *sainetes* qui aient fait intervenir la magie), la pièce ne fut pas reprise.

Aux coups de bâton qui avaient un arrière-goût de rusticité, ne serait-ce que parce que les Madrilènes ne devaient pas toujours avoir un gourdin sous la main, on préfère dans certains *sainetes* une punition plus urbaine, si l'on peut dire : dans *La avaricia castigada* , *Quien de ajeno se viste donde quieren le desnudan* , *Los majos de buen humor* et *La música al fresco* , de Ramón de la Cruz, dans *Los petimetres burlados* de Manuel del Pozo, les coupables sont dépouillés de leurs vêtements (129). Le châtiment est d'autant plus sévère que la météorologie est de la partie : dans *La avaricia castigada* , créé en décembre 1761, Ayala, qui a eu le tort de rejeter ses camarades à partir du moment où il a cru avoir la fortune à portée de main, est victime des coquins qui, profitant de sa crédulité et de sa cupidité, lui dérobent ses vêtements, le laissant grelotter de froid ; il en va de même dans *La música al fresco* , créé en janvier 1779, et dont le titre est déjà révélateur. Dans *Los majos de buen humor* , le châtiment est plus moral que physique, bien que quelques coups de balai aient déjà été distribués auparavant, et l'humiliation infligée par les *majos* est d'autant plus cruellement ressentie que deux des coupables sont des *usías* pour qui la mise est un signe distinctif de leur qualité : "¡ Yo desnudo !", s'écrie l'un d'eux, tandis que l'autre renchérit : "¡ Yo pelón / delante de esta

128- *La soberbia castigada y la clemencia premiada, El zapatero y la baronesa* , collection DURAN, t. II.

129- *Las preciosas ridículas* , adaptation de Cruz de *Les précieuses ridicules* de Molière, combi nait les deux motifs, à ceci près que les victimes de ce double châtiment n'étaient pas les deux péronelles dont il convenait de punir la prétention, mais les deux valets qui avaient agi sur l'ordre de leurs maîtres.

canalla !" [130].

On pourrait enfin évoquer la mésaventure du vieil avare de *El tintorero vengado* , adapté par Ramón de la Cruz d'une pièce de Dancourt, *Le vert-galant* , et joué en 1785, où pour avoir cherché à séduire la femme du teinturier son voisin, le triste sire est plongé dans un bain de teinture verte, d'où le titre particulièrement bien choisi de l'œuvre française.

Mais les procédés que nous venons de mentionner sont au demeurant relativement peu nombreux et peu usités, et le comique dans le *sainete* n'est pas, de façon générale, celui de l'arroseur arrosé ou de la tarte à la crème. La farce y est rarement innocente, ainsi que le montrent les exemples précédents, et la *burla* , lorsque *burla* il y a, a essentiellement une fonction expiatoire. Un simple coup d'œil sur les titres des intermèdes de l'époque est à cet égard instructif : de 1763 à 1776, soit pendant la première moitié de l'époque étudiée, sur vingt-quatre titres on trouve douze fois le mot *burla* (ou son dérivé *burlado*) concurrencé huit fois par son équivalent *chasco* (ou *chasqueado*), et quatre fois les termes *castigo* ou *escarmiento* , alors que de 1777 à 1790, sur seize titres, trois seulement contiennent le mot *burla* , quatre font état d'un *chasco* , mais il est question neuf fois de *castigo* , d'*escarmiento* ou de *desengaño* .

Encore faut-il préciser que le participe *burlado* qui apparaît dans plusieurs titres n'indique pas nécessairement que le personnage auquel il s'applique ait été l'objet d'une *burla* : c'est le cas par exemple de *La presumida burlada* , de Ramón de la Cruz, guérie de la prétention que lui inspire sa récente promotion sociale par l'arrivée inopinée de son humble famille, ou de *Los viejos burlados* , du même auteur, où les deux vieillards, oubliant que nul n'est à l'abri de l'outrage des ans, sont leurs propres dupes, abusés par l'image qu'ils conservent de leur jeunesse, et sont détrompés sans qu'il soit nécessaire de faire appel à l'ingéniosité ou à la malice d'autres personnages pour dénouer la situation. Il s'agit donc bien d'un *escarmiento* , d'un *desengaño* , dont les victimes -et tous ceux qui seraient tentés de les imiter- sont invitées à tirer une leçon.

Par ailleurs, dans le *sainete* , l'imposture sous toutes ses formes, la supercherie, sont au service de la justice et du bien. Une grande distance sépare *Las damas finas* , écrit par Cruz au début de sa carrière (le *sainete* fut créé probablement en 1762), et *El novelero* , adaptation d'une comédie en un acte de Pannard, *Le nouvelliste dupé* , que D. Ramón fit représenter presque vingt ans plus tard, en 1781. Dans les deux *sainetes* ,

130- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 117.

l'auteur emploie pourtant un même procédé comique, que les *entremesistas* (et l'on pense inévitablement à *El viejo celoso* et à *La cueva de Salamanca* de Cervantes) avaient déjà maintes fois exploité, celui de l'*engaño a los ojos* , qui consiste à tromper les sens de la victime au point de la faire douter de ce qu'elle voit ou de ce qu'elle entend réellement.

Dans *Las damas finas* , les nièces de Francho (Francisco Rubert, second *gracioso*) mettent à profit les absences de leur oncle, qui leur impose une vie retirée et laborieuse, pour introduire des galants en leur demeure ; mais ceux-ci, qui d'ordinaire sont convoqués à des heures différentes, chacun se croyant ainsi le seul bénéficiaire de cette faveur, arrivent presque en même temps, et nos jeunes écervelées, craignant à chaque coup que l'on frappe à la porte le retour prématuré de leur oncle, et désireuses en outre de cacher leur duplicité, essaient de dissimuler leurs visiteurs, dans la pièce même où elles se tiennent, si bien que le spectateur ne perdait pas une miette de la mystification ; et ainsi, Chinita devient support de cuvette ("¡ Tened clemencia, astros, / del que nace a servir de pie de palo !", s'écrie-t-il), Espejo (qui était à l'époque premier *gracioso*) fait office de forme de modiste ("¡ Tened astros, clemencia / del que nació a ser molde de cofietas !" [131], s'exclame-t-il en écho), et Mariquita (María Ladvenant, alors *graciosa* de la compagnie), qui joue le rôle d'un *petimetre* (l'auteur, alors, croyait peut-être mieux convaincre le public que ce type de personnage était efféminé en le faisant interpréter par une femme) met sa tête dans un cadre afin de se faire passer pour un portrait. Retour et colère de l'oncle. Menaces de représailles. Tout finit rapidement et dans la joie [132]. Peu importait la vraisemblance, peu importait l'absence de dénouement, le public avait bien ri (du moins nous le supposons...) de la farce, qu'il appréciera du reste jusqu'en 1775, date à partir de laquelle le *sainete* ne fut plus repris [133].

Le héros de *El novelero* , D. Pascasio (joué par Espejo, premier *barba*), néglige sa vie de famille et l'administration de ses biens et consacre tout son temps et son énergie à sa passion pour l'actualité, dans laquelle il englobe pêle-mêle événements politiques, faits divers et cancans de quartier, et prête plus d'attention au contenu des gazettes qu'à ce qui le concerne personnellement : on lui annonce ainsi qu'une de ses propriétés a été dévastée par un incendie, que sa fille cadette a eu un malaise, sans qu'il y

131- *Ibid.* , I, pp. 70 et 71 respectivement.

132- D'autant plus que la fin du *sainete* fut remaniée pour être à l'ordre du jour après le mariage du futur Charles IV avec Marie-Louise en 1765 (voir *Sainetes de D. R. d la C.* , I, p. 72).

133- Il le fut huit fois de 1763 à 1775.

accorde la moindre importance. Quant à sa fille aînée, il compte la marier à son informateur préféré, au grand désespoir de l'intéressée, dont le cœur est pris par un jeune homme réunissant toutes les qualités, mais totalement insensible aux chiens écrasés, ce qui lui vaut d'être écarté avec colère par le père de sa bien-aimée. Une seule solution se présente alors aux amoureux : s'en remettre à l'ingéniosité du laquais du jeune homme, Perico (ce fut probablement l'un des derniers rôles de Chinita), *majo* de profession pendant ses heures de liberté, lequel, se faisant passer auprès de D. Pascasio pour un grand expert en nouvelles, lui raconte une histoire qui est en réalité celle de l'enlèvement et du mariage de sa propre fille. La scène devait être irrésistible : D. Pascasio ne prête qu'une attention distraite au serrurier qui passe et aux coups donnés à l'intérieur de sa maison, tant il est impatient de suivre l'histoire dont le laquais décrit toutes les phases, au fur et à mesure qu'elles se déroulent au nez et à la barbe du nouvelliste suspendu à ses lèvres :

"Perico La Novia estaba esperando
al querido con mil ansias
a la puerta de su quarto ;
quando étele se presenta
con quatro o cinco Notarios,
y se embocan allá dentro
a formalizar el acto.
Pascasio ¿ Todo delante del padre ?
Perico Perdone usted, que este paso
se dio por detrás.
Pascasio Si vuelve
la cabeza, ¡ qué petardo
llevan !
Perico Estaba a la mira
un demonio de un criado,
que se valió de un ardid,
que no lo inventara el diablo.
Pascasio Pues ¿ qué hizo ?
Perico ¿ Da usted licencia
de que a lo vivo lo hagamos ?
Pascasio Mucho.
Perico Pues suponga usted,
que yo soy el picaronazo,
usted el Papá.
Pascasio Me conformo.
Perico Y en mi sombrero le encaxo
la cara. Vuelva usted bien
la cabeza a todos lados.
¿ Qué ve usted ?
Pascasio Nada.
Perico Pues ahora

va la procesión pasando
del Cerrajero, dos mozos
de esquina que van cargados
con el cofre de la Novia,
y con otros muchos trastos,
la gente de Vicaría,
un tío, y los desposados." (134)

Le nouvelliste ne sera qu'à moitié guéri de sa manie, puisqu'en découvrant qu'il a été joué, il envisage d'écrire à ses correspondants étrangers pour poursuivre les fugitifs, mais la mésaventure qui vient de lui arriver a néanmoins secoué l'indifférence qu'il manifestait jusqu'alors pour ses propres affaires, et c'est en cela surtout qu'il était répréhensible. Ainsi le dénouement, qui sanctionne la réussite d'une *burla* pourtant ourdie - par le valet, il est vrai- au mépris de l'autorité paternelle, a valeur de leçon, et ce rôle exemplaire place *El novelero* , dont les reprises ultérieures attestent le succès, à l'opposé de *Las damas finas* .

Le scénario de cette pièce, s'inspirant d'une situation donnée dont les composantes peuvent être très variables, était, dans son esprit, représentatif d'un grand nombre de *sainetes* , et cette généralisation est le signe que la *burla* ne se suffisait plus à elle-même, mais devait être intégrée à une intrigue dont la complexité augmente au fil des années, et doit de toute évidence ses qualités à l'imitation des sources françaises auxquelles Cruz puise de plus en plus fréquemment, ainsi qu'on l'a vu dans le chapitre précédent.

Le pivot de cette intrigue est en général la réalisation d'un mariage conforme aux goûts des intéressés : tel était déjà le sujet de *La muda enamorada* (1762), de *El barbero* (1764), et il sera repris dans *El caballero de Medina* (1766), *El mal de la niña* (1768), *La farsa italiana* (1770), *El viejo burlado* (1770), *La familia nueva* (1772), *Los usías contrahechos* (1773), *Doncella, viuda y casada* (1775), *El médico y los cautivos* (1777), et dans bien d'autres *sainetes* de Ramón de la Cruz et de ses successeurs, par exemple dans *Las astucias desgraciadas* (1787) de Fermín del Rey ou dans *Las astucias conseguidas* (1788) de Luis Moncín.

L'union désirée étant en général contrecarrée par le détenteur de l'autorité parentale (père, oncle, tuteur, mère ou tante), dont les torts sont toujours démontrés, qu'ils soient le fait de l'inconscience ou de tout autre défaut condamnable (l'avarice dans la

134- *El novelero* , Valencia, Esteban, 1816.

majorité des cas), le jeu consiste à charger un personnage de trouver une ruse pour dénouer la situation à l'avantage des jeunes gens. Ce type d'intrigue, qui peut paraître aujourd'hui très conventionnel, avait, à une époque où les intermèdes n'étaient encore pour la plupart que des esquisses sans armature (au début de la carrière de Cruz), le mérite de raconter une histoire d'autant plus attrayante que les éléments à partir desquels elle était élaborée étaient tirés de la réalité, et que les moyens utilisés pour parvenir au résultat final étaient eux aussi compatibles avec le réel.

L'un des subterfuges les plus fréquemment utilisés était évidemment l'usurpation d'identité sous toutes ses formes. Dans *La muda enamorada* , Blas se fait passer -à contrecœur il est vrai- pour un médecin, dans l'intérêt de son ami amoureux de la fille de l'Hidalgo, de même que Chinita, qui agit pour son propre compte dans *El mal de la niña* ; dans *El caballero de Medina* , un valet prend la place du gentilhomme de province qu'Espejo destine à sa fille, et compose volontairement une caricature -qui devait par ailleurs provoquer l'hilarité du public- dans le dessein de donner du prétendant officiel une image peu flatteuse, et de faire ainsi mieux accepter la substitution de fiancé ; dans *El viejo burlado* , le maître se déguise en valet, dans *Doncella, viuda y casada* , doña Rosa joue tour à tour les jeunes filles et les veuves (avec l'accord de son mari) pour écarter les prétendants indésirables de ses deux belles-sœurs, et dans *Los usías contrahechos* , le valet se fait passer auprès des futurs beaux-parents de l'héroïne pour le frère de celle-ci, capitaine au tempérament bouillant, jaloux de sa noblesse et par conséquent peu suspect de consentir au mariage de sa sœur avec un parvenu.

Bien que le principe même du déguisement soit de déformer la réalité, il devait être plausible, et en comparant les fortunes différentes que connurent les *sainetes* cités plus haut, on peut se demander si l'échec de *El médico y los cautivos* n'est pas dû précisément à l'invraisemblance du déguisement de D. Tadeo et de son valet qui, chargés de chaînes, surgissent dans le bourg de Fernán-Caballero sous les traits de captifs des maures. Serait-ce pour la même raison que *Le bourgeois gentilhomme* n'a pas été adapté, à notre connaissance du moins, par Ramón de la Cruz [135] ? Et c'est probablement le même souci de vraisemblance qui l'a fait délaisser l'un des trois volets de la trilogie de

135- Un *sainete* intitulé *El plebeyo noble* fut imprimé à Ségovie en 1820 dans la *Colección de sainetes sacados de varias comedias de J.B. Poquelin de Molière* (voir COTARELO, *Traductores castellanos de Molière* , *op. cit.* , p. 72, note 4) que COTARELO dit n'avoir pas réussi à consulter (*ibid.* , p. 78). La Bibliothèque Nationale de Madrid conserve un exemplaire manuscrit de ce *sainete* (BNM, ms. 14132/25), *El plebeyo noble o el Mamahuchí* , version très condensée de la pièce de Molière, dont nous ignorons l'auteur.

Legrand dont le titre général est *Le triomphe du temps* : en effet, alors que *Le triomphe du temps passé* servit de modèle pour *Los viejos burlados* , et *Le triomphe du temps futur* pour *De tres ninguna* , nous ne connaissons aucune adaptation de la deuxième partie de la trilogie, *Le triomphe du temps présent* , où, pour confondre leurs amoureux volages, Lucille et Rosette, sa suivante, se déguisent l'une en cavalier, l'autre en laquais. Or, quel crédit pouvait avoir ce travestissement aux yeux du public madrilène, alors que le règlement interdisait aux actrices de masculiniser leur costume au-dessous de la ceinture [136] ? Du reste, les rôles comparables à celui qu'interprétait María Ladvenant dans *Las damas finas* étaient très peu nombreux [137].

Le déguisement inverse était plus fréquent, beaucoup moins cependant qu'on ne pourrait s'y attendre dans des pièces à vocation comique. Là encore, force nous est de constater que *La familia nueva* , créé en 1772, ne dut pas remporter un franc succès, si l'on en juge d'après le nombre de reprises. Juan Ramos, qui dans la pièce est le jeune amoureux, afin d'approcher sa bien-aimée étroitement surveillée par son oncle désireux de lui faire épouser un vieillard, se déguise en servante, tandis que Chinita, son valet, dont pourtant Cruz prend soin de préciser qu'il est "disfrazado de ama, sin ridiculez"[138], se fait engager comme nourrice. Faute de documents, on ne peut savoir si c'est ce double déguisement qui déplut au public. On peut néanmoins évoquer le cas de *Los viejos fingidos y españolas extrangeras* , dont le début présente du reste des points communs avec *La familia nueva* : dans ce *sainete* , créé en 1778, Cruz utilise à nouveau le même subterfuge, et fait paraître les deux acteurs Vicente Romero et Vicente Casas, l'un en vieille femme, l'autre en Italienne, après avoir pris la précaution toutefois d'indiquer à propos du premier : "Salen Soriano de viejo y Romero de vieja lo más verosímil que puedan" [139]. Faut-il tirer de cette précision la conclusion que les acteurs du premier *sainete* n'avaient pas joué leur rôle de façon assez convaincante, et que par conséquent le public n'avait pas suivi ? Quoi qu'il en soit, *Los viejos fingidos* , qui nous

136- Conformément à l'article 20 du règlement réimprimé en 1763, il était interdit aux femmes de jouer "vestidas de hombre, sino es de medio cuerpo arriba".

137- Ces rôles étaient plutôt réservés aux *sainetes* conçus selon une tradition carnavalesque, comme *La oposición a sacristán* (créé le 11 janvier 1773, soit à une époque proche du carnaval) où les actrices Catalina Tordesillas, Polonia Rochel et Casimira Blanco incarnaient trois sacristains (*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 368). Dans *El heredero loco* (1772), Josefa Figueras joue le rôle du *petimetre* attiré par l'intérêt.

138- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 206. Au sujet des rôles de femmes tenus par des hommes, voir *supra* , note 86.

139- *Los viejos fingidos y españolas extranjeras* , BNM, ms. 18528/18.

semble bien inférieur, il est vrai, à *La familia nueva* , eut un sort pire que celui de son prédécesseur, puisqu'il ne connut pas, comme lui, un regain d'intérêt à partir de 1784.

D'autre part, les consignes données aux comédiens dans ces deux *sainetes* mettent en lumière les changements qui s'étaient opérés dans le mode de fonctionnement du déguisement, si on les compare aux indications scéniques correspondant à des intermèdes plus anciens [(140)]. On a déjà évoqué *El caballero de Medina* , de 1766, où Blas Pereira, second *gracioso* de la compagnie Nicolás de la Calle, campait de façon caricaturale un faux gentilhomme provincial. L'indication scénique ("sale Blas, de militar ridículo y gran peluca enharinada" [141]) invitait l'acteur, dont le public connaissait par avance l'identité, à un grossissement de l'effet burlesque, comme lorsque, quelques instants plus tard, il projette sur son "futur beau-père" les mucosités libérées par un éternuement bruyant. L'exemple de *El barbero* , de 1764, est également significatif. La trame assez lâche qui sert d'intrigue au *sainete* met en scène un barbier amoureux de Manuela, une des six filles d'un hidalgo pauvre mais richement marié ; devenu veuf et remarié à une jeunesse dont il attend un enfant, ce mauvais père (le sous-titre de l'intermède est *El mal padre*) s'apprête à déshériter ses filles au profit du futur rejeton, et à les unir à des prétendants choisis parmi sa nombreuse parenté (étant originaire de La Montaña, tous les *montañeses* sont ses parents !) et peu exigeants en matière de dot. Le barbier va s'allier aux amoureux des cinq autres filles pour faire échouer les projets de l'hidalgo, et nos six compères se font passer pour les fiancés officiels ; le barbier arrive le premier, "disfrazado de camino, con su peluca, sombrero de picos, mochila, una pata de palo, un libro de música, violín y barboquejo" [(142)], et compose un personnage de musicien italien ; ayant réussi à glisser un message à Manuela, il reparaît quelques instants plus tard sous les traits d'un muletier borgne, suivi des autres "parents" de l'hidalgo, dont l'aspect n'est guère plus reluisant, puisqu'ils sont "todos desfigurados" de la façon suivante : l'un est bossu, l'autre est infirme et se déplace avec des béquilles, un autre est manchot et un autre encore aveugle.

140- On est très loin, par exemple, des déguisements de *La crítica, la señora, la primorosa y la linda* , de 1761, d'après le manuscrit 14523/14 de la BNM et non de 1768 comme l'affirme COTARELO (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 62). Ayala y prenait l'apparence d'un Satyre, Martínez d'un géant, Coronado d'un pygmée et Enrique Santos d'un singe ; la pièce se rattachait encore à la tradition de la *mojiganga* .

141- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 147. Ce *sainete* fut créé non pas en 1764, comme l'affirme COTARELO (*D. R. de la C... , op. cit.* , p. 300), mais en avril 1766, date à laquelle la troupe de Nicolás de la Calle acquitta les frais de censure qu'il avait occasionnés.

142- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 135.

Il s'agit bien là d'une farce, et, contrairement aux *sainetes* plus tardifs, où la réussite de la ruse -dont l'auteur ménage les effets en laissant jusqu'au dernier moment le public dans l'ignorance de ce qui se trame- est liée au soin qui est apporté à sa réalisation, et donc à l'apparence de vérité qu'elle doit créer, c'est ici le caractère outré, caricatural, des déguisements, qui doit provoquer le rire, beaucoup plus que leur fonction dans l'intrigue.

Pour achever de berner le mauvais père, c'est en effet à un autre stratagème que le barbier va avoir recours, un stratagème dont l'efficacité comique sera d'autant plus grande que le public croyait l'affaire entendue : les six galants, grâce à la supercherie imaginée par le barbier, ont obtenu, aux conditions prévues par le père, c'est-à-dire sans exiger de dot, le consentement de celui-ci, garanti par un papier qu'on lui fait signer, et dont le contenu est le suivant :

> "No queremos más de lo que el señor don Alonso Blas nos dé ; justamente quedaremos agradecidos, y así no habrá pleitos por ningún motivo ; tendrá derecho a quedarse con el dote de su primera mujer hasta el último maravedí ; le sacaremos las hijas, serán nuestras esposas y lo firmamos todos".

Tout est bien qui finit bien :

> "Todos ¿ Usted nos las da ?
> Padre No hay duda en que ya son vuestras.
> Barbero ¿ Y ustedes quieren, señoras ?
> Todas Queremos.
> Barbero Pues sólo resta
> ahora que [...]"

mais au moment où le spectateur croit que le barbier va prononcer la formule finale, qui aurait pu être "tenga perdón / quien por serviros se esfuerza", la réplique débouche sur un coup de théâtre, car au lieu des mots attendus, il prononce ceux-ci : ["Pues sólo resta / ahora que] nos entreguéis / su legítima materna" (143). Et il exhibe le papier que l'hidalgo a signé en réalité, dont les termes sont identiques, mais non point la ponctuation, ce qui en change complètement le sens : il suffisait en particulier de déplacer le

143- *Ibid.* , p. 137. La véritable formule finale apparaîtra, comme il se doit, à la fin de la pièce :

> "Para que con esto tenga,
> ya que no aplauso, perdón
> quien por serviros se esfuerza." (*ibid.*)

second point-virgule et de le mettre après le mot "pleitos", de faire la même chose avec le troisième en le plaçant après le mot "mujer", et d'en ajouter un quatrième après "sacaremos".

En fait, c'est le public qui avait été dupé et l'on peut imaginer la réaction des spectateurs s'apercevant que la farce qu'ils croyaient être le pivot de la pièce n'était qu'une manœuvre de diversion de l'auteur. L'effet de surprise sur lequel était basé le *sainete* interdisait cependant des reprises trop fréquentes, et c'est probablement la raison pour laquelle il ne fut joué que de loin en loin (tous les trois ou quatre ans environ).

Que l'on fasse usage de faux ou que l'on répande des informations mensongères, on n'en est pas moins l'instrument de la justice. Dans *El tordo hablador* , la veuve avare se laisse manœuvrer et se retrouve mariée à un homme en croyant avoir signé un contrat l'engageant à un autre. Dans *La viuda hipócrita y avarienta* , c'est encore une veuve avare qui est démasquée par l'annonce feinte d'un incendie qui se serait déclaré chez elle ; mais c'est là un pieux mensonge destiné à faire rentrer le neveu du défunt en possession de l'héritage que la veuve tenait caché dans un mur de sa maison, après avoir fait croire que son mari l'avait dissipé avant de mourir. Dans *El heredero loco* , inspiré de *L'héritier de village* de Marivaux, c'est sa ruine que l'on annonce à Espejo, pour le punir des idées de grandeur qu'avait fait naître en lui, humble paysan, la perspective d'un riche héritage. Et dans *Los segundones* , le trop cupide D. Policarpo, qui a refusé sa fille à D. Fernando parce que, en sa qualité de cadet, il n'a pas de fortune, n'a finalement que ce qu'il mérite lorsqu'il se laisse berner par la fausse nouvelle de la mort du frère aîné du jeune homme.

Dans ce dernier *sainete* , c'est un événement dramatique qui est utilisé à des fins comiques, et on ne manquera pas de relever l'ambiguïté du propos de l'auteur. En effet, bien que la mort de l'aîné soit simulée, le *sainete* a montré pendant quelques instants les conséquences heureuses qu'elle pouvait avoir pour le cadet, et si le désespoir qu'éprouve D. Fernando dans la première scène peut prêter à sourire, en raison de la manière quelque peu hyperbolique -soulignée par ses interlocuteurs- avec laquelle il est exprimé, il se teinte aussi d'amertume. *Los segundones* n'est pas un cas unique, et d'autres pièces de Ramón de la Cruz se caractérisent par un comique grinçant qui a pour effet de les faire osciller entre la comédie et le drame.

Il faudrait peu de chose, par exemple, pour faire basculer un *sainete* comme *Las tertulias de Madrid* (1770). L'agitation stérile que manifeste au début de la pièce doña

Inés, dont le mari est gravement malade, son égocentrisme qui la pousse tout d'abord à s'apitoyer sur elle-même, sa futilité qui la rend incapable de faire face à la situation font place, à mesure que l'état du malade s'aggrave, à un véritable désarroi et à un sincère désespoir qui la rendent d'autant plus pitoyable que son entourage -sa sœur dont l'unique préoccupation est la succession que doit laisser celui qui va mourir ; les *tertulian-tes* dont l'ingratitude et l'hypocrisie apparaissent en pleine lumière- reste indifférent à son malheur. Certes, le comique est présent tout au long de la pièce, dans le dialogue, dans le nom de certains personnages (les docteurs s'appellent Gil Ventosa et Antón Jalapa [144]), dans les caractères, dans les jeux de scène, quand par exemple D. Pepito (interprété par Chinita), "con la boca llena, y no dejan de comer todos", demande si le malade s'est confessé ; mais il est de plus en plus forcé, au fur et à mesure que l'accablement de doña Inés est plus sincère. Le détail et le ton des répliques que l'auteur place dans la bouche de son héroïne, les indications scéniques qui orientent le jeu de l'actrice chargée du rôle, ont ici une importance toute particulière. Au lever de rideau, lorsque doña Inés paraît, elle pleure "con grandes extremos", et les premières phrases qu'elle prononce ("¡ Que a mí me suceda esto ! / ¿ Hay mujer más desgraciada / en el mundo ? ¿ Qué será / luego de mí ?" [145]), les "¡ Ay !" dont elle ponctue son discours, prêtent à sourire, d'autant que la réflexion de D. Luis, étonné de l'accueil inhabituel qu'elle lui réserve ("le abraza llorando"), souligne le côté excessif de son attitude : "Primero yo imaginara / que era usted la que quería / morirse, según la extraña / acción de estos agasajos". Mais bientôt, sa réelle inquiétude (elle est "ansiosa", "seria", elle pleure "amargamente"), et le laconisme de ses répliques ("perdonad, no tengo gana" ; "bien") invitent le spectateur à prendre le personnage au sérieux ; et lorsque tous -sauf D. Luis, l'ami fidèle et jusqu'alors méprisé- l'abandonnent, c'est un goût d'amertume que laisserait ce *sainete* si l'apparition du mari, qui avait monté cette mise en scène pour donner une leçon à sa femme, ne faisait tout rentrer dans l'ordre comique.

Beaucoup plus désenchanté est un autre *sainete* de Cruz, *El sombrerito* . La lettre que reçoit D. Bruno au moment où, pour complaire à son épouse doña Laura, *petimetra* frivole et capricieuse (146), il s'apprête à fêter le carnaval, n'est pas une feinte, et

144- Le nom du premier docteur évoquait bien évidemment les ventouses que l'on posait à un malade en cas de congestion, et le patronyme de second un purgatif, du nom d'une ville mexicaine (en français : un jalap).

145- Pour ce *sainete* , nous avons préféré consulter l'édition de José Francisco GATTI (*Doce sainetes* , éd. cit.).

146- Au sujet du titre de ce *sainete* , voir chapitre II, note 112.

la triste nouvelle qu'elle contient -la mort de son père- est bien réelle. Mais elle fait obstacle aux projets de doña Laura, beaucoup plus contrariée, malgré l'affection qu'elle portait à son beau-père, par les conséquences immédiates que va avoir pour elle ce deuil, qui la prive de réjouissances d'autant plus attendues qu'elle doit y étrenner le chapeau (d'où le titre *El sombrerito*) qu'elle vient d'acheter. Son comportement, et celui de son amie doña Rita, son mauvais génie, qui déchire la lettre et en fait disparaître les morceaux pour convaincre D. Bruno de mensonge et le faire passer pour un bourreau ayant trouvé ce subterfuge pour retenir sa femme à la maison, tournent à la farce sinistre lorsque tous les personnages de la pièce, qui par intérêt, qui par légèreté, se liguent contre D. Bruno, contraint de refouler sa colère, et dont la seule consolation est l'espoir de se venger en faisant éclater la vérité au milieu de la fête, grâce au témoignage d'autres parents. Car c'est sur une simple perspective de châtiment que s'achève le *sainete* , et jusqu'à la fin on attend vainement que la coupable soit confondue, ou que, au moins, le recours à l'artifice habituel -la fausse nouvelle- atténue le mauvais effet de ce dénouement.

Etant donnée la date tardive à laquelle cette pièce fut jouée (bien qu'écrite en 1785, elle fut créée en 1786), nous manquons de perspective pour juger de sa carrière, mais le fait qu'elle n'ait été reprise que trois ans plus tard porterait à croire que le public lui réserva un accueil mitigé. Quelques années plus tôt, *El triunfo del interés* , créé en 1777, était très vite tombé dans l'oubli, après avoir été rejoué une seule fois l'année suivant sa création : le dénouement en était fort pessimiste (un peu moins toutefois que celui de Marivaux, ainsi qu'on l'a montré) [147], le triomphe du prétendant laid, vulgaire, mais riche sur le pauvre amoureux paré de toutes les qualités, mais dépourvu de fortune, n'étant pas suffisamment compensé par le dévouement dont fait preuve *in extremis* le valet de celui-ci. En 1777 encore, Sebastián Vázquez faisait jouer un *sainete* intitulé *El día de lotería* , où l'auteur ridiculisait les espoirs de richesse que faisait naître chez certains cette institution, qui était entrée, semble-t-il, dans les mœurs [148] ; c'est la perspective de ne plus avoir à travailler qui fait rêver ce savetier qui avertit sa femme que le jour où il gagnera, elle le verra arriver en chaise à porteurs ou en voiture :

"y en viendo

147- Voir *supra* , p. 167.

148- La loterie avait été créée en 1763 par Charles III pour soutenir des établissements de bienfaisance : sur ces Monts-de-Piété, voir Antonio FERRER DEL RÍO, *Historia del reinado de Carlos III en España* , Madrid, 1856, lib. II, cap. I, p. 9.

que vuelvo en silla, o en coche,
quanto en el quarto tenemos
tíralo por el balcón." (149)

Peu après, voyant revenir son mari en chaise à porteurs, elle jette toutes leurs affaires, et apprend un peu plus tard qu'il n'a pas gagné à la loterie, mais a été victime d'un accident. Cette fin, qui ne nous paraît pas particulièrement drôle, n'avait pas dû rebuter les spectateurs de l'époque, puisque le *sainete* fut repris neuf fois par la suite : peut-être s'étaient-ils réjouis à la vue de la femme du savetier, qui après tout était punie de ses prétentions et de sa précipitation, jetant tout par la fenêtre, surtout si l'interprétation des acteurs et la mise en scène insistaient sur le côté burlesque de la situation. La seconde partie, en revanche, intitulée *El chasco del sillero* (150), qui dramatise les conséquences de l'événement, ne fut reprise que deux fois (en 1779 et en 1789) : on y retrouve les mêmes personnages, l'un marchant avec des béquilles, tandis que sa femme, devenue à moitié folle, s'en prend au monde entier et finit par mettre le feu à sa maison. L'atmosphère de cette pièce, qui pourrait presque faire figure de drame populaire, était bien différente de celle de la première partie, dont seul le dénouement pouvait altérer -tout dépendait, répétons-le, de la mise en scène- la tonalité. Que le public lui ait préféré la première partie, qu'il ait boudé *El triunfo del interés* et que *El sombrerito* n'ait pas déclenché son enthousiasme, pourrait signifier qu'il avait encore besoin d'une dose suffisante de comique, même si les moyens mis en œuvre pour le provoquer n'avaient plus l'évidence et l'immédiateté de la farce, et qu'il était nécessaire qu'il y eût au moins une certaine cohérence entre les éléments comiques contenus dans la pièce et la "morale" de l'histoire.

Sous l'influence de Ramón de la Cruz, l'optique des *sainetes* avait changé. Le simple divertissement, dont la seule prétention était de faire rire, s'était donné pour mission d'instruire par l'exemple. On a vu que, dès 1764, dans *La bella madre* , Cruz refusait les "conceptos de carcajadas / que valen menos que suenan", qui étaient la raison d'être des intermèdes, et que, dans le prologue placé en tête de la première édition de *Los picos de oro* , il déclarait en 1765 avoir délibérément choisi de manquer à la tradition en bannissant de son *sainete* (qu'il baptise du reste "comedia en un acto") les élé-

149- *El día de lotería, primera parte* "para diez personas", Valencia, Esteban, 1816.

150- *El chasco del sillero y segunda parte del día de lotería* "para once personas", Valencia, Esteban, 1816.

ments burlesques. Au désir de varier les plaisirs de l'auditoire -la pièce principale déjà était burlesque, puisqu'il s'agissait de la *zarzuela Las pescadoras* - s'ajoutait l'intention de tenir compte des "clamores de los sabios". *La bella madre* était, rappelons-le, une "comedia / de carácter, en un breve / acto escrita, como aquellas / que los griegos inventaron / y otras naciones remedan" (151) ; dans *Los picos de oro* , il se propose de suivre l'exemple des grands poètes en écrivant

> "con utilidad del Público, y ridiculizando siempre algún vicio, porque
> 'Ex vitio alterius sapiens emendat suum'."

Car, ajoute-t-il,

> "lo verdaderamente cómico es de esta naturaleza, y no de la de muchos saynetes, que otros, y yo escrivimos, consultando sólo el capricho, y la extravagancia, sin atender a las voces del entendimiento, y la razón." (152)

Au nom de ce principe, le *sainete* devient satirique et Cruz offre en pâture à son public des personnages qui sont l'incarnation de vices et de ridicules. Nul doute que dans cette entreprise D. Ramón avait reçu l'enseignement que lui prodiguaient les auteurs français dont il devait par la suite adapter de nombreuses œuvres. Mais rares sont les *sainetes* exclusivement basés sur l'analyse et la dénonciation d'un vice déterminé, comme pouvait l'être dans un certain sens *L'avare* de Molière, même si l'avarice et les avaricieux y sont souvent châtiés. C'est plutôt aux différentes manifestations concrètes d'un vice dans le cadre de la société de son époque que s'attache le *sainetista* , dont l'inspiration est plus proche d'un Destouches, auteur de pièces comme *Le glorieux* , *L'irrésolu* , *Le médisant* , *L'ingrat* , *Le vindicatif* , et *Le dissipateur* (adaptée en Espagne sous le titre de *El malgastador*) que du Molière de *L'avare* .

C'était donc la satire sociale qui intéressait Ramón de la Cruz, c'étaient des vices de société qu'incarnaient ses personnages, dont aucun, pour cette raison, n'a mérité, comme Harpagon, de devenir nom commun.

Le chapitre consacré par Hannah E. Bergman aux personnages des *entremeses*

151- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 138. Nous avons souligné l'importance de la création de ce *sainete* dans le chapitre II (p. 81).

152- Voir chapitre I, p. 41. Ignacio de LUZÁN écrivait de son côté dans le prologue à *La razón contra la moda* , traduction de *Le préjugé à la mode* , de Nivelle de la Chaussée (Madrid, 1751), que dans cette comédie "la risa, y la sátyra están como las pide el Arte : los mismos defectos, que se intenta corregir, son los que producen la risa, y dan motivo a la sátyra."

de Quiñones de Benavente fait apparaître, à côté des figures stéréotypées dont la fonction sociale n'est plus l'élément essentiel, mais a seulement servi de point de départ à l'élaboration d'un type théâtral (c'est le cas du sacristain ou de l'*alcalde* de village), toute une galerie de types sociaux que l'*entremesista* a pris pour cibles de sa satire :

> "dirige sus flechazos contra oficios, estados civiles, aberraciones psicológicas, y con preferencia, contra hombres y mujeres por su vanidad, por su esclavitud a la moda, por su deseo de aparentar lo que no son o no tienen, y por llevar a la exageración viciosa calidades que en moderación serían virtuosas." (153)

En ce qui concerne les métiers, les médecins, toujours ignorants, toujours latinisants et traînant après eux leur réputation de bourreaux, sont majoritaires, mais Quiñones de Benavente égratigne aussi au passage, sans forcément leur donner un rôle dans ses pièces, barbiers, greffiers, portefaix, astrologues, tailleurs, etc.

La satire de Ramón de la Cruz a donc des antécédents, non seulement dans le théâtre, mais dans la prose satirique : il a été démontré que le D. Soplado de *El petimetre* , par exemple, s'inspire à la lettre du *galán* de Juan de Zabaleta (154), et il est fort probable que la lecture de Torres Villarroel ou de Quevedo a fourni au *sainetista* un certain nombre d'idées, ne serait-ce que du point de vue de la technique de la caricature(155).

Nous avons montré précédemment l'importance croissante de l'élément visuel dans le *sainete* : de la même façon que le décor figurant le paysage et suggérant l'atmosphère dans laquelle la pièce doit se dérouler est traité avec beaucoup de soin, le personnage est défini, avant même d'entrer en scène, par le cadre dans lequel il vit, puis, avant qu'il ne commence à parler, par son costume. Si bien que lorsqu'il y a caricature d'un type donné, elle apparaît déjà dans le décor et l'habillement, qu'il ne s'agit

153- Hannah E. BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* , *op. cit.* , p. 138.

154- Voir Gérard DUFOUR, "Juan de Zabaleta et Ramón de la Cruz : du 'galán' au 'petimetre'" (*Les langues néo-latines* , n ° 212, 1974, p. 81-89).

155- Il les associe dans *El deseo de seguidillas* , où il met dans la bouche de son héros les vers suivants :

> "Tengo yo allí una Lorenza,
> un tío Sebastián, yesero,
> y un Manolillo, tallista,
> que se apostarán a textos
> y erudición picaresca
> con Torres y Quevedo".
> (*Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 119)

plus dès lors de reproduire le plus fidèlement possible, mais dont il convient au contraire de grossir les éléments les plus caractéristiques. Ainsi, la "multitud de frasquitos, cajas, etc..." (156), mettent dès le premier coup d'œil l'accent sur l'excès de soin que le *petimetre* apporte à sa toilette. C'est ici un grossissement quantitatif ("multitud", "etc.") qui produit l'effet recherché.

Dans *El hijito de vecino* , représenté dix ans plus tard, c'est la profusion d'ornements qui rend ridicule D. Felipe, dès son entrée en scène, et la caricature de ce *petimetre* singeant les *majos* est d'autant plus visible qu'un autre personnage, vêtu normalement, lui est opposé :

> "Salen D. Felipe y D. Bernabé de petimetres, éste regular y aquel afectado, a lo tuno, con dos relojes, llenas las cadenas de cascabeles y sombrero al desgaire, espada de acero, larga, etc., atufado." (157)

Le procédé de grossissement qualitatif permettait d'obtenir un résultat analogue. L'accumulation des superlatifs qui ont pour effet, dans *Los payos críticos* (1770), d'exagérer les dimensions de certaines composantes de la mise des *petimetras* et de leurs *cortejos* , tandis que d'autres sont au contraire, grâce au même moyen renforcé par l'usage du diminutif, réduites à l'extrême, l'emploi par deux fois, d'autre part, de l'adjectif "disforme", composent un tableau dont le grotesque achevé était à lui seul une satire impitoyable :

> "Salen, de petimetras, la Figueras, con una escofieta disforme ; la Mayora, con un ahuecador muy grande, y la Palomera, muy escurrida, con un peinado muy alto haciendo muchos dengues ; servidas la primera de Eusebio, petimetre, con el espadín muy alto, una coleta muy larga y gorda y un sombrerico diminuto ; la segunda con Galván, que hará un petimetre muy lánguido, con chupita muy corta y corbatín muy ancho, y la tercera, Ponce, de petimetre, con un peinado disforme ; en lo alto una gran talega, de que salgan al pescuezo dos cintos como dos colillas de manto..." (158)

Pour clore le défilé, Cruz fait paraître un couple de *majos* ("la Ladvenana con Juan Manuel, ambos de majos crudos, con pipas en las bocas, y él con la guitarra debajo del brazo") dont la peinture, pour être plus indulgente, n'en est pas moins caricaturale. La

156- *Doce sainetes* , ed. de José Francisco GATTI, *op. cit.* , p. 59.
157- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 421.
158- *Ibid.* , p. 125.

"mojiganga crítica con que ha de concluir este sainete y hacerle más divertido" en apporte du reste la preuve : les villageois, pour tourner les Madrilènes en dérision et s'amuser à leurs dépens, leur offrent une imitation parodique d'eux-mêmes, et les *majos* ne sont pas épargnés, puisque Espejo est la réplique de Juan Manuel, "con muchos jubones de payo, unos sobre otros, su pipa, guitarra" (159). La superposition des éléments, qui est ici la transposition, l'interprétation par le paysan de l'outrance qui caractérise le comportement de la plupart des *majos* de Cruz, était aussi le trait dominant de l'accoutrement de D. Felipe dans *El hijito de vecino* . Mais celui-ci superposait les éléments caractéristiques du *majo* à son costume de *petimetre* et l'effet tapageur des accessoires dont il s'affublait était d'autant plus ridicule qu'ils étaient artificiellement plaqués sur le personnage. Dans *Los payos críticos* , comme dans beaucoup d'autres *sainetes* , les *majos* sont plaisants mais non point ridicules, et, contrairement aux *usías* , ils font preuve d'un sens de l'humour qui fait tourner à leur avantage la plaisanterie des villageois.

L'auteur ne décrit pas toujours avec autant de détails le costume de ses personnages, mais prend soin d'indiquer au moyen d'un adjectif le caractère qu'il convient, le cas échéant, de lui donner, afin d'éviter toute possibilité d'erreur de jugement de la part du public, surtout lorsque lesdits personnages se prêtaient à des interprétations diverses. Dans *La víspera de San Pedro* , l'hidalgo imbu de sa noblesse mais ruiné et son fils, objets de la satire de Cruz, "salen con vestidos de militar ridículos y antiguos" (160), mais les comédiens qui, dans *La crítica* , symbolisent les vertus de la mode ancienne, que l'on oppose à la nouveauté, sont "vestidos a la española antigua, sin ridiculez" (161), et ainsi le spectateur ne pouvait se tromper sur les intentions de l'auteur. Dans *La bella madre* , Chinita et Eusebio entrent en scène "de petimetres cascabeles" (162), mais le *petimetre* de *La devoción engañosa* est "vulgar sin ridiculez" (163). Et si, dans *Los destinos errados* , Navas, fils de paysan de retour de Salamanque où il était parti faire des études, est vêtu "de estudiante ridículo" (164) alors que Chinita, dans *El casamiento desigual* , est "muy charro, pero decente" (165), c'est que l'auteur invitait le public à rire

159- *Ibid.* , p. 128.
160- *Ibid.* , I, p. 126.
161- *Ibid.* , II, p. 84.
162- *Ibid.* , I, p. 140.
163- *Ibid.* , p. 151.
164- *Ibid.* , p. 217.
165- *Ibid.* , II, p. 1.

du premier, mais essayait pour le second de maîtriser, en prévision de la portée qu'il voulait donner à sa pièce, l'hilarité spontanée que ne devait pas manquer de provoquer chez certains l'apparition du *gracioso* .

Ainsi donc, là encore, Ramón de la Cruz faisait preuve d'un sens aigu de la mise en scène. Dans ses *sainetes* , l'habit fait le moine et une utilisation judicieuse des costumes, dans un genre théâtral dont la brièveté obligeait l'auteur à la recherche d'une plus grande efficacité des moyens dont il disposait, permettait de réduire -quand elle n'en faisait pas l'économie- une scène d'exposition.

Ajoutons que l'absence de précisions ne signifie pas forcément que cet aspect de la question ait paru négligeable à l'auteur. Comme nous l'avons déjà montré en ce qui concerne le décor, il y avait probablement un code du costume, et à chaque type de rôle devait correspondre une tenue déterminée, de sorte qu'il était facile pour le public d'habitués qui connaissait la garde-robe d'un acteur de cataloguer dès le premier coup d'œil le personnage qu'il interprétait. C'est ce qui devait rendre particulièrement drôle, dans *Los refrescos a la moda* , l'entrée en scène des cinq portefaix galiciens engagés par la maîtresse de maison (résolue, à défaut d'uniforme, à les habiller avec des vieux vêtements de son mari) comme serveurs improvisés, vêtus de costumes tirés de la garde-robe d'Ayala (qui effectivement joue le rôle du mari dans le *sainete*) : "los vestidos de los cinco mozos serán de los más conocidos de Ayala, aunque sean ridículos" (166).

C'est pourquoi la présence d'un détail très visible -et inhabituel- attirait l'attention du spectateur et lui dictait l'interprétation qu'il convenait de donner à une situation insolite. Lorsque, dans *El petimetre* , on voit arriver D. Simplicio "en bata y gorro, los zapatos en chancleta, una media negra puesta y cosiendo la otra" (167), l'effet comique que produit ce personnage occupé à une tâche ménagère contraire à sa condition masculine, se double, du fait que cette besogne est également contradictoire avec sa qualité de chef de famille, d'une critique implicite du laisser-aller qu'il symbolise, en même temps que la nature -et la couleur- de l'objet qu'il tient entre les mains exclut la possibilité d'expliquer son attitude par un quelconque efféminement. C'est en effet une toute autre opinion qu'il fallait avoir de ce *petimetre* qui, dans *La elección de cortejo* , pose sa candidature pour être admis comme *cortejo* d'Anarda, en faisant valoir son aptitude à

"hacer nuditos y vuelos,
bolsillos de todas modas

166- *Ibid.* , I, p. 497.
167- *Doce sainetes* , ed. cit., p. 75.

y caídas a lo marrueco",

qui, ajoutée à mille autres "talents", fait dire à l'une des amies de l'intéressée : "este sí que es todo un hombre" (168).

Il est très difficile aujourd'hui d'imaginer la part que pouvait avoir la gestuelle dans la composition du comique des *sainetes* car ils contiennent finalement assez peu d'indications à ce sujet, bien que les critiques dont les contemporains de Cruz accablaient les acteurs laissent présumer que leur jeu ne péchait pas par excès de sobriété(169). Nous ne voulons pas parler ici des jeux de scène qui relèvent de la farce, quand par exemple, dans *No puede ser guardar a la mujer* , le barbon indique à la sentinelle(170), qu'il a engagée pour monter la garde devant sa porte et retenir ses nièces prisonnières, la position qu'il doit conserver, ou quand les galants passent entre les jambes du cerbère pendant qu'un valet le fait boire, mais des mimiques dont les comédiens ponctuaient le dialogue. C'est là une lacune regrettable et qui risque de fausser les remarques que l'on peut tirer de l'analyse des textes.

Car le comique naît du dialogue, de son adéquation -ou de sa non adéquation- aux personnages, ou aux situations, et la distinction que l'on établit habituellement entre comique de mots, de caractère et de situation, qui nous semble dans beaucoup de cas quelque peu artificielle, est tout à fait inopérante en ce qui concerne le *sainete* .

Disons tout d'abord que le *sainetista* devait tenir compte de la censure dont la vigilance interdisait l'usage de certains calembours, fussent-ils involontaires. Ainsi, ces répliques qu'échangent, dans *La petimetra en el tocador* , doña Agueda et le procureur à propos des visiteurs importuns :

"Procurador Es que
hay algunos tan pesados.

168- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 360-361.

169- Cf. *supra* , p. 178. Les comédiens devaient cependant être plus à l'aise, donc plus naturels et plus spontanés, lorsqu'ils interprétaient des personnages de leur temps, si l'on en croit le rapport de Bernardo de Iriarte (cité par COTARELO dans *Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 422), qui préconise que les acteurs jouent dans les *comedias* "en el tono, con la naturalidad, con el despejo y acciones sencillas con que hacen los sainetes". C'est là, croyons-nous, la preuve la plus éclatante de l'impression de vérité que donnaient les *sainetes* . Les comédiens étaient même parfois un peu trop à l'aise pour interpréter leur rôle, si l'on en juge d'après la mésaventure de Juan Aldovera, qui en janvier 1783 eut une amende de vingt ducats pour avoir dit certains vers "con demasiadas eficacias", c'est-à-dire pour avoir été trop expressif (AMM, *Ayunt.* , 1/383/1).

170- Ce *sainete* est à notre avis celui que Cotarelo a vainement cherché sous le titre *La centinela* (*D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 306). *La centinela* figure dans le catalogue dressé par Sempere y Guarinos.

D Agueda Ya se ve.
Procurador Que hablan dos horas
antes de llegar al grano
del hecho" (171),

attirèrent l'attention du censeur, qui préconisa la suppression dans le dernier vers du "l" de l'article "del", ou le remplacement de l'expression par "de el asunto", afin d'éviter que le public n'entende le mot "lecho". Et dans un *sainete* de 1778, intitulé *Merino en su estudio* , le censeur corrigea, entre autres phrases, les expressions "fortalece los miembros" et "he dado un brinco a la otra / parte, y me he quedado tieso", en raison du double sens que les esprits mal tournés n'auraient pas manqué d'y voir (172).

Ces circonstances incitaient les *sainetistas* à faire preuve de prudence et à pratiquer l'autocensure, afin d'éviter de voir leurs pièces soit rejetées, soit défigurées et même complètement dénaturées. *La función completa* que la troupe de Manuel Martínez joua devant le public du théâtre de la Cruz en février 1772 n'avait plus grand chose de commun avec le *sainete* qu'avait initialement écrit Ramón de la Cruz, lequel dut modifier son texte sur l'ordre, non pas des censeurs ecclésiastiques, mais du censeur civil, en l'occurrence Ignacio López de Ayala, qui avait jugé impropre à la représentation le sujet de la pièce :

> "He leído el sainete intitulado *La función completa* . Su asunto es representar un baile, al que concurre una señora embarazada, que allí mismo siente repetidos dolores y últimamente pare dentro. Yo no sé como esto parecerá al público, a quien tal vez podrá gustar ; pero juzgo que semejantes asuntos no son propios del teatro. Por lo demás el sainete tiene varias agudezas, y golpes que divertirán." (173)

De sorte que l'on fit disparaître toutes les allusions à l'état de la patiente, que l'on suppose atteinte d'accès de folie accompagnés de fortes migraines. Il est bien évident que l'affolement des personnages -et de Chinita en particulier, chez qui se tient le fameux

171- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 82, note 1.

172- *Merino en su estudio* , BMM, ms. 1/183/6. Dans le texte de *Chinita en la aldea* (1767), les expressions "su olivar" et "parte agraviada" n'avaient pas été du goût du censeur Nicolás Martínez González, qui les avait remplacées par "su pollino" et "alguno agraviado", "porque, sin duda, la adelantada malicia de las gentes (no obstante lo equívoco del concepto), lo interpretaría hacia lo peor." (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 356, n. 1). Et la censure avait éliminé de l'*entremés El celoso* (BMM,ms. 1/160/28) une allusion trop précise aux cornes du mari ; dans la réplique de Cosme : "si no hallo en casa a Mencia / chico me vendrá el sombrero", le second vers était devenu : "sin duda que es mi mal cierto".

173- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 215, note 1.

bal- devant cet incident d'autant plus fâcheux qu'il est fort tard, n'a plus sa raison d'être, non plus que la plupart des "agudezas" et des "golpes" qui avaient pourtant séduit le censeur. Cela remettait en question tout l'effet comique du *sainete* , qui du reste ne fut plus repris.

D'autre part, à certains types de personnages correspondait un langage qui leur était propre, et, si le *sayagués* qui collait à la peau des paysans de théâtre était à l'époque de Cruz tombé en désuétude, il n'en allait pas de même des accents régionaux ou étrangers qui permettaient d'identifier immédiatement Français, Galiciens, Asturiens et gitans, aux déformations qu'ils faisaient subir au castillan ; et il semble que les acteurs, à défaut de jargon spécialisé -ou pour en forcer l'effet comique- avaient coutume de contrefaire leur voix : du moins peut-on le déduire de l'indication "Hablan natural todos" qui, dans le *sainete de costumbres teatrales Soriano loco* , invite non seulement Merino, "de francés ridículo", et Callejo, "de gallego", mais aussi Merinito, "de petimetre", à réciter normalement le texte écrit par l'auteur (174).

Il ne s'agissait pas du reste d'une simple convention théâtrale, mais d'une obligation à laquelle le *sainetista* était tenu de se plier. Pour s'y être soustrait dans *Las gitanillas* , Ramón de la Cruz s'attira en 1770 les foudres du censeur civil, qui lui fit retourner son manuscrit, avec ces instructions :

> "Para que este sainete se represente al público y se logre la perfección que se apetece, se volverá al autor, por quien, en lugar de la altanería con que supone entran hablando los gitanos en el mesón, lo que es contra su costumbre, use de las frases de los gitanos que llaman jerga, y la encontrará al fin del diccionario de Oudín." (175)

L'infraction commise par l'auteur avait pour effet de faire ressortir l'arrogance des gitans face aux aubergistes, et modifiait considérablement l'image qu'il fallait en donner, le langage qui les caractérisait au théâtre étant destiné à les rendre comiques, et donc, dans une certaine mesure, à les rabaisser, d'autant plus qu'ils avaient rarement le beau rôle. Ce que l'on reprochait à Cruz, c'était non seulement d'avoir prêté à ses gitans un comportement différent de celui que devait leur dicter leur infériorité, mais de ne pas en avoir neutralisé les effets en omettant de les ridiculiser. Quant au dénouement, jugé trop indulgent pour les gitans, il fut modifié également, sur l'ordre du censeur (176).

174- *Ibid.* , p. 271.
175- *Ibid.* , p. 105, note 1.
176- "En lugar de los versos que se dicen por el propio, que llega al fin del sainete, para que se les

Par ailleurs, nous ne pensons pas que l'usage de ces conventions implique qu'il faille mettre systématiquement en doute l'authenticité du langage employé. Celui que Cruz met dans la bouche de ses Français, par exemple, s'il se réduit souvent à la simple transcription phonétique de leur propre langage ("si vus avé besoan"), fût-elle prononcée à l'espagnole ("tut alor"), témoigne aussi d'une exacte observation de l'incapacité de beaucoup de Français à prononcer la "jota" ("trabacar", "mecor", "quefe"), à conjuguer correctement les verbes espagnols ("yo nace", "nos divirtemos"), de leur tendance à confondre régulièrement "ser" et "estar" ("no estoy un hombre"), à rouler les r à tort et à travers ("no quierro", "señorrita") et même à glisser certains mots à consonance italienne ("come") pour faire plus authentique, sans oublier les erreurs d'accentuation, comme le désormais classique "musíca" (177) qui résonne encore aujourd'hui dans les arènes du Sud de la France.

En outre, si le gitan, au même titre que le *gallego* , était devenu un type traditionnel que l'on maintenait dans un carcan dont Cruz n'avait pas réussi à le libérer, il en allait différemment des personnages tirés de la réalité contemporaine, et dont l'accession aux planches du théâtre était relativement récente. Il va de soi que le souci de vraisemblance maintes fois manifesté par Cruz ne pouvait se concevoir sans une imitation aussi conforme que possible du langage que parlaient ses personnages dans la réalité, et il est certain que les déformations populaires, dont l'authenticité est attestée par d'autres auteurs, et par leur survivance à l'époque actuelle, qui émaillent notamment les répliques de ses *majos* , créaient, dans la mesure où leur fréquence était soigneusement dosée (sauf, bien entendu, lorsque l'intention était parodique ou caricaturale), une impression de vérité et un climat de complicité avec les spectateurs, et le comique naissait spontanément des réparties des *majas* , comme ce "Adiós, señor / don mano de morteruelo" que la marchande de citrons lance à Chinita dans *El Prado por la noche* (178), ou cette réplique par laquelle la "Ladvenana" rabroue un *petimetre* dans *El Rastro por la mañana* :

"con la mitad del sebo
que trae en el tupé tiene

prenda, porque han hecho muchos robos en la comarca, se dirá 'Porque un jumento han hurtado en la comarca" (*Ibid.*). Dans le texte original, la justice ne sévit pas.

177- On en trouve un exemple dans *Las Foncarraleras* . Nous avons utilisé pour ce sondage plusieurs *sainetes* , et notamment *Los hombres solos* , qui met en scène un coiffeur français, et *El mercado del lugar* , où Vicente Merino interprète un marchand de la même nationalité.

178- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 249.

para cocer un puchero
con ocho libras de nabos
y otras ocho de carnero" (179),

qui reflétaient déjà cette faculté d'invention et cet esprit d'à-propos qui sont encore aujourd'hui une caractéristique du peuple madrilène : le "échale un poco de aceite" que lançait ce spectateur des arènes de Las Ventas exaspéré par l'incapacité du matador à venir à bout de son taureau, à l'époque où l'huile frelatée faisait des ravages en Espagne, n'aurait certainement pas été déplacé dans la bouche d'un *majo* de Cruz. C'est, croyons-nous, beaucoup plus dans la restitution de l'esprit d'un langage que dans celle des mots eux-mêmes que réside une bonne imitation, et la légende qui veut que D. Ramón se soit promené dans les bas quartiers madrilènes pour y prendre note des expressions qu'il saisissait au passage nous paraît tout à fait inutile. Le langage qu'il créait pouvait être tout aussi vrai.

Le comique surgit à tout moment dans le dialogue, qui fait ressortir les faiblesses et les ridicules des personnages. Ceux-ci se condamnent eux-mêmes par l'absurdité de leurs paroles, comme cette *petimetra* défraîchie qui affirme dans *El Prado por la noche*

"Es que yo
tenía tan poco tiempo
cuando me casé que apenas
nos llevamos año y medio
mis hijas y yo." (180)

ou Chinita qui, dans *Los payos críticos* , avoue :

"Yo en mis niñeces sabía
escribir y contar ; pero
lo que es leer, jamás pudo
embocármelo el maestro." (181)

Plaisanterie facile, nous dira-t-on. Mais son efficacité a fait ses preuves, et lorsque María Estropajo, dans *La presumida burlada* , se laisse bercer par les quelques phrases d'italien que prononce sur sa demande son professeur de musique et déclare :

"Yo no lo entiendo ;
pero ya lo voy hablando" (182),

179- *Ibid.* , II, p. 132.
180- *Ibid.* , I, p. 252.
181- *Ibid.* , II, p. 124.
182- *Ibid.* , I, p. 491.

c'est moins la réplique elle-même qui est absurde que la mode qui voulait que la musique italienne fasse distingué, et incitait tant de *petimetras* à apprendre des morceaux en italien -si bien que, dans un certain sens, elles le parlaient- sans en comprendre un traître mot.

Dans *La embarazada ridícula* , la cocasserie des mots traduit celle des envies de la femme enceinte qui, après avoir exigé de son mari

"que a toda priesa le traiga
escabeche de almendrucos
y agua de limón asada
en parrillas",

réclame pour son déjeuner des "alones de pulga / y tierra de sacar manchas en estofado" (183).

Tout ce qui est déraisonnable, tout ce qui est excessif est ainsi sanctionné par le rire, depuis l'attirance immodérée pour le beau sexe de cet officier de trente ans qui déclare dans *Los hombres con juicio* avoir passé vingt-cinq ans de sa vie à courtiser les femmes (184), jusqu'à la gourmandise effrénée de la marquise de *El padrino y el pretendiente* , dont le dîner s'est composé de

"Un gazpacho
de pepinos y tomates,
una trucha en escabeche,
algo de vaca fiambre.
¿ Qué más, Marquesa ?... Un pastel,
crema, buen queso de Flandes...
¡ Ah !... y unos callos, que estaban
divinos ; unos guisantes,
y unas siete u ocho peras
verdes, de aquellas que saben
a madera, y yo prefiero
a pechugas de faisanes." (185)

On appréciera le talent de l'auteur qui ne se contente pas du simple procédé accumulatif, mais joue avec l'effet de surprise en relançant l'énumération, et en la prolongeant à travers la comparaison du dernier vers. Constamment, Cruz raille ainsi les excès alimentaires et vestimentaires des *petimetres* esclaves de la mode dont il fait ressortir

183- *Ibid.* , p. 365.

184- "De treinta años / que tengo, los veinticinco / en cortejar he gastado" (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 449).

185- *Teatro selecto de D. Ramón de la Cruz* , *op. cit.* , p. 418.

toutes les absurdités dans *El hospital de la moda* , *El chasco de los aderezos* , *Los refrescos a la moda* et dans bien d'autres *sainetes* encore.

Toute disproportion est source de comique et les adieux déchirants des *petimetras* à leurs *cortejos* dont un déplacement à quelques lieues à peine de la capitale va les séparer pour quatre jours donnent matière à une scène grand-guignolesque, qui n'est pas sans rappeler le début de *La cueva de Salamanca* , de Cervantes, et figure, à notre avis, parmi les plus belles réussites de D. Ramón dans le genre parodique.

"Granadina ¿ Quién me presta un corazón
capaz del mayor tormento
de los humanos ?
Bastos ¿ A dónde
podré comprar un remedio
tan eficaz que me alivie
de la opresión que padezco ?
Granadina Yo me acabo.
Bastos Yo me fino.
Granadina Yo me desmayo.
Bastos Yo muero.
Barrala Y yo me río de ver
embustes tan zalameros.
Granadina ¡ Este es mal!
Bastos ¡ Este es dolor!" (186)

En mettant en scène deux *petimetras* , dont les répliques alternent à un rythme accéléré, Cruz multiplie l'effet comique produit par l'exagération des démonstrations de douleur, que l'intervention de la servante désamorce d'autant plus efficacement qu'elle ne rompt pas la cadence du dialogue, qui suit une ligne ascendante jusqu'à l'évanouissement dans lequel tombe un des *cortejos* , après avoir prononcé des mots sans suite, dans le plus pur style du drame héroïque

"Hermenegildo ¡ Yo si...cuando...piedad, cielos ! (*Cae*)"

La douleur égare à tel point nos *petimetras* qu'elles en perdent la notion du temps et envoient la servante à la poste dans l'espoir d'avoir une lettre de leurs galants, alors que ceux-ci viennent de franchir le pas de la porte ; et l'auteur pousse la plaisanterie à l'extrême en faisant paraître, à quelques secondes d'écart, deux courriers porteurs de nouvelles fraîches, venant, l'un de la porte San Vicente, l'autre de la "huerta del Cerero",

186- *La fineza en los ausentes* , *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 374.

exploit parfaitement irréalisable en un laps de temps aussi court, malgré la faible distance [187].

C'est encore la disproportion qui attire l'attention de l'auteur dans *La pradera de San Isidro* . D'un seul mot, le *majo* joué par Simón de Fuentes souligne l'extravagance de la silhouette de Chinita, dont l'épée -qu'il a "empruntée" à son maître, de même d'ailleurs que les vêtements qu'il porte- traîne par terre :

"Fuentes ¿Va usté arando, caballero ?" [188]

Ce geai paré des plumes du paon est d'autant plus grotesque que son seul souci est de paraître ce qu'il n'est pas. C'est la même prétention qui rend ridicule María Estropajo dans *La presumida burlada* , ainsi que les *petimetras* de *Las señorías de moda* , les provinciales de *Las preciosas ridículas* , les paysans de *El heredero loco* , le père de *El espejo de los padres* , l'ex-boucher et sa famille dans *Los usías contrahechos* , les personnages féminins de *El picapedrero* , et tous les "usías de medio pelo" [189] qui hantent les *sainetes* de l'époque ; et c'est parce qu'ils se livrent à une activité pour laquelle ils ne sont pas faits que l'on rit des acteurs amateurs de *La comedia de Maravillas* ou de *La comedia de Valmojado* , du fils de paysan étudiant à Salamanque dans *Los destinos errados* et *El sastre y su hijo* , du *petimetre* encanaillé dans *El hijito de vecino* .

Le *sainete* exploite dans une perspective comique tout ce qui est déplacé, tout ce qui présente un quelconque caractère d'incongruité. La scène de *El heredero loco* dans laquelle les villageois congratulent María et Diego, dont le frère vient de mourir en laissant un héritage considérable, illustre à merveille l'aptitude qu'avait Cruz à démon-

187- Inversement, dans *Las superfluidades* (*ibid.* , p. 503), doña Juana charge son page d'une série de commissions qui vont l'obliger à parcourir Madrid en tous sens :

Dª Juana Llegue usted en un instante
a Atocha y Copacavana ;
desde allí a San Bernardino,
y luego después se baja
hacia la Casa de Campo
y se las da al señor guarda
mayor ; y en estando allí,
una vez que cerca pasa
de la Puerta de Toledo,
pregunte si esta mañana
han dejado en el registro
dos cajones de naranjas
para mí ; y vuelva usted presto,
porque estoy un poco escasa
de gente para servir
la mesa.
D. Roque ¡Para hacer ganas
de comer no es malo el viaje!"

188- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 315.

189- C'est ainsi que l'on désignait notamment les parvenus à prétentions nobiliaires. Un *sainete* anonyme emprunte son titre à cette expression (*Los usías de medio pelo* , BMM, ms. 1/183/12).

ter en quelques répliques certaines convenances sociales, et à en faire ressortir le côté superficiel. Cette scène est d'autant plus caractéristique du génie comique de D. Ramón qu'elle ne figurait pas dans la pièce de Marivaux qui servit de modèle à *El heredero loco* , et dont le dénouement devait du reste être modifié par le *sainetista* . Cruz imagine que les villageois, dont l'attitude est déjà incongrue ("Salen todos los que quisieren de payas y payos, alborozados"), viennent féliciter leurs voisins, non plus de l'héritage qu'ils ont reçu, mais de la mort même de leur parent, et obtient ce résultat grâce à un procédé de raccourci :

"Tadeo Señor Diego,
que sea muy enhorabuena.
C. y otros Por muchos años y buenos
disfrute usted esta herencia.
Espejo Muchas gracias, caballeros.
M. P. Marica, dame un abrazo.
Navas Señora María, ¿ es cierto
que ha muerto ya su cuñado ?
Joaquina Sí señora.
Todas Yo me alegro.
Rodrigo Dadme los brazos, amigo." (190)

La juxtaposition de la réponse de María "Sí señora" et du cri "Yo me alegro" que poussent les femmes qui, étant donné la confusion générale (l'auteur a pris soin de préciser ce point de mise en scène dans l'indication scénique que nous avons citée), ont très bien pu ne pas entendre la question posée à l'intéressée, a pour effet de changer totalement la signification du deuil. Cruz avait déjà dénoncé l'hypocrisie des visites de condoléances dans *La visita de duelo* (1769), qui tourne rapidement à la fête, et la comédie des larmes sera le principal ressort de *El viudo* (1775), adapté d'un proverbe de Carmontelle, dont le héros, interprété par Miguel Garrido, tombant dans les pièges que lui tend D. Atanasio, qui a entrepris de faire la preuve de la fausseté de sa douleur, se met, entre deux accès de feinte affliction, à rire, à chanter, et à danser.

Cruz éprouvait, semble-t-il, un malin plaisir à manier le paradoxe. Dans *La bella madre* , Luisa et Lucía s'adonnent en cachette à des occupations sérieuses et vivent dans la crainte que leur mère ne les surprenne :

"Paula Lucía, ponte a esa puerta
y si viene madre, avisa,
por Dios ; porque si me halla

190- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 218.

con un libro divertida,
ha de alborotar el barrio.
Paca Y, por Dios, que no le digas
que yo he cosido, ni que
he comprado esta almohadilla,
porque tendré que sentir." (191)

C'est par ces deux répliques, dont l'étrangeté était destinée à frapper le public, que commence le *sainete* , et ainsi, l'attention était attirée d'emblée sur le caractère aberrant de la mère, dont l'entrée en scène était préparée avec beaucoup plus d'efficacité que n'en aurait eu une classique scène d'exposition :

"Joaquina No puede
salir una ni aun a misa.
¡ Jesús, cuál anda mi casa !
¿ vosotras tan atrevidas
conmigo ? [...]
¿ Vosotras dos aguardar
a que yo vuelva la esquina
de casa para coger
los libros y la almohadilla ?
¡ Buena, buena anda mi casa !" (192)

La même année, Cruz faisait jouer *Las mujeres defendidas* , où c'est un mari à la nouvelle mode qui arrache avec colère des mains de sa femme le tambour sur lequel elle brodait (193).

Le discours par antiphrase aboutit au même résultat dans *La crítica* , où Coronado fait une apologie des médecins (194), et dans *Las resultas de las ferias* , où Chinita est un poète dramatique à court d'inspiration, tant est irréprochable le monde qui l'entoure ; l'auteur dut penser que, cette fois, la leçon n'était pas assez claire, et que le public risquait de prendre au sérieux les éloges dont Chinita couvre ses contemporains, car il jugea bon de faire dire à Vicente Merino, qui, en compagnie de son directeur Eusebio Ribera, est à la recherche d'un auteur dramatique susceptible d'écrire pour leur répertoire :

191- *Ibid.* , I, p. 139.

192- *Ibid.* , p. 140.

193- Cruz imagine dans ce *sainete* que, les femmes ayant décidé de devenir sérieuses, ce sont les hommes qui les en empêchent. Paula se voit de la même façon enlever des bras l'enfant à qui elle donnait à manger.

194- Cet éloge *a contrario* (*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 81) est très fidèlement adapté de la pièce française qui a servi de modèle à D. Ramón : *La critique à l'Opéra-Comique* , de Pannard.

"Cuidado, que a usted es preciso
entenderle a la contraria." (195)

D'autre part, les plus célèbres *sainetes* parodiques de Ramón de la Cruz, *Manolo* , *Los bandos del Avapiés o la venganza del Zurdillo* et *El muñuelo* , ne sont-ils pas fondés sur un principe analogue, et sur le décalage entre la condition sociale des protagonistes et leur qualité de héros de tragédie ou de drame héroïque ?

Dans ce domaine encore, il semble que le *sainetista* ait adopté une forme de comique pratiquée par presque tous les auteurs français qu'il se plaisait à imiter. Legrand et Dominique, qui lui avaient fourni le modèle de *Inesilla la de Pinto* , avec *Agnès de Chaillot* , parodie de la *Inès de Castro* de La Motte, avaient également parodié la *Marianne* de Voltaire dans *Le mauvais ménage* , et Dominique, en collaboration avec Romagnesi et Riccoboni, fit subir le même sort à *Zaïre* dans *Les enfants trouvés, ou Le sultan poli par l'amour* . Ces exemples, auxquels on peut ajouter encore *La noce interrompue* , de Favart, et *L'île de la folie* , de Romagnesi, parodies, respectivement, de l'*Alceste* de Quinault et de *L'île de la raison* de Marivaux, ne sont pas des cas isolés, mais témoignent au contraire d'une vogue, et il ne fait aucun doute que Cruz, même s'il ne connaissait pas les pièces que contient le recueil des *Parodies du nouveau théâtre italien* , puisait à cette source d'inspiration. C'est ainsi que dans une liste de pièces dont *Le nouveau théâtre de la Foire* annonce la mise en vente, nous avons relevé *Le Pot-de-chambre cassé* , non que le titre ait retenu notre attention, mais parce que la pièce est qualifiée de "Tragédie pour rire, et comédie pour pleurer". Que D. Ramón ait eu ou non connaissance de cette œuvre, il n'en reste pas moins que le sous-titre de *Manolo* est "tragedia para reír o sainete para llorar", et que cette coïncidence est la preuve, sinon d'une intention de plagiat, du moins d'une assimilation par l'auteur espagnol de l'esprit du genre parodique que cultivaient les Français.

Il convient du reste de souligner que la parodie dans les *sainetes* de D. Ramón n'est pas circonscrite aux pièces expressément conçues comme telles, mais surgit au hasard du dialogue dans d'autres intermèdes. Nous avons évoqué plus haut la scène des adieux dans *La fineza en los ausentes* . La même année, le monologue de Juan *El picapedrero* , récemment mis au fait de la conduite de sa femme, transposait sur le mode burlesque l'inévitable débat intérieur à mouvement pendulaire :

195- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 393.

"¡ Vaya, que hay lances capaces
de dejar a un hombre muerto !
¡ Mi mujer andar por ahí
sin mi licencia en paseos !
Si acaso...pero estas cosas
jamás acaso se han hecho.
Los vecinos... Los vecinos
con su obligación cumplieron,
supuesto que lo observaron
y después lo van diciendo.
¿ Si la mataré ? Sí...no...
no...sí... ¿ Si me estaré quieto
hasta ver ? Sí ; esto es lo más
sano, y aun después de verlo.
Honor, sospechas, ¿ qué haré ?
¿ Por dónde partiré, celos,
que no sé si medio parta
o si parta por entero ?
¿ Callaré ? No, que es común.
¿ Sufriré ? Tengo mal genio.
¿ Pues qué he de hacer ? Observar
mis sospechas, y si encuentro
la mayor o la menor
cosa de las que recelo,
me cargaré de razón,
y haré...lo que otros han hecho." (196)

Dans *Los bandos del Avapiés* , les deux termes du conflit amour-honneur étaient matérialisés -et donc visualisés- par deux acteurs : pour venger son honneur, Zurdillo, du clan du Barquillo, est sur le point d'achever le tío Mandinga, héros du quartier rival de Lavapiés et père de sa bien-aimée Zaina, mais à l'instant où il va accomplir le geste fatal, la Zaina intervient, et dès lors Zurdillo est tiraillé entre ses arguments et ceux que lui oppose son ami Canillejas. On imagine le jeu de scène : Zurdillo se penchant alternativement vers Canillejas, qui symbolise l'honneur, et vers Zaina, qui incarne l'amour, car Zurdillo acquiesce aux interventions de chacun :

"Canillejas ¡ Acábale tú !
Zurdillo Allá voy.
Zaina No le mates.
Zurdillo Ya me tengo.
Canillejas Que es tu enemigo.

196- *Sainetes* , Taurus, *op. cit.* , p. 103-104, v. 254-279. Claude CHAUCHADIS ("Risa y honra conyugal en los entremeses", in *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro* , *op. cit.* , p. 166, cite un passage de *El alcalde de Burguillos* où on trouve aussi une parodie de débat sur l'honneur. Le malheureux mari sait qu'il devrait tuer les coupables, mais n'ose pas le faire.

Zurdillo ¡ Bien dices !
Zaina Que es mi sangre.
Zurdillo Ya lo veo.
Canillejas Derrámala.
Zurdillo Será justo.
Zaina No hagas tal.
Zurdillo Será bien hecho." (197)

Et pendant ce temps, Mandinga, dont le sort est l'objet du débat, est toujours à terre.

Dans *El muñuelo* , c'est le récit qui expose "ce qu'on ne doit point voir", comme écrivait Boileau, que l'auteur parodie, dans la longue tirade où Zaque, le traître, raconte à Pizpierno le pugilat ayant opposé en son absence sa sœur et sa fiancée. L'ampleur des phrases, destinée à maintenir l'auditeur en haleine, contraste avec la banalité des circonstances, évoquées avec une abondance de détails aussi inutiles que triviaux :

"[...] estaban ya las mesas preparadas,
aunque sin servilletas ni manteles,
con más de una docena de cucharas
de palo, platos hondos y tres jarros
de vino moscatel, cuya fragancia
salía a recibir los convidados
a la escalera, y todos levantaban
el espíritu al techo y encogían
las narices, diciendo en alabanza
del que plantó las viñas todo aquello
que merece un autor de tanta fama.
Había menos sillas que personas,
y de las puches ya borboritaba
el enorme perol en la cocina..."

Mais Zaque, parvenu au moment le plus dramatique du récit -la fessée administrée par l'une des combattantes à son adversaire- sera interrompu par Pizpierno, qui l'empêche ainsi d'évoquer "ce qu'on ne doit point voir" :

"Zaque [...] ojeó el volumen de las faldas,
y descubrió...
Pizpierno ¡ Qué imagen representadas
(*con viveza*) a mi ilusión tan formidable ! Tapa...
corre el velo al discurso, no profane
tu lengua y labio lo que no profanan
el sol dorado ni la luna llena.
Zaque Pues diré sólo que la azotó." (198)

197- *Los bandos del Avapiés o La venganza del Zurdillo* , in *Doce sainetes* , *op. cit.* , p. 259.
198- *Sainetes* , Taurus, *éd. cit.* , p. 235-236, v. 278-318.

Cependant, le processus comique de *El muñuelo* nous semble différent de celui de *Manolo* . *Manolo* est une vraie parodie de tragédie, en ce sens que la trame, les situations et le dénouement sont conformes à ceux qui caractérisent la tragédie. Le point de départ de *Manolo* est donc le genre tragique, que la parodie rabaisse en prenant pour héros des personnages socialement inférieurs. En revanche, le déroulement de l'intrigue et les péripéties de *El muñuelo* sont propres au *sainete* : la dispute entre les deux *majas* , qui, de même que dans *Las castañeras picadas* , n'a pas entamé en profondeur leur entente, l'épisode où la marchande de châtaignes poursuit l'enfant de chœur qui l'accuse de voler les clients, et surtout la dernière scène, qui réunit tous les personnages, et fait intervenir les alguazils, lesquels, après avoir arrêté les deux *majos* en train de se battre, et essayé de tirer l'affaire au clair, acceptent finalement de fermer les yeux (ils emmènent seulement les délateurs), non sans avoir proféré des menaces en guise d'avertissement ("Ustedes cuatro miren como viven, / que no siempre se pueden hacer gracias" [199]), comme dans *El careo de los majos* , sont les ingrédients habituels des *sainetes de majos* .

En fait, *El muñuelo* -que Cruz qualifie du reste de "tragedia por mal nombre"- est un *sainete* qui se prend pour une tragédie, et c'est à ce titre qu'il est ridicule, comme María Estropajo, comme *Las señorías de moda* et tous les personnages qui cherchent à masquer leur véritable origine. Que l'on dépouille *El muñuelo* de l'hendécasyllabe et des tournures emphatiques qui l'habillent, et l'on reconnaît le *sainete* , dans cet extrait, qui est en fait une indication scénique, par exemple :

> "estaban ya las mesas preparadas,
> aunque sin servilletas ni manteles,
> con más de una docena de cucharas
> de palo, platos hondos y tres jarras
> de vino moscatel..." (200)

C'est pourquoi le véritable dénouement de la pièce est le *desengaño* de la fausse tragédie, symboliquement démasquée

> "Pizpierno ¿ Concluyó la tragedia ?
> Pepa No, hasta tanto
> que os mudéis ropa y os lavéis las caras.
> Roñas Vámonos a lavar, y despejado
> el teatro de gente sanguinaria,

199- *Ibid.* , p. 248, v. 561-562.
200- *Ibid.* , p. 235, v. 278-282.

sostituya la alegre, y finalice
con un par de boleras resaladas.
Pizpierno Y disipe el terror de la tragedia
el rasgueado placer de las guitarras." (201)

El Muñuelo était un vrai *sainete* et, de ce fait, il illustre parfaitement le fonctionnement du comique dans les *sainetes* de Ramón de la Cruz, dont nous avons tenté d'analyser les principaux mécanismes dans les pages qui précèdent.

Le *sainete* a pour base la réalité de l'époque, et se donne pour mission d'en souligner les côtés absurdes et les contradictions. Lorsque le *sainetista* offrait au spectateur une réplique aussi exacte que possible du cadre dans lequel il vivait, il reconnaissait plus facilement l'élément discordant, mis en valeur par l'effet de grossissement, ou de déformation de la réalité. Constamment, le *sainete* réduit la distance énorme qui, dans l'*entremés* , séparait la fiction de la réalité. Mais il ne cherche pas à l'abolir. Bien au contraire, il adresse souvent des clins d'œil complices au public, comme dans *La comedia casera* , où cette amie de l'organisatrice de la représentation théâtrale privée fait la réflexion suivante à propos de D. Fadrique, l'*indiano* ami de l'oncle du maître de maison :

"A Nicolás de la Calle
se parece en la presencia." (202)

Or, c'était bien Nicolás de la Calle qui jouait le rôle de D. Fadrique, et il est évident que cette réplique, qui est loin de constituer un cas isolé (203), réduisait à néant l'illusion théâtrale. C'était le principe même des *sainetes de costumbres teatrales* .

201- *Ibid.* , p. 248, v. 575-582.

202- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 286.

203- Dans *La comedia de Valmojado* , notamment, Espejo, qui incarne, ainsi que Cristóbal Soriano, un villageois, échange avec son compère et une jeune paysanne ces commentaires sur l'arrivée dans leur village des comédiens de Madrid :

"Soriano Lo que yo siento
más, es que Espejo no venga.
Espejo Es un grande majadero ;
pero a mí me hace reír.
Polonia Remédale.
Espejo Ahora no puedo,
que tengo que ir a vestirme".
(*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 192).

CHAPITRE IV

LE *SAINETE DE COSTUMBRES TEATRALES*

Définition et antécédents - La fonction première du *sainete de costumbres teatrales* - Le public du parterre, interlocuteur privilégié des comédiens - Les principaux motifs du *sainete de costumbres teatrales* - L'image du *gracioso* dans les *sainetes de costumbres teatrales* - Le *sainete de costumbres teatrales* et le contact avec le public - Le *sainete de costumbres teatrales* , moyen d'information et de pression.

C'est sous l'appellation *sainete de costumbres teatrales* qu'il est convenu de désigner cette sorte d'intermède où les acteurs apparaissent sur scène, non pas dans la peau de personnages de fiction, mais sous leur propre identité. Ces pièces, qui s'inspiraient de la vie théâtrale au sens large du terme, soit qu'elles aient eu une fonction précise, soit qu'elles aient développé une anecdote, imaginaire ou non, concernant la vie quotidienne et professionnelle des compagnies, ou qu'elles aient utilisé un fait divers connu du public, en y associant un ou plusieurs acteurs, étaient fort en vogue à une certaine époque, qui coïncide avec la période la plus féconde de Ramón de la Cruz. Dans ce domaine comme dans d'autres, en effet, D. Ramón devait faire merveille et sur les 107 *sainetes de costumbres teatrales* (sans compter les *introducciones*) que nous avons identifiés entre 1760 et 1791, 62 au moins -soit près des deux tiers- appartiennent à cet auteur, que l'on peut considérer comme le créateur d'un nouveau style, ainsi qu'on le verra par la suite.

Ces *sainetes de costumbres teatrales* devaient être très prisés du public, si l'on en juge d'après les chiffres : pendant plusieurs saisons en effet (1763-1764, 1765-1766, les huit saisons qui se situent entre 1775 et 1783, 1784-1785, 1786-1787) ils représentent au moins 15 % de la production totale -plus de 20 % à huit reprises-, cette proportion étant sans doute au-dessous de la réalité dans la mesure où pour certaines années elle

est le résultat d'une évaluation minimum par rapport à un nombre maximum de *sainetes* représentés chaque saison. Ce pourcentage nous paraît d'autant plus important que pour les comédiens, il s'agissait dans la grande majorité des cas d'un investissement à fonds perdu, les *sainetes de costumbres teatrales* étant généralement liés à l'actualité, ce qui leur interdisait d'être intégrés au répertoire.

C'est d'ailleurs cet aspect périssable de ces pièces qui rend particulièrement malaisée l'appréciation de l'accueil que leur réservait le public, car, dans ce cas, le critère sur lequel nous nous fondons ordinairement est évidemment inopérant (1). On en sera donc souvent réduit à des hypothèses, avec cependant une certitude : si les *sainetes de costumbres teatrales* de Ramón de la Cruz sont si nombreux, c'est que les idées qu'ils véhiculaient allaient dans le sens de ce que le public attendait.

Ce genre d'intermède n'était pas une innovation à l'époque de Cruz. En effet, Hannah E. Bergman, dans son intéressante étude sur *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* , signale que le maître *entremesista* s'était spécialisé dans un certain type de *loa* que l'auteur de l'ouvrage cité qualifie de "cartel animado" (2) : ces *loas* dialoguées, jouées au début de la saison théâtrale, étaient destinées à présenter les comédiens au public, et l'on y voit défiler les acteurs de la compagnie dont le rôle se réduit, il est vrai, à une courte intervention. A la même époque, la *jácara* , qui était à l'origine un simple *romance* inspiré des hauts faits de criminels célèbres, était passée au théâtre, et Quiñones de Benavente, donnant ainsi au public l'illusion qu'il prenait part au spectacle, se servait d'un artifice qui consistait à placer un acteur au milieu des spectateurs et à lui faire demander la *jácara* aux comédiens se trouvant sur la scène (3). Hannah E. Bergman fait remarquer que sur les sept *jácaras* écrites par Benavente, deux seulement sont des *romances* chantés par une seule personne, "todas las demás estilísticamente pudieran llamarse 'entremeses cantados', puesto que intervienen varios cómicos (generalmente en disputa sobre quién ha de cantar la jácara) y lo anecdótico de rufianes y marcas queda reducido a segundo plano" (4). En revanche, l'*entremés* ne mettait en scè-

1- Voir chapitre II, p. 75. Une dizaine de *sainetes* de cette catégorie furent cependant repris plusieurs fois, et font donc exception à la règle. Parmi ces pièces, on peut citer, de Ramón de la Cruz : *El mesón de Villaverde* (1768), *Los desconfiados* (première partie de *La orquesta femenina*) et *La orquesta femenina* (1774), qui, par exemple, comptent plus de cinq reprises. Il est vrai qu'ils ne contenaient aucune allusion trop précise à l'actualité théâtrale ou que, si tel était le cas, ils étaient remaniés pour être réutilisés, comme *El mesón de Villaverde* (Voir *supra* , chapitre II, n. 57).

2- Hannah E. BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* , *op. cit.* , p. 26.

3- *Ibid.* , p. 31.

4- *Ibid.* , p. 33.

ne que des personnages de fiction, même lorsque ces personnages étaient tout spécialement créés pour la personnalité d'un acteur, dont ils étaient en quelque sorte le reflet, comme Juan Rana, incarné par le *gracioso* Cosme Pérez, exemple, selon E. Asensio, de "la más completa identificación del actor con su personaje" (5).

Les exemples que l'on peut glaner chez Hannah E. Bergman (6) et extraire de la masse d'informations fournies par Cotarelo dans sa *Colección de entremeses* montrent que de toute évidence, parmi les premières *loas* et *jácaras* se trouvent les véritables ancêtres du *sainete de costumbres teatrales* , et en particulier parmi celles d'Agustín de Rojas qui, ainsi que l'écrit Cotarelo, "fue inventor y señaló el camino que luego habían de seguir Quiñones de Benavente y en el siglo XVIII D. Ramón de la Cruz" (7).

Par la suite, certaines *loas* de présentation développent des thèmes que l'on retrouve dans les *sainetes de costumbres teatrales* : l'une d'elles par exemple (8), où les acteurs sont assimilés à des mets dont les spectateurs vont se nourrir pendant la saison, préfigure *El confitero del chiste* , de 1760, où les actrices se comparent à des friandises offertes au public (9). On relève également une *loa* de Diamante, écrite vers 1657, dans laquelle la première *dama* Isabel de Gálvez refuse de tenir cet emploi en remplacement de Francisca Verdugo, indisponible pour cause de maladie ; une autre de Villaviciosa, écrite vers 1658, qui se déroule pendant une répétition ; une autre encore de Calderón, datant de 1669 environ, où l'*autor* a perdu une partie de sa compagnie et offre une récompense à qui la retrouvera ; une autre enfin de 1670, où l'*autor* se croit abandonné par ses camarades (10).

Moreto, pour sa part, est l'auteur de *La loa de Juan Rana* , dans laquelle le *gracioso* imite plusieurs acteurs et actrices de la troupe (11), et d'un *entremés* intitulé *El vestuario* , datant du milieu du XVII^{e} siècle. On voit donc vers cette époque les intermèdes "majeurs" s'emparer du thème, quoique timidement, si l'on se fonde sur l'étude de Cotarelo, qui recense peu de pièces de ce genre -trente ans séparent le dernier *entremés* cité de *El ensayo y día de comedia* -, bien que certains *bailes* aient un rapport direct avec la vie théâtrale, comme le *baile* des *Títulos de comedias* , créé en 1662 en

5- E. ASENSIO, *Itinerario del entremés* , *op. cit.* , p. 166 sq.
6- *Luis Quiñones de Benavente... , op. cit.* Voir par exemple p. 87-90.
7- *Colección de entremeses...* , I, p. XXI.
8- Imprimée dans le second volume, *op. cit.* , p. 558.
9- *El confitero del chiste* , BMM, ms. 1/183/50.
10- *Colección de entremeses...* , I, p. XLIV sq.
11- *Ibid.* , p. XCIV.

présence de Philippe IV, où le dialogue est fait de titres de *comedias* (12) et qui se veut donc davantage une démonstration d'ingéniosité qu'un reflet de la vie de la scène. En revanche, la *Entrada de la Comedia* , de Pedro Lanini, qui met en scène les resquilleurs de toute sorte qui essaient d'entrer sans payer au théâtre, est un véritable intermède *de costumbres teatrales* , de même que *Los apasionados* , du début du XVIIIe siècle, qui prend comme sujet, ainsi que l'indique le titre, les admirateurs des comédiens (13).

Dans les *bailes* , par ailleurs, apparaissent déjà en germe des motifs qui seront repris dans les *sainetes de costumbres teatrales* de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Ainsi se plaint-on de l'exigence du public dans le *Baile de los cuatro de a ocho* :

"Gracioso Vustedes, ¿ a qué han venido ?
Todos A que se haga un baile nuevo.
Gracioso ¿ Es fuerza en cada comedia ?
Enséñenme un mandamiento
que diga : "No se haga baile
que no le haya visto el pueblo".
Todos Sea fuerza o no sea fuerza,
no se ha de hacer baile viejo." (14)

Le même grief est suggéré dans un *baile* de la fin du XVIIe siècle, *El examen de sainetes* , où la *graciosa* , qui passe en revue et juge tous les genres de *sainetes* , au sens le plus large d'intermèdes, dit à propos de l'*entremés* :

"Ya son los entremeses
como las damas,
pues sólo siendo mozos
es cuando agradan." (15)

Or ce sont précisément les exigences de ce public, que l'on a du mal à satisfaire et que l'on cherche à amadouer, qui sont à la base de beaucoup de *sainetes de costumbres teatrales* de l'époque que nous étudions.

L'une des principales fonctions de ces intermèdes -que l'on donnait d'ailleurs souvent en début de saison- est en effet analogue à celle de la *loa* , et consiste à présenter les nouveaux acteurs.

C'est apparemment Ramón de la Cruz, peu soucieux, ainsi qu'on l'a déjà signalé,

12- *Ibid.* , p. CXCIX.
13- *Ibid.* , p. CC et CCXVII, respectivement.
14- *Ibid.* , p. CCXXI.
15- *Ibid.* , p. CCXXIII.

de conformisme, qui, le premier, fait jouer au *sainete* un rôle que semblait devoir se réserver la *loa,* en faisant représenter par la troupe de Nicolás de la Calle, à l'ouverture de la saison 1765-1766, un *sainete* sans titre [16] visiblement conçu dans un double but: d'une part attirer l'attention du public sur la lourdeur de la charge d'*autor* -d'autant plus difficile à assumer pour Nicolás de la Calle qu'il prenait la succession de María Ladvenant-, et d'autre part mettre en valeur trois nouveaux acteurs, à savoir Antonio de Rivas, et surtout deux des filles du célèbre *gracioso* Francisco Rubert -surnommé Francho-, Gertrudis et Vicenta Rubert [17]. En ce qui concerne le premier, l'auteur, démontrant ainsi implicitement l'opportunité de la pièce, imagine que le nouvel acteur, mécontent de ne pas avoir eu de texte à dire dans la *loa* , vient s'en plaindre auprès de l'*autor* , puis, voulant donner un échantillon de son talent et prouver qu'il est capable de tenir sa place dès le premier jour, commence à déclamer, mais se trouble bientôt, montrant par là son inexpérience. Il faut bien dire que cette intervention, malgré sa brièveté, était pour lui une occasion de se faire connaître, car ce n'était pas l'emploi pour lequel il avait été engagé -*parte de por medio* [18]- qui risquait de lui en fournir beaucoup. Pour présenter les deux actrices, Cruz a recours à un autre procédé, très simple, qui consiste à leur faire interpréter, sous l'égide de la *graciosa* -en l'occurrence María de la Chica, la célèbre "Granadina"-, qui les oblige à dominer leur trac, des *seguidillas* et une *tonadilla* .

Le même artifice sera réutilisé, avec des variantes, dans le *Sainete para empezar* [19] de 1770, *El perdido bien hallado* [20] de 1776, *Los sobresalientes* [21] de 1778, et *La bien recomendada* [22] de 1784, pour ne citer que les plus significatifs. Que la crainte du public -et tout particulièrement du *patio* - pousse les actrices à s'enfuir, com-

16- *Sainete nuevo* , BNM, ms. 145999/15. Cette pièce fait partie des "Diecinueve sainetes desconocidos..." (*op. cit.*) que nous avons restitués à D. Ramón.

17- Pour plus de renseignements sur les comédiens cités dans ce chapitre, on pourra se reporter aux notices bibliographiques établies par COTARELO et publiées en appendice de *D. R. de la C...* , *op. cit.*

18- Cruz s'amuse en évoquant dans *El payo cómico* (1781 ; BMM, 1/168/11) les "attributions" de ces acteurs sans spécialisation. Le paysan qui vient d'être engagé dans la troupe de Palomino comme *parte de por medio* devra, ainsi que le lui explique Espejo, "salir, no hablar, meter muertos, / y sacar sillas".

19- Ce *sainete* a été identifié et publié par nos soins (voir "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz, *op. cit.* , et notre édition de *Sainetes* , *éd.cit.*).

20- BMM, ms. 1/184/56.

21- BMM, ms. 1/183/65.

22- BMM, ms. 1/162/17, dont l'un des exemplaires attribue le *sainete* à Landeras.

me la Caramba dans *El perdido bien hallado* , à refuser de paraître sur scène et à se laisser aller au désespoir, comme Josefa de Valdés dans *Los sobresalientes* , ou à n'accepter de chanter que dans une quasi obscurité, comme Vicenta Ronquillo dans *La bien recomendada* , le principe est le même : on flatte le spectateur en lui donnant un sentiment de puissance, donc de supériorité. Le public juge, et tient entre ses mains le sort des acteurs : "sentencia pronto, y recio", dit dans le dernier *sainete* cité Vicenta Ronquillo, terrorisée à l'idée de saluer le *patio* . Les craintes qu'exprime la nouvelle actrice, par ailleurs, n'étaient pas qu'un simple artifice oratoire et la réalité dépassait parfois la fiction. Deux ans plus tard, en 1786, les femmes de la *cazuela* et les hommes du *patio* saluèrent par des huées la prestation de Rosalía de Fuentes [23], récemment engagée dans la troupe de Manuel Martínez, incident qui devait mettre un terme à la carrière de l'actrice quelque temps plus tard [24].

L'action de *El guante de la nueva* [25], de 1772, destiné à faire connaître aux spectateurs Josefa Cortinas, nouvellement arrivée de Valladolid, se déroule également avant la première représentation, mais là, ce sont les acteurs eux-mêmes que la nouvelle fait juges de sa voix.

Dans *El mesón de Villaverde* , de 1768, Cruz imagine que les nouveaux comédiens, en route pour Madrid où ils doivent très prochainement prendre leurs fonctions, font étape dans une auberge, et l'auteur intègre habilement à la scène de genre où se côtoient plusieurs types sociaux, la présentation des acteurs. Remaniant son *sainete* dix ans plus tard, il modifie son scénario pour Bárbara Ripa : parmi les autres clients de l'auberge se trouve Josefa de Valdés, venue accueillir sa nouvelle camarade, qu'elle s'emploie à tranquilliser, en la persuadant de la clémence du public, qui récompense toujours les efforts que l'on fait pour lui plaire. Cette modification est ainsi pour Cruz l'occasion d'adresser à l'auditoire une nouvelle flatterie visant à désamorcer une possible manifestation de mécontentement.

Ces *sainetes* de présentation étaient joués, en bonne logique, lors de l'ouverture de la saison théâtrale ; il arrivait cependant que des acteurs soient engagés au cours de

23- Sur l'ordre de Campomanes (6 mai 1786), à la suite de ces huées -et du désordre qui s'ensuivit- de la fraction la plus populaire de l'assistance, au moment où Rosalía de Fuentes chantait sa *tonadilla* , l'actrice interpréta à nouveau ladite *tonadilla* , le lendemain, sous la surveillance des alguazils. Il se serait agi d'une cabale préparée "por embidia e emulación" (AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de gobierno* 1787, fol. 732).

24- Voir COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 513.

25- BMM, ms. 1/184/55.

l'année, et c'est alors que, la *loa* ne figurant pas au programme, ce genre d'intermède devenait indispensable, surtout si la nouvelle recrue était apparentée à un comédien célèbre : c'est ainsi qu'en octobre 1774, *El maestro de música* (26) soulignait l'importance des débuts de Silveria de Rivas, fille de María Ladvenant, dans la troupe de Manuel Martínez. De la même façon, en mai 1768, D. Ramón avait écrit et fait jouer *La niñería* à l'occasion des premières interventions sur scène de cette véritable enfant de la balle qu'était María Josefa Huerta, alors âgée de dix ans, et de José Ordóñez, el Mayorito (27).

En novembre 1779, *La compañía obsequiosa* célébrait un autre événement : le retour, à la mort de la même Pepita Huerta, de la grande actrice Josefa Figueras, exilée depuis le début de l'année pour avoir refusé de jouer avec Ildefonso Coque, premier *galán* de la compagnie Ribera dans laquelle la Figueras, *primera dama* , était employée jusqu'alors (28).

Car telle pouvait être également la fonction du *sainete de costumbres teatrales* : se faire l'écho des remaniements importants dans la composition des compagnies (29). Le passage de second *galán* de la troupe Martínez dans celle de Ribera afin d'y tenir l'emploi de premier *galán* laissé vacant à la suite de la maladie de Vicente Merino jus-

26- *El maestro de música* , "Saynete o Introducción para presentar a Madrid y al pueblo, a Silberia de Ribas Labenan", BMM, ms. 1/184/4O. En 1771, Cruz avait déjà fait représenter un *sainete* de ce titre.

27- Fille de l'acteur José Martínez Huerta, María Josefa était née en 1758. Après un début de carrière en province, elle vint à Madrid en 1772, comme *segunda dama* chez Eusebio Ribera. En 1776 elle occupa le poste de *primera dama* dans la compagnie Manuel Martínez, jusqu'à sa mort en 1779, à l'âge de vingt et un ans, qui sema la consternation parmi les nombreux admirateurs que lui valut son talent. Elle incarna en particulier la Raquel de Vicente García de la Huerta (COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 529).

José Ordóñez, dit "El Mayorito", parce qu'il était le frère de la célèbre María Mayor Ordóñez "La Mayorita", renommée pour ses qualités vocales, eut une carrière moins brillante mais plus longue. En 1768, il venait d'arriver à Madrid (*ibid.* , p. 561).

28- Ildefonso Coque se faisait remarquer par une vie privée agitée. Il était marié à María Teresa Palomino "la Pichona", qui selon les dires de Cotarelo, était jalouse de la Figueras, d'où de nombreux démêlés entre les trois acteurs (voir COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 511).

29- Comme par exemple lorsque Cristóbal Soriano, qui occupait l'emploi de *tercer galán* , se retrouva brusquement chargé des fonctions de *gracioso* en 1772. Cette reconversion forcée dut causer à l'acteur un certain nombre de difficultés -il avait notamment quantité de rôles nouveaux à apprendre-, que Cruz évoque dans *Soriano loco* . En fait, chaque fois que quelque chose d'extraordinaire bouleversait l'ordre des choses, un *sainete de costumbres teatrales* s'en faisait l'écho : ainsi, la présence de trois *graciosas* dans la troupe de Manuel Martínez en 1775-1776 inspira à D. Ramón le *sainete* *¡Válgate Dios por Garrido!* , que nous avons identifié comme étant *Las tres graciosas* du catalogue de Sempere, que Cotarelo considérait comme inconnu (voir COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 426). Dans *El examen de la forastera* (1771), la nouvelle actrice Josefa Pineda était intégrée à une intrigue classique.

tifiait certainement que Cruz écrive *El huésped consolado* (30), dont le héros est Juan Ramos, et son retour l'année suivante chez Manuel Martínez -qui lui cédait sa place de *primer galán* - était un événement assez marquant pour que D. Ramón lui consacre un autre *sainete* , *El recibimiento de Juan Ramos* (31). En effet, même si les conflits qui opposaient *chorizos* et *polacos* n'étaient plus aussi acharnés que naguère, en raison probablement du système de partage des bénéfices qui avait supprimé la rivalité d'intérêts entre les deux troupes, ils devaient subsister à l'état latent, puisque, rappelons-le, le censeur chargé d'examiner *El huésped consolado* jugeait bon d'éliminer du texte le mot *chorizos* (32).

Aussi, dans la grande majorité des cas, c'est aux spectateurs du parterre que les comédiens s'adressaient. En effet, si l'on déclare dans l'*Introducción a la tragedia ridícula de Manolo* de Cruz mettre tout en œuvre pour que "el público tenga / todo aquello que apetece" (33), si le même D. Ramón, dans *El teatro por dentro* , se réfère au "piadoso, afable pueblo / de Madrid" (34), expression dans laquelle le mot "pueblo" est pris dans son sens le plus large, de nombreux passages relevés dans les textes des pièces révèlent que les comédiens, et par leur intermédiaire les auteurs de *sainetes* , recherchaient en premier lieu l'adhésion des *mosqueteros* qui occupaient le *patio* .

Dans *El confitero del chiste* , les actrices sont comparées à des friandises offertes aux spectateurs du parterre :

"Mariana Yo para mis mosqueteros
seré un azitrón.
Granadina Yo, si de mi afecto gusta
el Patio, seré gragea." (35)

Au début de *La avaricia castigada* , María Hidalgo, directrice de la troupe, interpelle ainsi ses camarades :

"¡ Ea, señores ! vamos ensayando
porque es preciso el irnos ingeniando
y dar gusto a los nobles mosqueteros."

30- De 1776. BMM, ms. 1/166/28. Publié par Edward V. COUGHLIN, *Ten unedited works by Ramón de la Cruz* , Valencia, Albatros Hispanófila, 1987, p. 71 sq.

31- De 1777. BMM, ms. 1/183/11.

32- Voir chapitre I, p. 48.

33- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 48.

34- *Ibid.* , I, p. 508.

35- BMM, ms. 1/183/50. Le *sainete* est de 1760.

et la *graciosa* lui répond :

"A mis mosqueteritos los primeros
yo, con mis tonadillas, su alegría
procuro con afecto y melodía." (36)

Cette dernière citation, avec ses tours affectifs, est révélatrice du type de relation que les comédiens cherchent à établir entre eux-mêmes et ce public. En faisant appel à ses sentiments, on tente de créer une complicité qui se fonde sur une compréhension réciproque, et le spectacle devient pour les comédiens une occasion de manifester à un ami une sollicitude dictée par l'affection qu'on lui porte ; une affection exprimée à l'aide de tours hyperboliques dont l'exagération même porterait plutôt à douter de son authenticité. Il est évident que lorsque par exemple l'actrice Francisca Laborda, déplorant, dans *La competencia de graciosos* , de ne pas avoir eu de rôle dans la *loa* , déclarait :

"[...]ver a mis Mosqueteros
y no hablarlos, para mí
ha sido el maior tormento" (37),

il entrait dans cette affirmation une part de jeu et de convention, dont ne pouvaient manquer d'être conscients les *mosqueteros* concernés.

Il n'en reste pas moins que cet excès de sollicitude servait à masquer la crainte qu'inspiraient aux comédiens les habitués du *patio,* dont les "palmadas de moda" par lesquelles ils exprimaient leur mécontentement étaient, nous dit Ramón de la Cruz dans *El café extranjero* (1778), "una campanada / que suena por todo el Reyno" (38). On a cité le témoignage de Jovellanos mettant en cause les *chisperos* et autres amateurs passionnés, on a évoqué à plusieurs reprises la turbulence du parterre, et l'on comprend les efforts que déployaient les acteurs pour satisfaire en priorité les exigences de ce public, d'autant plus qu'il représentait en même temps la fraction de l'assistance sinon la plus compétente en matière d'art dramatique, du moins la plus motivée et la plus attentive à ce qui se déroulait sur la scène, ainsi qu'on l'a vu plus haut.

C'est pourquoi, si l'on en croit les textes des *sainetes* , non seulement le *patio* apparaît comme l'interlocuteur privilégié des comédiens, mais c'est à son intention que

36- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 22. C'est un *entremés* de 1761.

37- Publié par Luigi de FILIPPO, *Diez sainetes inéditos de don Ramón de la Cruz , op. cit.* , p. 165. Le *sainete* est de 1777.

38- La pièce figure dans le tome II de la collection Durán.

ces derniers choisissent les intermèdes. Dans l'*Introducción* qui précède *El casero burlado* , de Ramón de la Cruz, les acteurs, occupés à établir le programme du jour, déclarent avoir beaucoup de mal à trouver un *sainete* "que sacie el gusto del patio" (39) ; dans *Del gracejo en la demanda todo es una moxiganga* , de Vidaurre, la *graciosa* commence en ces termes :

"Yo no tengo sainete
ni moxiganga ;
bien pueden, mosqueteros,
irse a sus casas." (40)

et dans le *Sainete para empezar* que Cruz écrivit en 1770 pour la troupe de María Hidalgo, les comédiens cherchent

"alguna idea
con que divertir al Patio
en lugar de los Saynetes",

se demandant avec inquiétude :

"¿ Qué hemos de hacer en los casos
que no tengamos saynetes
para divertir al Patio ?" (41)

Cette crainte de déplaire au public du *patio* sert d'entrée en matière à un certain nombre de *sainetes de costumbres teatrales* , dont l'intrigue place les comédiens dans des situations susceptibles de leur faire encourir la colère des *mosqueteros* , laquelle peut se manifester principalement dans deux cas : lorsqu'à l'occasion d'une représentation importante, la compagnie n'a pas prévu de *sainete nuevo* , ou lorsqu'un ou plusieurs comédiens ont quitté leur poste, rendant ainsi impossible la représentation.

Le premier artifice, que Cruz qualifie de "salida fingida" dans l'introduction de *La bella madre* , servait bien souvent à masquer l'inconsistance de pièces qui se limitaient à une demi-heure de bavardages sans queue ni tête, tel ce *sainete* sans titre, d'auteur anonyme, joué par la troupe de María Hidalgo en avril 1761 (42), ou *Del gracejo en la demanda todo es una moxiganga* , de Vidaurre, créé deux ans plus tard par la même

39- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 203.
40- BNM, ms. 14601/12. Le *sainete* , de Vidaurre, est de 1763.
41- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 136, v. 167-169, et p. 140, v. 326-328.
42- BNM, ms. 14599/10.

compagnie [43].

Ramón de la Cruz devait lui aussi avoir recours à cet artifice, mais chez lui il s'agissait rarement d'un exercice gratuit. Dans le *Sainete para empezar* de 1770, quelques acteurs de la troupe de María Hidalgo sont en train de répéter une scène d'un intermède où l'auteur a pris plaisir à réunir en quelques vers un certain nombre de poncifs du genre. Que l'on en juge : un gitan est poursuivi par les autorités locales, et le rideau se lève sur l'inévitable trio *alcalde* de village-*escribano -abogado* (variante en l'occurrence du *regidor*) ; brusquement, alors que cet interlude ne correspond à aucune pause dans l'"action", ils se mettent à danser. La "répétition" est alors interrompue par la "Granadina", *graciosa* de la troupe, furieuse de voir ses camarades occupés à de pareilles inepties alors qu'elle n'a pas de *sainete nuevo* à présenter aux spectateurs pour la séance inaugurale de la saison théâtrale. Les acteurs alors sont tour à tour consultés sur la meilleure façon de pallier l'absence de *sainete* . Et Cruz profite de ce scénario à la fois pour présenter les *partes nuevas* de la compagnie, et maudire les "semisabios" - c'est-à-dire ceux que la critique moderne désigne sous l'appellation "néo-classiques"- responsables de la pénurie d'intermèdes.

Dans *Todo el año es Carnaval* [44], créé le 16 février 1773 par la troupe Ribera, c'est pour la clôture de la saison que les comédiens sont à court de *sainete* nouveau, au grand désespoir de l'*autor* . Espejo pour sa part voit une solution : solliciter le concours du démon, profitant de sa présence...dans le vestiaire du théâtre. Le démon en question n'est autre que Garzón, le génie de *Marta la Romarantina* , l'une des plus célèbres *comedias de magia* de l'époque, qui figurait précisément au programme ce jour-là. Selon Espejo, ce serait un comble si Garzón, habitué à changer les ânes en perroquets, à faire voler les tours et se déplacer les palais, ne parvenait pas à fabriquer un *sainete* même mauvais. Aussitôt dit, aussitôt fait ; on convoque Garzón, mais celui-ci se dérobe. Pourtant, argumente Espejo, "según dicen algunos / que yo conozco muy sabios (on sait maintenant à qui il fait allusion) / qualquiera los puede hacer / cuando los hace fulano (c'est-à-dire Cruz lui-même)". Et d'appeler à la rescousse Marta elle-même, laquelle arrive en pestant contre ceux qui ne la laissent pas se remettre "del susto de haber volado". On a besoin, lui dit-on, du concours de Garzón, car l'*autor* ne connaît pas de

43- Voir *supra* , note 40.

44- BMM, ms. 1/170/25. Il ressort de l'analyse de la pièce que ce *sainete* est, selon toute probabilité, celui que Cotarelo avait vainement cherché sous le titre *Garzón fingido* qui figurait dans le catalogue de Sempere y Guarinos.

magicien à Madrid. Garzón s'insurge : à Madrid, on rencontre des prodiges à chaque pas : des nains transformés brusquement en géants, des palais qui surgissent de terre et d'autres qui disparaissent aussi rapidement, des roturiers qui avec leur seul salaire mènent grand train pour égaler les grands de ce monde, etc... Garzón finalement se laisse convaincre : "Venga un Poeta volando / a mi orden". Aucun résultat. Rien d'étonnant, ainsi que le souligne Espejo, ce n'est pas dans les hauteurs qu'il faut le chercher, car "ése es un gremio que anda / regularmente arrastrado ; / buscadle en tierra : veréis / qué brevemente le hallamos, / que ella los arroja como / la mala yerba por mayo". Et en effet, sur un nouvel ordre de Garzón, on voit surgir par une trappe un des nombreux poètes qui restent à ras de terre "por murmuradores / sempiternos y obstinados". Le thème du *sainete* sera *Todo el año es Carnaval* . On ne manquera pas d'être frappé par la richesse de thèmes et de tons de ce *sainete* dont le point de départ était pourtant très conventionnel. Démystification des *comedias de magia* , dont les personnages sont identifiés aux acteurs qui les incarnent (alors que le jeu théâtral doit viser au résultat inverse), vision allégorico-fantastique de la société madrilène, polémique, le tout sur un ton tour à tour malicieux et amer, ne laissent pas le spectateur en repos une minute.

Il est vrai que les deux *sainetes* que nous venons d'analyser s'inscrivent dans le cadre de la polémique qui opposa Cruz à ses adversaires néo-classiques, et dont nous étudierons les différentes phases dans un autre chapitre. Quelques années plus tard, en 1779, D. Ramón écrivait un autre intermède de la même veine que *Todo el año es Carnaval* , mais beaucoup moins réussi à notre avis : *El diablo autor aburrido* (45).

Dans *Los cómicos poetas* (46), créé en février 1776, ce sont les comédiens eux-mêmes qui, vu l'absence de *sainete* , en improvisent un, de même que dans le *Sainete de repente* (47), de 1778, où la troupe d'Eusebio Ribera, occupée à répéter, apprend avec consternation que le texte de l'intermède prévu est inutilisable, irrémédiablement souillé par le chat de l'*ingenio* .

Quant à *La bien recomendada* (48), de 1784, bien qu'il débute par une sorte de prologue récité par la Polonia, dans lequel la *graciosa* déplore la pénurie de *sainetes* , il a pour but en réalité de présenter la nouvelle actrice Vicenta Ronquillo.

45- Voir chapitre III, note 58.

46- Voir chapitre III, note 116. Ce *sainete* est indûment attribué à Cruz par Cotarelo.

47- Dans le manuscrit que conserve la BNM (14524/11), une note précise qu'il s'agit d'un autographe de Valladares. Un reçu de 500 réaux, daté du 22 septembre 1778 et signé de López de Sedano, atteste que le *sainete* est de Sedano et non de Valladares.

48- Voir *supra* , note 22.

L'autre cas de figure qui empêche la représentation de l'intermède est l'absence, non plus de l'œuvre elle-même, mais des acteurs chargés de l'interpréter. Le *sainete de costumbres teatrales* réutilise là un motif que certaines *loas* de la seconde moitié du XVII^{e} siècle avaient déjà exploité, sous une forme légèrement différente, en imaginant que l'*autor* , ayant perdu sa compagnie, ou se croyant abandonné de ses camarades, met tout en œuvre pour retrouver les fuyards. Dans les *sainetes* dont l'intrigue est basée sur ce thème, ce n'est pas la compagnie entière qui disparaît, mais seulement un ou quelques acteurs, en général les *graciosos* , logiquement, étant donné que si dans l'optique de la *loa* , tous les acteurs sont indispensables au déroulement du spectacle, dans le *sainete* , c'est sur les *partes cómicas* que repose la représentation.

Ainsi, dans *El robo de Plasencia* (49), de Ramón de la Cruz, créé par la troupe de Juan Angel en 1761-1762, les deux *graciosos* José Espejo et Francisco Rubert (alias Francho) manquent à l'appel au moment de la répétition : ayant rencontré des *majas* qui les ont conviés à un "fandango de candil", ils ont laissé un mot à Plasencia, l'incitant à les rejoindre. Aussitôt lu, aussitôt fait : Plasencia abandonne là ses camarades, qui, furieux, organisent les représailles. Plasencia sera d'abord dépouillé de ses vêtements, puis les trois compères seront fortement malmenés par les autres comédiens, le visage convenablement masqué et armés de *matapecados* .

Dans un *sainete* créé en janvier 1764 par la troupe de María Hidalgo, *Quebrantos de Mariana y cautiverio de Ayala* , c'est le *gracioso* Miguel de Ayala qui prend congé du public, et lui confie sa chère Mariana (Mariana Alcázar, *graciosa* de la compagnie), car, las des persécutions dont il est l'objet, il a l'intention de s'embarquer pour un port d'Afrique du Nord, Oran ou Ceuta, convaincu que

> "mejor es estar
> en Presidio, o en Galeras,
> que no con Manuel Martínez
> y con toda su asamblea." (50)

Les comédiens décident alors de lui jouer un tour et, se déguisant en maures, ils lui font croire qu'il est prisonnier de pirates : ils le placent les yeux bandés dans un grand berceau qu'ils font balancer pour lui donner l'illusion qu'il se trouve sur un bateau, dans la plus pure tradition de la farce.

49- BMM, ms. autographe 1/184/17.
50- BMM, ms. 1/209/16.

Dans *La sorpresa de los desertores* , joué par Ladvenant en janvier 1765, mais probablement plus ancien [51], les déserteurs sont Chinita et José Espejo. le reste de la troupe va les attendre en chemin pour s'opposer à leur départ et tirer vengeance de leur trahison. Le *matapecados* étant en général un argument convaincant (d'autant que pour donner plus de poids à leur démonstration, les femmes de la compagnie s'habillent en soldats...), les deux fugitifs réintègrent leurs postes.

Déguisements, mystifications, coups de bâton, autant d'ingrédients qui rattachent ces pièces à la tradition carnavalesque. Peu importe au fond que les acteurs jouent sous leur propre nom, ils n'en sont pas moins des pantins dont les actions sont prévisibles, conformément à des règles immuables. Ce style devait plaire encore au début de la période que nous avons étudiée, puisqu'une note manuscrite figurant sur l'exemplaire de *El robo de Plasencia* indique que le *sainete* "es bueno, y se puede hacer" [52].

Cependant, Ramón de la Cruz, en même temps qu'il se pliait à cette tradition, commençait à introduire des éléments nouveaux qui allaient faire le succès du genre dans les années à venir.

Dans *La hostería de Ayala* , créé en 1760 à l'occasion d'une importante série, puisqu'il accompagnait cette année-là *El cubo de la Almudena* , *auto sacramental* de Calderón retouché par le même Cruz, le *gracioso* Miguel de Ayala a quitté le théâtre pour installer une auberge afin, dit-il, de "comer bien y hacer dinero". Dans la première partie du *sainete* , les acteurs de la compagnie -celle de José Martínez Gálvez en l'occurrence- essaient en vain de lui trouver un remplaçant parmi eux, et après avoir écarté, pour des raisons diverses, le deuxième *galán* Juan Ladvenant, le *vejete* José Campano, le second *barba* Dionisio de la Calle -qui, pourtant, en cette qualité, avait également un rôle fondamental dans les intermèdes-, et le troisième *galán* Juan Ponce, ils envisagent de demander le concours de Diego Coronado, qui est le seul, selon eux, à pouvoir remplacer Ayala. Or Diego Coronado, second *gracioso* , les années précédentes, de la troupe de María Hidalgo, se retrouvait cette année-là sans emploi, pour des raisons que nous ignorons, mais probablement à la suite de dissensions avec la *Junta de formación de compañías* , comme cela se produisait assez fréquemment. C'est donc visiblement pour souligner cette absence, et la regretter, que Cruz a écrit cette première partie, d'autant plus que Coronado refuse dignement, en disant :

51- L'un des exemplaires (BMM, ms. 1/169/37) porte la mention suivante : "Emmendado / a de 1764".

52- Voir *supra* , note 49.

"Yo, señor mío, no he sido
de los llamados, y es yerro
que yo sea el elegido,
sin vocación, a lo menos." (53)

La seconde partie du *sainete* , qui se déroule dans l'auberge, est conforme à la tradition : les acteurs ont recours à différents subterfuges pour ramener Ayala dans le droit chemin, et c'est finalement Coronado qui y réussit.

Dans *La batida* , créé l'année suivante à la même époque, l'idée de départ est analogue. Cette fois, plusieurs acteurs, partis à la chasse, manquent à l'appel, et non des moindres, puisque parmi les fuyards, outre Blas Pereira (cinquième *galán*) et Dionisio de la Calle (*supernumerario*), se trouvent les deux *graciosos* José Espejo et Francho, et le second *barba* Juan Plasencia, autrement dit les acteurs qui tenaient les principaux rôles masculins dans les *sainetes* . Cependant, il apparaît bientôt que cette situation -motif devenu traditionnel- n'offre qu'un intérêt secondaire. L'intermède, "escrito para la S^{ra} María Ladvenant", est en fait destiné à mettre en valeur cette dernière, chargée en tant que *graciosa* de choisir le *sainete* . Or, bien que la saison soit déjà avancée, c'est la première fois que la comédienne assume effectivement cette responsabilité, car, confie-t-elle,

"hasta ahora
de la compañía el celo
me ha excusado ese trabajo,
buscando los que se han hecho." (54)

La fugue de ses camarades est donc pour elle doublement catastrophique, à tel point qu'elle envisage de se donner la mort. Là encore, il s'agit d'un motif fréquemment développé dans les *sainetes* , l'exagération dans l'expression des sentiments étant une caractéristique du genre. Cependant, Ramón de la Cruz, avec malice, se sert de ce topique pour évoquer de façon plaisante la rivalité qui opposait depuis 1760 la divine María à sa concurrente Mariana Alcázar, rivalité d'autant plus âpre que les deux actrices partageaient en 1761 le même emploi dans la troupe de Juan Angel. Mariana Alcázar, au lieu de dissuader sa camarade -développement habituel que l'on donnait à ce genre de scène-, s'empresse de lui proposer son aide

"Pues te aseguro que tienes

53- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 9.
54- *Ibid.* , p. 15.

razón cuando lo has resuelto,
y por darte última prueba
de lo eficaz de mi afecto,
dame la espada, que yo
te despacharé más presto." (55)

Le public d'habitués devait évidemment se délecter de la matérialisation sur scène de cette lutte acharnée qui allait se poursuivre pendant plusieurs années pour se résoudre au bénéfice de la Ladvenant, et de ce fait entraîner de fâcheuses conséquences pour la troupe de María Hidalgo dans laquelle Mariana Alcázar était intégrée dès la saison suivante.

Ainsi donc, à partir d'un certain nombre de conventions qui donnaient à ce genre de pièces un aspect souvent répétitif, Ramón de la Cruz, puisant dans l'actualité théâtrale à laquelle il faisait participer le public, parait ses *sainetes* d'un attrait supplémentaire.

La démarche de l'auteur est quelque peu différente dans *La avaricia castigada* (*Por aquí Selim*), l'un des *sainetes* les plus représentés de l'époque, dans lequel Ayala est victime d'une escroquerie montée par deux filous dont le seul but était de lui voler ses vêtements (56). La pièce se déroule en deux temps. Dans la première partie, Ayala annonce à ses camarades, qu'il traite de fort haut, qu'il renonce à la scène, car on lui a signalé l'existence d'un trésor caché au fond d'un puits. La seconde partie du *sainete* a pour centre d'intérêt la mésaventure du *gracioso* qui, descendu la nuit dans le puits après s'être deshabillé (pour comble de malchance, il fait froid), ne doit d'en pouvoir sortir qu'à la vigilance de la ronde qui a arrêté les malfaiteurs, lesquels s'étaient enfuis après avoir dérobé les vêtements qu'Ayala avait laissés au bord du puits ; les autres comédiens, en effet, qui avaient suivi de loin le *gracioso* , étaient bien décidés à se venger du mépris dont il les avait écrasés, en le laissant mariner quelque temps au fond du trou.

55- *Ibid.*

56- Le sous-titre, qui a souvent prévalu dans les documents de comptabilité, reproduit la première partie de la phrase mystérieuse gravée sur la dalle qui doit permettre à Ayala de découvrir un trésor. L'inscription reconstituée avec l'autre moitié de la dalle est la suivante : "Por aquí se limpian las letrinas deste palacio" (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 26). Cette plaisanterie n'était pas du cru de D. Ramón ; on la trouve déjà, avec une légère variante, dans *La renegada de Valladolid* , comedia écrite en collaboration par Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto et Antonio Martínez Meneses, selon l'information que nous a aimablement fournie notre ami Frédéric Serralta. Le public de l'époque de Cruz devait trouver la farce excellente, car le *sainete* fut maintes fois repris. Il ne laissait pas, par ailleurs, de refléter un problème bien réel : la fréquence des vols de vêtements (voir J. SOUBEYROUX, *Paupérisme et rapports sociaux* , *op. cit.* , p. 169).

En fait, le motif de la désertion de l'acteur, du moins tel qu'il était traité primitivement, allait tomber rapidement en désuétude. Réactualisé dans *La hostería de Ayala* et dans *La batida* , il n'est dans *La avaricia castigada* qu'un prétexte, un point d'appui, le véritable but de la pièce étant de mêler les acteurs, et plus particulièrement le *gracioso* , à une aventure extérieure au cadre strict de la compagnie. Il en va de même pour *Chinica en la aldea* , écrit par Cruz en 1767, dont le thème central est l'exaltation de la vie à la campagne (illustration du célèbre "menosprecio de corte y alabanza de aldea"). Sourd aux injonctions de ses camarades, Chinita, bien qu'on soit à la veille du début de la saison d'hiver, refuse de quitter le village où il se trouve beaucoup mieux qu'à Madrid, et ne se décide à rentrer que lorsqu'il se voit menacé de tenir une promesse de mariage donnée à la légère à une villageoise. Il faut ensuite -à notre connaissance- attendre 1776 pour voir le motif réutilisé, toujours par Cruz, dans *El perdido bien hallado* , où les acteurs de la troupe de Manuel Martínez sont à la recherche du *gracioso* Miguel Garrido, parti lui-même sur les traces de la Caramba [57], dont on le suppose amoureux. C'est en réalité cette dernière, nouvelle recrue dans la compagnie, qui a abandonné son poste, vaincue par le trac, et la finalité du *sainete* est de présenter cette actrice, qui devait devenir une des vedettes de la scène madrilène.

Dans les *sainetes* que nous venons d'analyser, à l'exception des deux derniers, les fugitifs sont sévèrement punis par leurs camarades de leur trahison. L'acteur Miguel de Ayala avait-il un caractère particulièrement difficile ? Etait-il de ce fait impopulaire parmi les gens de théâtre ? On serait tenté de le croire si l'on s'en tenait à la fréquence avec laquelle, dans les pièces où il apparaît sous sa propre identité, il se retrouve isolé, les autres comédiens se liguant contre lui. On pourrait citer par exemple le *sainete* en deux parties intitulé *Persecuciones de Ayala* [58], de 1764, dont le titre se passe de commentaires. Il est vrai que là, les comédiens ont des raisons personnelles d'en vouloir au *gracioso* , qui ne cesse de critiquer les uns et les autres, et il n'est pas impossible que cet aspect peu sympathique du personnage, qui apparaît sous des formes différentes dans d'autres intermèdes (par exemple dans *La avaricia castigada* , déjà cité, où il adopte une attitude méprisante dès lors qu'il pense avoir la fortune à portée de la main) ait eu un fond de vérité. Il n'empêche que le *gracioso* , même s'il n'était plus -apparem-

57- María Antonia Fernández "la Caramba" eut une carrière perturbée par sa vie matrimoniale. Elle devait abandonner le théâtre en 1785 pour vivre dans la prière et la pénitence ; elle en mourut un an plus tard (voir Narciso DÍAZ DE ESCOVAR : "Comediantes de otros siglos : María Antonia Fernández 'la Caramba'", *Boletín de la Real Academia de la Historia* , 1930, tomo XCVI, p. 774-784.

58- BMM, ms. 1/186/47.

ment du moins- un personnage de fiction, était encore une sorte d'exutoire par le moyen duquel le spectateur se libérait des vexations -réelles ou imaginaires- auxquelles il était soumis, et grâce auquel il éprouvait momentanément un sentiment de supériorité qui le réconfortait (59).

Or, au cours de la période que nous étudions, cette optique va se modifier, suivant en cela l'évolution de l'emploi de *gracioso* que nous avons analysée dans le chapitre précédent. Déjà, ainsi qu'on l'a remarqué, le dénouement de *Chinica en la aldea* et de *El perdido bien hallado* est fort éloigné de celui des premiers *sainetes* considérés, et ne comporte en tout cas aucune brimade. C'est que, à travers une "réhumanisation" du bouffon, le personnage a pris une autre signification. Afin de mettre en évidence l'évolution de l'image du *gracioso* dans les *sainetes de costumbres teatrales* , nous comparerons deux intermèdes créés à quelque quinze ans d'intervalle et dont le point commun est le suivant : le *gracioso* de la compagnie manifeste le désir de changer d'emploi.

La première pièce est de 1764 et s'intitule *Ayala por lo serio* (60). Au début du *sainete* , l'*autora* María Hidalgo reçoit une lettre d'Ayala, dans laquelle ce dernier se déclare excédé des critiques dont il est l'objet de la part de ses camarades, qui l'accusent de ne rien faire de bon parce qu'il ne joue pas de rôles sérieux, et de n'être capable que de pitreries. Il a donc décidé, avec l'aide de Coronado, de démontrer à la compagnie qu'il est également apte à tenir d'autres emplois. Vient le moment de l'"audition". Le rideau se lève, sur la scène est disposé un trône, accessoire jugé sans doute indispensable, puisque le *gracioso* doit interpréter un passage de tragédie. Ayala, assisté de Coronado, s'habille pour jouer son rôle. Il revêt un habit "a la persiana" (la pièce doit être *Temístocles*) (61), la "gorreta" (62), le ceinturon, l'épée, la scène étant ponctuée par les commentaires et les rires de ses camarades. Il demande ensuite la moustache (postiche), détail d'autant plus plaisant que d'après le texte, il en a déjà une...naturelle, et ce n'est qu'à grand peine que Coronado parvient à fixer ladite moustache. Hilarité générale. Finalement, il commence à déclamer, de façon ridicule, en mimant tout ce qu'il réci-

59- E. ASENSIO écrit en effet que, contrairement à la *comedia* où le public est complice du *gracioso* , l'*entremés* donne au spectateur "un sentimiento de superioridad sobre los personajes, con los que sólo pasajeramente se identifica en el subsuelo común de la flaqueza humana. Son personajes vistos desde una lejanía propicia a la risa, más prójimos que próximos." (*Itinerario del entremés* , *op. cit.* , p. 39).

60- BMM, ms. 1/183/16.

61- Il s'agissait de *No hay contra la patria venganzas, y Temístocles en Persia* , de Cañizares.

62- Ce couvre-chef ne nous semble pas avoir grand-chose de persan...

te au pied de la lettre, faisant ressortir ainsi son incapacité à comprendre les subtilités d'un texte qui, dit par lui, devient absurde. Par ailleurs, tous les ingrédients de ce genre de drame sont réunis : la provocation et le duel -Ayala dégaine, mais contre les femmes- qui dégénère en bataille générale, le poison qui est tout prêt, non pas dans un calice d'or, ou de quelque autre matière précieuse, mais dans une "taza de Talavera grande". Et bien qu'à la fin du *sainete* les acteurs se déclarent convaincus par la démonstration du *gracioso* , pour le public, l'affaire est claire : Ayala fait rire même lorsqu'il essaie de jouer la tragédie, et il est d'autant plus risible qu'il a essayé de le faire.

Dans le second *sainete* , de Ramón de la Cruz, intitulé *La despedida* (63), créé probablement en février 1779, les comédiens de la troupe Martínez s'apprêtent à prendre congé du public à la fin de la saison. Au lever de rideau, le *gracioso* Miguel Garrido est assis sur une "rica silla de brazos" et vêtu "lo mejor que pueda a la heroica", de façon insolite donc, en ce sens que rien, dans l'image qu'il offre de lui-même aux spectateurs, n'est ridicule. Entre en scène l'*autor* Manuel Martínez et, après que les deux hommes ont échangé quelques considérations de circonstance, Garrido confie à son directeur que, las de jouer les comiques, il souhaite changer d'emploi. Et le *gracioso* , voulant prouver qu'il est parfaitement capable de se reconvertir, "sale a paso serio, sin extravagancia, y declama sin imitar a nadie, ni ridiculizar la tragedia". Ces indications scéniques sont d'autant plus importantes qu'elles imposent à l'acteur un jeu qui rompt totalement avec une certaine tradition. Pendant quelques minutes, Garrido, par le simple fait d'entrer pleinement dans la peau d'un personnage de tragédie, fait la preuve de son aptitude à la noblesse. Il a ensuite la sagesse de renoncer lui-même à cette promotion. Et lorsqu'au bout d'un moment il se met à pleurer, et dit :

"Acabóse
en haviéndome acordado
de quando veo las gradas,
y las baldosas del Patio,
las rejas de la cazuela,
y paredes de los palcos,
me turbo, y buelvo a quedarme,
en vez de héroe, renaquajo",

c'est la fidélité de l'acteur à son public qui s'exprime, un public dont il se sent proche par le cœur et qui attend de lui qu'il le fasse rire.

Le *gracioso* est toujours plaisant, il porte à rire -c'est sa raison d'être-, il est par-

63- BNM, ms. 14601/29.

fois ridicule (beaucoup moins dans les *sainetes de costumbres teatrales* de Cruz que chez d'autres auteurs), mais il n'est plus une tête de Turc, et l'image que donnent des deux acteurs les deux *sainetes* que nous venons d'analyser est parfaitement conforme à celle que devait s'en faire le public à partir des personnages de fiction qu'ils interprétaient (64).

Dans *El músico de repente* (65), de Ramón de la Cruz, Ayala, en 1760, était la risée générale parce qu'il voulait apprendre à chanter, et dans *El poeta de capricho* (66), de 1764, le même Ayala, devenu poète, était l'auteur d'un *sainete* que les comédiens ne parvenaient pas à répéter tellement il était tissé d'absurdités. Quelques années plus tard, en 1774, Miguel Garrido est le héros, en tant qu'apprenti compositeur ou poète, de deux *sainetes* , *Garrido ingenio* , de Sebastián Vázquez, et *El maestro de música* , "Saynete o Introducción, para presentar a Madrid y al pueblo, a Silberia de Ribas Labenan". Dans cette seconde pièce, Garrido est censé avoir composé le "quarto" que l'on chante au lever de rideau, et la première réaction de ses camarades est l'étonnement, qui croît encore lorsqu'ils apprennent que ledit "quarto" n'est que le début d'une œuvre de plus grande envergure : "Este es el principio -annonce le *gracioso* - de una / zarzuela, que estoy haciendo, / que en las noches de verano / nos llenará de dinero". Et il ajoute :

"Garrido La letra
me la ha dado un mosquetero
tan de obra prima en el arte,
que son los primeros versos
que el Pegaso le ha influido.
López Bien se conoce, y rezelo
que sean cozes las fugas
y relinchos los conceptos.
Garrido Tiene otras obras ; y está
diez tragedias escribiendo
de Mágica a la francesa
que asombren el coliseo.
Pereyra Novedad tiene el capricho.
Vizente Galbán Tal vez los caprichos vemos
que hazen ollas, y otras obras
mejores no hazen pucheros.
Coronado La zarzuela no es de prueba.
Simón Si se llega a hazer, me temo
que una nube de tronchazos

64- Voir, dans le chapitre précédent, notre comparaison entre les trois *graciosos* qui marquèrent cette période, Ayala, Chinita et Garrido.

65- BMM, ms. 1/183/78.

66- BNM, ms. 14520/4.

descargue sobre los huesos
del nuebo compositor,
y le ponga como nuebo.
Garrido Lloverá sobre mojado,
que no seré yo el primero." (67)

Cette collaboration *gracioso -mosquetero* est tout à fait révélatrice de l'assimilation théâtre comique-public populaire, et les plaisanteries concernent tout autant -et peut-être plus encore- l'apprenti poète issu du parterre que le *gracioso* compositeur ; aucun ne semble fait pour être créateur, mais ce sont parfois les œuvres de tâcherons de leur espèce qui ont le plus de succès, et cette constatation tempère la raillerie que contient le passage et que certains spectateurs du *patio* pouvaient ne pas apprécier.

L'"entremés corto" intitulé *Garrido ingenio* (68) se compose de deux parties. Le premier personnage qui apparaît sur scène est Garrido, lequel est, dès son entrée, risible, ainsi que le souligne cette indication scénique : "sale Garrido de militar redículo, poniéndose unos guantes grandes y haciendo de galán". A la place de l'*entremés*, il veut représenter une *loa* de sa composition, et prend un air sérieux et un ton doctoral, ce qui ne manque pas d'attirer sur lui les moqueries de la "Granadina" et de Coronado qui arrivent sur ces entrefaites.

"Coronado ¿ Hombre, pretendes que te echen
de las tablas a tronchazos ?"

Garrido revendique le droit de montrer sa valeur, de "lucir su entendimientazo". Mais il est prisonnier de son emploi.

"Granadina ¿ Tú diciendo perífrases
tan serios ? estás soñando.
Garrido ¿ Que no puedo yo decir
lo que Martínez, Juan Ramos
y otros muchos avutardas
de los que hay representando
por el mundo ?
Coronado A los galanes
está bien eso."

Ils se moquent ensuite de lui parce qu'il lui prend de devenir poète, la portée des plai-

67- *El maestro de música*, "Saynete o Introducción para presentar a Madrid y al pueblo, a Silberia de Ribas Labenan" (voir *supra*, note 26).

68- BMM, ms. 1/186/12.

santeries dont il est l'objet étant cependant atténuée dans la mesure où elles sont émises par ses pareils les *graciosos* , et non par l'ensemble de la compagnie. Du reste, la *loa* qu'il récite, et dont le but est de présenter une *dama* qui doit paraître dans le *sainete* , n'est pas spécialement ridicule, malgré l'ironie des compliments que lui adressent ses camarades. Arrive alors un émissaire du *patio* , joué par l'acteur Simón de Fuentes, "que sale de tuno todo tiznado como ser chispero, el que hace cortesía ridícula a Garrido". La première impression est la même que lors de l'entrée en scène du *gracioso* : le *chispero* est aussi déplacé, donc ridicule, quand il fait la révérence, que Garrido lorsqu'il essaie de jouer les jeunes premiers.

L'envoyé du parterre salue aussitôt le *gracioso* en rendant hommage précisément à ses dons de comique :

"Salve emperador del chiste,
gran rey de golpe y porrazo,
príncipe de carcajada
y señor de..."

mais Garrido lui coupe la parole ("Ve acortando / de razones, que no gusto / de alabanzas"), sur un ton grave, le ton évidemment qu'il estime devoir adopter dorénavant, et qui, par son effet de contraste, ne pouvait manquer de provoquer l'hilarité de la salle, d'autant plus que l'on apprend aussitôt que Simón est envoyé par ses admirateurs "Pepe el albañil, Patatiesa el hospiciano, Tres orejas el pollero, Bocatuerta el mellado, etc...", tous spectateurs du *patio* . Or que réclame le parterre ? Des *comedias de teatro* , "de aquellas que uno se ríe / y hay tramoyas a pasto", des pièces où le *gracioso* ait son rôle, des *sainetes nuevos* qui fassent rire franchement, et où l'on ait son content de "broma" et de "botón gordo". De la mise en scène, un comique élémentaire, voilà ce que réclame le peuple. Garrido et le *chispero* tombent dans les bras l'un de l'autre, et le premier se déclare décidé à conserver son emploi de *gracioso* , et à continuer de prodiguer les "tunerías" qui plaisent à ses admirateurs.

Les quelques *sainetes* que l'on vient d'analyser reflètent les tendances conservatrices du public, et surtout du public populaire, toujours peu enclin à voir ses héros favoris changer de signe. L'organisation des troupes théâtrales et la conception même de la *comedia* entraînaient une spécialisation à outrance des acteurs que, par voie de conséquence, les spectateurs identifiaient au type de personnage qu'ils incarnaient sur scène, et les *sainetes de costumbres teatrales* encourageaient cette assimilation, en ce sens que les acteurs y avaient un rôle conçu non pas à partir de leur personnalité réelle,

mais en fonction de leur emploi au théâtre. "Comment pourrais-je réciter le compliment d'adieu -s'écrie dans *La despedida* Simón de Fuentes, troisième *galán* de la compagnie Martínez-, alors que

"yo vivo conceptuado
del Público en el carácter
de traydor y de tirano ?
¿ yo, que me presento siempre
con un corazón de mármol
a su vista, con ideas
del hombre más inhumano,
más impío y con un gesto
lo propio que un condenado ?
¿ yo, que no hace quatro días
dejé de escandalizarlos,
con el Moro de los Pardos
de Aragón, y con el otro
del triunfo de Garcilaso ?" (69)

Si l'on ajoute foi aux informations que donne Cotarelo -sans en indiquer la provenance- dans les notices biographiques d'acteurs auxquelles nous nous sommes déjà référée (70), on serait tenté de croire que les emplois au théâtre étaient liés à la personnalité et au caractère des comédiens. Ainsi peut-on lire que Cristóbal Soriano, hormis la saison 1779-1780 pendant laquelle il avait joué les *graciosos* en remplacement de Chinita, faisait normalement fonction de troisième *galán* , "para lo que se prestaba mejor su voz fuerte y hasta su mal carácter, pues los terceros hacían los traidores y demás papeles desairados" (71). Le "mauvais caractère" de Soriano devait en effet le conduire au préside en 1780, à la suite d'une dispute qui l'avait opposé à un de ses camarades, et au cours de laquelle il avait blessé son adversaire. Or Simón de Fuentes, qui en raison de sa spécialisation dans les rôles de traîtres et de tyrans -il était lui aussi, rappelons-le, troisième *galán* - ne pouvait réciter le compliment d'adieu au public dans *La despedida* , était, nous dit Cotarelo, "de alta estatura, voz fuerte, carácter duro y pendenciero", à tel point qu'en 1780, il fit quelques jours de prison pour avoir voulu pourfendre de son épée, au cours d'une violente dispute, l'*autor* Manuel Martínez (72). Même emploi au théâtre, même comportement dans la vie, mêmes démêlés avec la jus-

69- BNM, ms. 14601/29.
70- COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 472-668.
71- *Ibid.* , p. 599.
72- *Ibid.* , p. 514. Il dut aussi purger une peine de prison pour cause de mauvais traitements contre sa femme.

tice. S'il s'agit d'une coïncidence, il faut reconnaître qu'elle est troublante. Mais elle ne nous paraît pas suffisante pour ériger en système la mise à profit ponctuelle de l'adéquation entre le tempérament d'un artiste et un certain type de rôle. En effet, Juan Ponce et Felipe de Navas, eux aussi troisièmes *galanes* pendant plusieurs années, étaient, selon Cotarelo, des modèles d'intégrité jouissant de l'estime des autres comédiens et chargés de responsabilités de confiance, puisque Juan Ponce était trésorier et zélateur de la confrérie de la Novena (73), et que Felipe de Navas avait été élu délégué de l'un des quartiers de la capitale, lors de l'instauration des "Juntas de caridad" (comités de bienfaisance) (74).

D'autre part, rien dans les *sainetes* ne transparaît de la nature de la "maladie" qui emporta le populaire *gracioso* Chinita, après l'avoir contraint à plusieurs reprises à interrompre son travail, et même Cotarelo, dont le principal défaut en l'occurrence est de considérer que l'image que donnaient des acteurs les *sainetes de costumbres teatrales* était en tous points conforme à la réalité, semble ignorer que Chinita, alcoolique au dernier degré, mourut probablement d'une crise de "delirium tremens" (75).

En fait, les informations à caractère strictement individuel sont fort peu nombreuses dans ces pièces, mis à part certains renseignements qui n'étaient nullement confidentiels, comme les particularités physiques visuellement exploitables ou les liens de parenté unissant les comédiens. Et encore, ces particularités n'étaient exploitées que dans la mesure où elles servaient l'image de marque de l'acteur. C'est ainsi que la petite taille de Chinita était pour les *sainetistas* une source inépuisable de comique et fournit même l'idée de départ du scénario de certains *sainetes* .

Pour *La boda de Chinita* , créé en 1774, Ramón de la Cruz, toujours à l'affût de faits divers, met à profit la venue et l'exhibition à Madrid de la "Giganta", cette femme d'une taille tellement extraordinaire qu'elle fit sensation dans la capitale, pour incorporer à la troupe Ribera, le temps d'une représentation, ce personnage hors du commun, et lui donner comme prétendant le plus petit homme de la compagnie, autrement dit Chinita (76). Le *sainete* dut produire l'effet escompté, car trois ans plus tard, D. Ramón ré-

73- *Ibid.* , p. 570.

74- *Ibid.* , p. 559.

75- Armona reçut en effet une lettre de D. Thomás Bernad, du 5 septembre 1779, rédigée ainsi : "he dado orden pª que a Gabriel López alias Chinitas se pase al departamento de dementes, que hay en el Hospital, de donde no pueda salir sin licencia de dho Sr Governor con la calidad de por ahora, y mientras restablece la debilidad de potencias en que le ha puesto el uso immoderado de licores ardientes." (AMM, *Correg^to* , 1/83/39).

76- Voir chapitre II, note 121, et chapitre III, note 39.

utilisait la même idée dans *El sarao de Chinita* , où il opposait cette fois un couple de "gigantes" à celui formé par Chinita et Polonia Rochel, la *graciosa* de la compagnie d'Eusebio Ribera, dont la taille "del codo a la mano" n'avait rien à envier à celle de Chinita, d'autant plus que l'actrice était en même temps fort replète, "lo propio que una bola de la puente segoviana" (77). Dans l'un et l'autre cas, le physique des comédiens n'est exploité que parce que ces derniers étant des spécialistes des rôles comiques, et de ce fait les héros privilégiés du *sainete* , il cadrait avec le propos de la pièce, qui était de faire rire le public.

Car dans les *sainetes de costumbres teatrales* comme dans les autres, ce sont les *partes jocosas* qui ont le plus souvent la vedette, ainsi que le révèle un simple coup d'œil sur les titres. 1763-1764 : *Quebrantos de Mariana y cautiverio de Ayala* ; 1764-1765 : *Persecuciones de Ayala* , *Ayala por lo serio* ; 1765-1766 : *La riña de los graciosos* ; 1767-1768 : *Chinita en la aldea* ; 1772-1773 : *Soriano loco* ; 1773-1774 : *El chasco de Garrido* ; 1774-1775 : *La boda de Chinita* , *Gracioso desafío de Martínez y Garrido* , *Garrido ingenio* ; 1775-1776 : *Válgate Dios por Garrido* ; 1776-1777 : *La comedia de Garrido* ; 1777-1778 : *La competencia de graciosos* , *Garrido vuelto francés y gigantes castellanos* , *El sarao de Chinita* ; 1778-1779 : *La casa de Chinita* ; 1779-1780 : *Los graciosos descontentos* ; 1780-1781 : *Polonia turbada* ; 1782-1783 : *El gracioso picado* , *El castigo en diversión y petición de Polonia* ; 1784-1785: *Garrido celoso* . Encore cette liste ne tient-elle pas compte des *sainetes* dont les héros sont les *graciosos* , sans que leur nom figure dans le titre : même lorsque le but de la pièce est de mettre en valeur d'autres artistes, que ce soit à l'occasion de l'engagement de nouveaux venus ou de la promotion d'anciens à des emplois de premier plan, les *graciosos* et les *barbas* y ont un rôle prépondérant.

Ce sont eux notamment qui font office de mentors, et non pas le seul *autor* ou les *galanes* , comme semblerait l'exiger la hiérarchie. *La niñería* , écrit par Cruz en 1768 à l'intention de María Josefa Huerta et de José Ordóñez ("el mayorito"), tous deux enfants prodiges (78) et employés cette année-là occasionnellement, est à notre connaissance le premier *sainete* conçu tout spécialement pour présenter, à titre individuel, de nouveaux acteurs, et la mise en valeur du rôle des *graciosos* dans la compagnie y est manifeste : si, lorsque la jeune Pepita entre en scène, c'est Juan Ponce, alors directeur de la compagnie, qui la tient par la main, le rôle de ce dernier est secondaire malgré

77- COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 587.
78- Voir *supra* , note 27.

tout, et c'est Chinita qui, assisté d'Espejo, premier *barba* , devient le principal interlocuteur de María Josefa Huerta. Quant à José Ordóñez, il apparaît sous les traits d'un *petimetre* courtisant Francisca Ladvenant, *graciosa* de la compagnie, et c'est elle qui le présente à ses camarades. La première *dama* Paula Martínez Huerta, qui était pourtant la sœur aînée de la fillette, est absente du *sainete* , et le rôle de Vicente Merino, premier *galán* , se réduit à deux répliques qui totalisent moins de trois vers.

Dans *Las pensiones de los nuevos* , où les nouveaux en question sont en fait, à l'exception d'Isabel Monteis, des acteurs qui travaillaient dans l'autre compagnie la saison précédente, l'*autor* Juan Ponce intervient à peine vers la fin et l'attention du public est très vite attirée, par l'intermédiaire du premier *barba* José Espejo, sur son "second" Tomás Carretero, qui venait d'entrer dans cette compagnie après avoir été *sobresaliente* jusqu'en 1768 chez María Hidalgo. Si *El guante de la nueva* , écrit en 1772 pour les débuts à Madrid de Josefa Cortinas, s'ouvre sur un dialogue entre Manuel Martínez et Simón de Fuentes, dont les *graciosos* sont absents, c'est parce que la teneur de leur conversation, au cours de laquelle sont abordés des problèmes généraux concernant le fonctionnement de la compagnie, exigeait la présence de l'*autor* , et qu'il fallait nettement délimiter la frontière entre le propos sérieux de cette sorte de prologue et le divertissement proprement dit. Dans la seconde partie du *sainete* , qui met en scène Josefa Cortinas, l'*autor* s'efface devant les deux *graciosos* Chinita et Coronado, le premier s'étant mis dans la tête de courtiser la nouvelle venue -comme dans *La niñería* - et le second se faisant l'interprète de l'actrice pour solliciter des membres de la troupe une aide financière. *El maestro de música* , de 1774, est, ainsi qu'on l'a vu, Miguel Garrido, et la moitié du *sainete* est un dialogue entre le *gracioso* et le premier *barba* Nicolás López, dans lequel interviennent ensuite la *graciosa* Granadina, le second *gracioso* Diego Coronado et le second *barba* Vicente Galván, autrement dit toujours les mêmes acteurs, et la participation des autres comédiens est fort réduite, hormis celle du troisième *galán* Simón de Fuentes, lequel, en tant que spécialiste des rôles de *majos* , *baladrones* et autres *tunos* , avait toujours une place de choix dans les *sainetes* [79]. Le même Miguel Garrido est encore la vedette de *El perdido bien hallado* : amoureux de María Antonia Fernández "la Caramba", nouvellement engagée dans la troupe de Manuel Martínez, il s'attache à ses pas et, assumant une responsabilité qui était plutôt du

79- Un *entremés* de 1776, intitulé *La entrega de sainetistas* (BMM, ms. 1/185/23), en apporte la confirmation. Alors que Simón de Fuentes se déclare prêt à jouer les "valadrones, tunos, / soldados, pillos, y majos", son camarade Coronado ajoute : "Piezas en que los poetas / ya te han naturalizado."

ressort de l'*autor* , se charge de rassurer et de ramener à la raison l'actrice qui, victime du trac, a abandonné son poste. Quant à *La cómica inocente* Juana García, fille de Mariana Alcázar et de José García Ugalde, qui venait d'entrer chez Martínez en 1780 comme huitième *dama* , elle est prise en mains successivement par Coronado, second *gracioso* , puis par la "Granadina", fort contrariée d'avoir été dépossédée de ses prérogatives ("¿ Y por qué preguntas tú / algo a los demás -dit-elle à la nouvelle- sabiendo / que soy tu jefa y tu aya ?" [80]), et Manuel Martínez intervient seulement à la fin pour apaiser l'humeur quelque peu chatouilleuse de la célèbre *graciosa* .

Autrement dit, dans les pièces que nous venons de citer, l'ordre d'importance des rôles propre aux genres mineurs se substitue à la hiérarchie sur laquelle reposait le fonctionnement des compagnies, faussant ainsi la perspective.

De la même façon qu'il ne faut pas s'attendre à trouver dans les *sainetes de costumbres teatrales* un portrait fidèle des comédiens, il faut renoncer à y chercher une peinture exacte des rapports qu'ils entretenaient entre eux en dehors du cadre de leur travail. Leurs réactions sont liées à leur emploi et leurs sentiments -jalousie, amour, etc.-, probablement aussi imaginaires que les aventures auxquelles ils sont mêlés, sont dictés par des considérations d'ordre professionnel.

Juan Aldovera, *El gracioso picado* (81), est mortifié parce que Polonia Rochel a convié Manuel García de la Parra, qui venait d'être engagé comme "sobresaliente de galanes", à une fête "maja" où l'un et l'autre doivent dîner, danser, habillés en *majos* , alors que cette faveur lui revenait de droit en tant que premier *gracioso* , donc partenaire au théâtre de Polonia Rochel. C'est un motif analogue qui suscite la jalousie du *gracioso* dans *Garrido celoso* (82) : Victoria Ibáñez, nouvelle *graciosa* de la compagnie Martínez, est surprise en train de déjeuner en tête-à-tête avec le second *gracioso* Diego Coronado, et Miguel Garrido, se comportant en l'occurrence à l'égal d'un amant soupçonneux, en prend ombrage ; dans la seconde partie du *sainete* , la jalousie fait place à du dépit lorsqu'il apprend que la *graciosa* , en toute bonne foi et innocence, demandait à Coronado de lui dresser une liste des *sainetes* les moins joués, sans se rendre compte qu'elle enfreignait ainsi les lois de la hiérarchie. A ce moment-là donc, la réaction de Garrido est motivée par le non-respect par la *graciosa* des règles de préséance, indé-

80- Le *sainete* fait partie des S*ainetes inéditos existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid* publiés par CAMBRONERO (éd. cit.).

81- BMM, ms. 1/183/35. Le *sainete* est de 1782.

82- BMM, ms. autographe C/MS.10.

pendamment de tout sentiment personnel. Il n'empêche que le spectateur, qui avait reçu d'abord une image différente, ne pouvait que conserver cette première impression et faire par conséquent l'amalgame entre la fiction et la réalité, entre l'homme et son emploi au théâtre.

Les spectateurs avaient donc en face d'eux des personnages constants -qu'ils s'appellent Chinita, Garrido ou Aldovera-, comme coulés dans des moules correspondant à leur spécialité, avec seulement quelques variantes inspirées par les caractéristiques les plus évidentes et les plus "extérieures" des acteurs, présentées comme au travers d'un verre grossissant, de façon à leur donner -du moins en apparence- une plus grande spécificité, comme par exemple dans *La boda de Chinita* . S'il en avait été autrement, il aurait été impossible de réutiliser les *sainetes de costumbres teatrales* . Or, bien que le cas soit peu fréquent, il arrivait que certaines de ces pièces, à condition bien entendu de n'être pas liées à l'actualité, soient reprises plusieurs années après leur création, avec d'autres acteurs, mais sans que le texte en soit modifié pour autant. Lorsque par exemple le *sainete* intitulé *Quebrantos de Mariana y cautiverio de Ayala* et créé en janvier 1764 par Mariana Alcázar et Miguel de Ayala fut repris à la mort de ce dernier successivement par Diego Coronado et Miguel Garrido, tandis que María de la Chica, la "Granadina", se substituait à Mariana Alcázar, il suffit la plupart du temps de biffer le nom de l'acteur primitif pour y mettre celui du nouvel interprète (83). De la même façon, dans *La disputa de las nuevas* , Juan Aldovera et Mariano Querol, respectivement premier et second *graciosos* chez Ribera à partir de 1783, purent se glisser sans inconvénient à la place de Chinita et de Francisco Callejo, qui tenaient les mêmes emplois quelques années auparavant, et pour lesquels les rôles avaient été écrits (84).

Mais la preuve la plus convaincante de cette dépersonnalisation des acteurs dans les *sainetes de costumbres teatrales* est que certains de ces intermèdes étaient adaptés, voire traduits, de pièces françaises basées sur le même principe. *El ensayo con empeño* et *La crítica* , de Ramón de la Cruz, reproduisent ainsi non seulement le scénario, mais les personnages de *La répétition interrompue* et de *La critique à l'Opéra-comique* , de Pannard. Quant à *La feria de los poetas* , il est adapté de *La foire des poètes* , de Dominique et Romagnesi.

83- L'un des deux exemplaires manuscrits que conserve la BMM (ms. 1/2O9/16) contient toutes les corrections apportées au texte à la suite de ce changement de distribution.

84- BNM, ms. 14521/29. L'exemplaire que nous avons consulté est daté de 1784 (d'une encre différente de celle utilisée pour écrire le titre). Nous ignorons la date de la création du *sainete* .

En fait, la démarche est ici identique à celle qui préside à l'élaboration des autres *sainetes* : les acteurs, tout en jouant sous leur propre identité, interprètent des personnages de fiction que l'auteur, en respectant les conventions du genre, place dans des situations imaginaires, même si ces situations sont créées à partir d'éléments tirés d'une réalité sociale et professionnelle et parfaitement authentiques, comme peuvent l'être toutes les allusions aux conditions de travail -heure et lieu des répétitions, nécessité d'apprendre de nouveaux rôles, etc.- que contiennent les pièces. Il en est des acteurs comme des *majos* ou des *petimetres* : ils sont parés d'un certain nombre de caractéristiques propres au groupe auquel ils appartiennent et à leur emploi spécifique à l'intérieur de ce groupe. La personnalité d'un acteur peut évidemment infléchir l'image qui en est donnée sur scène, mais cette image est avant tout conforme à ce qu'en attend le public.

Malgré toutes les réserves que nous venons de faire, les *sainetes de costumbres teatrales* , par le seul fait que les comédiens y paraissaient sous leur propre nom, établissaient un climat de familiarité, de complicité, entre comédiens et spectateurs, d'autant plus que ces derniers, et plus particulièrement les occupants du parterre, ainsi qu'on l'a vu plus haut, étaient fréquemment mis sur la sellette. Les moyens employés pour créer cette complicité visaient à supprimer artificiellement la barrière entre la salle et la scène, et à faire de l'acteur non pas une idole inaccessible, mais au contraire un être proche, que l'on pouvait aisément côtoyer et aborder, et dont chacun, par conséquent, pouvait se sentir solidaire. L'un de ces procédés consistait à placer des acteurs dans différents endroits du théâtre, de sorte qu'ils jouaient leur rôle en étant mêlés aux spectateurs. Dans l'introduction de *La bella madre* , Chinita est caché dans la *tertulia* ; dans *El castigo en diversión y petición de Polonia* [85], de Sebastián Vázquez, Polonia Rochel traverse le *patio* à cheval ; à la fin de la *Función de la Raboso* [86], de 1779, María Mayor Ordóñez "la Mayora" arrive elle aussi par le *patio* ; dans *Garrido ingenio* , de 1774, le *gracioso* , effrayé par un coup de sifflet, se réfugie prestement parmi les spectateurs d'une *grada* , et ne revient sur scène que lorsqu'il est rassuré. Dans *Los graciosos descontentos* [87], qui constitue sans nul doute un des exemples les plus caractéristiques, les *graciosos* María de la Chica et Miguel Garrido, exaspérés de n'avoir aucun rôle dans la *comedia* programmée ce jour-là -il s'agissait en fait de la *Talestris* -

85- BMM, ms. 1/154/29. Le *sainete* est de 1782.
86- BMM, ms. 1/187/37.
87- Le *sainete* (BNM, ms. 14530/22) est de 1779 et l'auteur en est Sebastián Vázquez.

déchirent le texte de la pièce, provoquant la colère de l'*autor* Manuel Martínez et mettant dans l'embarras la compagnie toute entière. On décide alors d'expliquer au public ce qui s'est passé, mais celui-ci a son mot à dire, car il a payé sa place, et les supposés "spectateurs" qui interviennent dans le *sainete* sont incarnés par des acteurs répartis dans les différents secteurs de la salle : Josefa Pérez est assise dans la *cazuela* , Nicolás López est mêlé au public du *patio* , Rafael Ramos, "de soldado", et Vicente Romero, "de payo", à celui des *gradas* , Catalina Tordesillas est installée dans l'un des *aposentos principales* , et les cinq acteurs interprètent d'autant plus naturellement leur rôle de spectateurs que la proximité physique facilite l'osmose recherchée, de sorte qu'un dialogue ayant toutes les apparences de la vérité s'instaure entre la salle et la scène (88).

Le procédé, qui n'avait donc rien d'exceptionnel, n'était pas non plus nouveau, puisque Quiñones de Benavente l'avait déjà exploité pour mettre en scène certaines *jácaras* , mais l'utilisation qui en est faite dans les *sainetes de costumbres teatrales* correspond à un but bien précis, qui est d'intéresser directement l'auditoire aux problèmes des compagnies.

La collecte organisée par Coronado dans *El guante de la nueva* , et destinée à permettre à Josefa Cortinas de faire face aux premiers frais de garde-robe que lui imposait son récent engagement dans la troupe de Manuel Martínez, n'était pas seulement un motif inspiré en 1772 à Ramón de la Cruz par des circonstances ponctuelles. Certes, ce début de saison était un peu particulier, puisqu'il marquait le retour au fonctionnement traditionnel des théâtres madrilènes, après l'expérience tentée en 1771-1772 de ne conserver qu'une seule compagnie ; et cette mesure, qu'elle ait été décidée dans le but de séparer les genres ou d'assainir les finances du *Propio de comedias* , fort mises à mal par une saison catastrophique en 1770-1771, n'en avait pas moins causé le licenciement de bon nombre d'acteurs, et entraînait, pour l'année théâtrale qui commençait, l'arrivée en masse de nouveaux comédiens -6 chez Martínez et 8 chez Ribera- nécessaires à la re-

88- Pour le *sainete* joué le 13 juin 1760 par la troupe de Martínez Gálvez (avec l'*auto sacramental El cubo de la Almudena*), on avait payé la femme d'un membre du personnel du théâtre pour réciter quelques vers dans la *cazuela* (AMM, *Ayunt.* , 1/365/2). Le *sainete* était *Templos de amor y placer* , de Cruz, lequel ne manque pas de signaler dans une indication scénique que le dialogue s'établit entre Coronado et quelqu'un qui se trouve placé dans la *cazuela* (BMM, ms. 1/184/5 ; Edward V. COUGHLIN, *Ten unedited works by Ramón de la Cruz* , éd. cit., p. 30). Bernardo de Iriarte pouvait recommander aux comédiens en 1770 "que nunca cuenten con el patio o auditorio ; que, por consiguiente, representen sólo mirando al actor con quien hablan, absteniéndose de volver alternativamente el semblante, ya al actor, ya al senado." (COTARELO, *Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 423). Un article paru dans le *Memorial literario* en mars 1784 déplorait l'usage de cet artifice qui abolissait la frontière entre la salle et la scène (cité par C.E. KANY, *Life and manners* , *op. cit.* , p. 311).

constitution des deux troupes [89]. Cependant, si *El guante de la nueva* reflète les problèmes posés par la réorganisation des compagnies en 1772, il est loin d'être un cas isolé, et nombreux sont les *sainetes* qui révèlent les difficultés financières que les comédiens avaient à affronter presque en permanence, d'autant plus qu'ils étaient à la merci d'événements dont le contrôle leur échappait totalement, mais qui pouvaient affecter gravement une situation déjà précaire : "el modo con que viven / tiene muchas contingencias", dit Chinita dans *Los desconfiados* [90] en 1774, et la même année, Cristóbal Soriano constate dans *El Cid de los cómicos* : "yo en los años que tengo, / no he visto cómico alguno / ni rico, ni ganadero" [91].

Comme nous l'avons signalé plus haut, la fidélité du public était pour les compagnies une question de survie. C'est ce qui explique l'insistance parfois nuancée d'agressivité avec laquelle, dans les *sainetes de costumbres teatrales* , il est fait reproche aux spectateurs de leur peu d'assiduité.

Ainsi, au nombre des malades que le "Mundo" examine dans *La visita del hospital del mundo* , se trouve une actrice qui, ne remportant plus auprès du public le succès de naguère, est l'objet de mauvais traitements de la part de son mari :

"Muchos hay que me han querido ;
fui de muchos estimada
y en llegando a tonadillas
decían que las bordava :
que me haian dejado sola
¿ acaso es motivo para
que este hombre tan temerario
alze para mí la tranca ?
y si no, digan ustedes,
¿ le quito yo las entradas ?
¿ no remo como un forzado
contra el viento y contra el agua ?
Si no quiere venir gente,
muy buen provecho les haga,
y travaje también él
y no quiera como un Mandria
tener lleno el Coliseo
a costa de mi garganta."

89- Nous avons abordé cette question dans le chapitre II (voir en particulier la note 70).

90- BNM, ms. 14519/5. Pour l'attribution de ce *sainete* à Ramón de la Cruz, voir notre article "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz, *op. cit.* Un autre *sainete* de D. Ramón porte le même titre (BMM, ms. l/183/5).

91- *Diez sainetes inéditos* , éd. de Luigi de FILIPPO, *op. cit.* , p. 8.

Il s'agit en fait de la célèbre Mariana Alcázar, alors *graciosa* de la troupe de María Hidalgo, "la misma que en otros tiempos / por los del Patio cantava". Mais cette fois-ci, elle n'est pas seule à intervenir. A sa suite paraît la *primera dama* Francisca Muñoz, dont le sort n'est guère plus enviable :

"Si hay remedio para ella,
aquí tenéis a la Paca,
aquella que por favor
llamavan Pico de plata
los Mosqueteros, y ahora...
huien de mí, como si
mi pico fuera de rana.
Demonios, ¿ no hago lo mismo
que hacía en la era pasada ?"

La *segunda dama* Rosalía Guerrero est elle aussi abandonnée par ses admirateurs :

"[...]también
a mí me hizieron la gracia
de llamarme la Damita,
la Pulida, la Bizarra,
hize algunos papelitos
que sacaron mil palmadas,
y ahora estoy temblando,
según este cuento anda,
que una tarde a puros gritos
me obliguen a que me vaia."

Et le cortège de plaignantes atteintes d'un mal devant lequel le docteur se déclare impuissant est fermé par la *autora* :

"Pues si esso decís vosotras,
qué dirá María Hidalgo
que ha mantenido los quatros
tanto tiempo en estas tablas
con concertados gorgeos
que a todo el Patio agradavan
y decía muchas veces
viva la Autora que es guapa,
y ahora ni por descuido
ya que no sea por gracia,
de los pocos que me ven
nadie habla una palabra." (92)

La rancœur qui s'exprime dans les quatre répliques est fort éloignée du simple jeu ver-

92- *La visita del hospital del mundo* , BMM, ms. 1/184/39.

bal : la violence de certains propos ("si no quiere venir gente / muy buen provecho les haga" ; "Demonios, ¿ no hago lo mismo / que hacía en la era pasada ?"), atténuée il est vrai dans le premier cas par le comique de la situation, montre clairement que le temps des flatteries et des ménagements est passé. La conjoncture en effet était on ne peut plus critique, car la troupe Hidalgo, malgré la présence de Mariana Alcázar et d'autres acteurs populaires, comme Ayala, ne parvenait plus à concurrencer celle de María Ladvenant, dont les Madrilènes s'étaient entichés. Le *sainete* , créé tout à fait à la fin de la saison 1763-1764, apparaît de ce fait à la fois comme un bilan, et comme un cri désespéré que lancent les principales actrices de la troupe, qui mettent en cause ce public que l'on accuse d'être versatile et ingrat.

Cependant, en raison de sa conception, *La visita del hospital del mundo* constitue un cas à part, et, bien que la seconde partie de la pièce soit basée sur l'actualité théâtrale que nous venons d'évoquer, elle n'est pas à proprement parler un *sainete de costumbres teatrales* . Ce n'est en fait que quelques années plus tard que dans les intermèdes de cette catégorie se multiplient les allusions aux difficultés causées par l'abandon du public. Dans *Los desconfiados* , "para empezar la tempor^{da} de inv^{no} la compañía de la señora Hidalgo", Manuel Martínez, premier *galán* , s'écrie : "este verano / se ha visto en tanta miseria / de no pegar las funciones, / que algunas noches apenas / ha havido para pagar / los Músicos de la orquesta" (93). En 1774, dans l'autre *sainete* de Ramón de la Cruz du même titre (94), *Los desconfiados* , José Espejo annonce que, étant donné que "desde que en la loa / se presentó a la Palestra / la compañía, ha apestado / toda la circunferencia", les comédiens envisagent leur reconversion. L'année suivante, dans *Los cómicos españoles y prueba de los franceses* de Valladares, Manuel Martínez constate que, malgré les efforts de la compagnie pour contenter le public, "no hai concurrencias, y algunos / critican nuestro trabajo" (95). En mai 1776, *El entierro de la compañía* , de Ramón de la Cruz, prévoit la mort imminente de la troupe Ribera qui, aux dires de Vicente Romero, "desde Quaresma / salió muy débil, y cada / día fue perdiendo fuerzas" ; et l'on apprend plus loin que ce sont ses besoins d'argent qui l'épui-

93- Martínez fut *primer galán* de la compagnie Hidalgo en 1767-1768, 1768-1769 et 1769-1770. Le *sainete* joué pour l'ouverture de la saison d'hiver en 1767-1768 n'était pas une création, et celui de 1768-1769 était un *baile* . Il fut remis au goût du jour en 1786 sous le titre *Saynete para empezar por Pasqua de Resurrección el año de 1786* .

94- Voir note 90.

95- BNM, ms. 14523/12.

sent (96). Dans *El recibimiento de Juan Ramos* , de 1777, Manuel Martínez se plaint de la diminution des recettes au cours de l'été et surtout au début de la saison d'hiver : "yo, amigo -dit-il à Ramos-, te he hechado menos / porque aunque en este verano / ganamos poco, estos días / mucho menos se ha ganado" (97). Le premier jour de la même *temporada* , Eusebio Ribera se demandait avec angoisse, dans *El sarao de Chinita* , quel remède pourrait guérir le dégoût que semble éprouver le public pour le théâtre (98). Dans l'*Introducción* écrite par Ramón de la Cruz pour sa *comedia El maestro de la niña* , créée par Ribera le 30 septembre 1778, Josefa Figueras se plaint de la désaffection des spectateurs, non pas -prétend-elle- en raison de "la falta que nos hacen / para comer sus sufragios", mais parce que

"el carecer de su vista
es el agudo flechazo
qe nos tiene mortalmente
los pechos atravesados",

et la flatterie que contiennent ces vers n'invalide pas l'argument économique qui, apparemment repoussé par l'actrice, n'en est pas moins exprimé. Au nom de la troupe, étant donné que l'été expire sans qu'il y ait eu "un ochavo / que repartir", elle demande aux présents de battre le rappel parmi les anciens *apasionados* , et de les convaincre que, malgré leur défection, les comédiens les aiment toujours, et qu'il est temps de se réconcilier et de se revoir toutes les après-midi à quatre heures, car

"hay días
qe si entrara por acaso
un peregrino, creyera
qe está Madrid despoblado
hallando apenas a quien
pedir limosna en el Patio." (99)

A la fin de la saison, dans *El diablo autor aburrido* , créé en janvier 1779, la même compagnie déplore encore l'indifférence du public devant son agonie. Polonia Rochel déclare en effet, faisant allusion à *El entierro de la compañía* :

96- BNM 14521/26. *El entierro de la compañía* est le seul *sainete de costumbres teatrales* que D. Ramón ait inclus dans son *Teatro* (t. X).

97- BMM, ms. 1/183/11.

98- Eusebio Ribera fait allusion au "hastío" public (*Ten unedited works by Ramón de la Cruz* , éd. de Edward V. COUGHLIN, *op. cit.* , p.102.

99- Le titre exact en était "entre aromas, y en estrados, / quando era el siglo de oro / escrivieron con decoro / nros Poetas honrados. Introducn para una fiesta de verano" (BMM, ms. 1/184/1).

"aunque es muy cierto que entonces
nos dio el público bizarras
muestras de que le dolía
nuestra muerte tan temprana
de hambre continua y nos dio
pan para algunas semanas,
repetido el pensamiento,
para ver cómo pegaba
este año, también nos dio
unas pruebas harto claras,
con su grande indiferencia,
de que no se le da nada
de que nos muramos todos
cuando nos diere la gana." (100)

En juillet 1779, Laviano, auteur d'une seconde partie du *sainete La crítica* , se fait lui aussi l'écho des problèmes financiers des compagnies, celle de Martínez en l'occurrence, dont les membres se promènent sur les bords du Canal, afin -dit Miguel Garrido- de "desechar por un día / el humor tan macilento / que las débiles entradas / fomentan en nuestros pechos" (101).

La saison 1780-1781 était à peine commencée que Sebastián Vázquez faisait représenter par la troupe de Manuel Martínez, le 13 mai, un *sainete* dont le titre se passe de commentaires : *Pues que lucro no tenemos trabajando noche y días, deshagamos compañía y otro destino busquemos* . Au début de la pièce, l'*autor* se lamente sur les revers de fortune que subit la compagnie, dus à la désertion du public. Il évoque avec nostalgie le temps

"en que no eran suficientes
las puertas del Coliseo
para entrar la gente, en que
nuestros gratos mosqueteros
de oprimidos en el Patio
se salían sin alientos,
en que a las once del día
ya estaban guardando asiento
en la Cazuela las bellas

100- L. de FILIPPO, *Diez sainetes inéditos* , éd. cit., p. 186-187.

101- BMM, ms. 1/153/4. L'existence de plusieurs *sainetes* portant le même titre ne laisse pas de soulever un certain nombre de questions. Celui de Laviano, écrit pour la compagnie Martínez et créé le 5 juillet 1779, s'intitule exactement "Segunda parte del Sainete intitulado / La crítica 2ª Pte". Faut-il déduire de cette formulation que la pièce de Cruz dont le *sainete* de Laviano est la seconde partie était déjà la seconde partie d'une œuvre antérieure ? La même troupe avait joué le 17 juin un *sainete* intitulé *La Antigüedad y la Moda* qui ne peut être que *La crítica* pour lequel Cruz avait touché 600 réaux le 20 juin (reçu autographe, *Papeles de Barbieri* , 14016).

chorizas, y en que (o, tormento)
para conseguir un Palco
se buscaban mil empeños.
Hoy tristes, vencidos, solos
oy día, que no tenemos
de auditorio más que un Pobre
del hospicio, un chorizero,
la tropa, y si a la cazuela
viene alguna vieja a vernos
en caridad. O, chorizos,
bolved por vosotros mesmos
y hasta vencer o morir,
no desmayar, y peleemos." (102)

Les membres de sa troupe arrivent alors, et lui annoncent qu'ils ont décidé de dissoudre la compagnie et de se reconvertir. Dans la seconde partie de la pièce, certains seront ainsi occupés à paver les rues, tandis que d'autres vendront de l'eau-de-vie, du chocolat, ou des oiseaux. Et pendant ce temps,

"los cobradores cuentan
que ya en los más aposentos
de no pisarlos ay yerba."

Dans *El repente de los cómicos* , en 1781, c'est la troupe de Joaquín Palomino qui déclare s'efforcer de gérer la pénurie (103), et l'année suivante encore, dans *El castigo en diversión y petición de Polonia* , de Sebastián Vázquez, le *gracioso* Juan Aldovera évoque la "continua desgracia", la "mucha decadencia" de la compagnie Juan Ponce, aggravée par

"el tiempo sereno que
con tardes de Primavera
nos quita aun la poca gente
que ya viene a la comedia
a darnos en caridad
para pan, tocino y berza,
y hay días que para esto
no da de sí la materia." (104)

Et il reprend à cette occasion l'image déjà utilisée dans *Pues que lucro no tenemos...* ,

102- BNM, ms. 14527/17. Au sujet des différents titres de ce *sainete* , voir chapitre II, note 25.

103- "Quanto / menos dinero más tren / como algunos Mayorazgos" déclare un comédien, et cette comparaison aurait suffi à suggérer la situation de crise que traversait la compagnie (BMM, ms. autographe de Cruz, C/MS.14).

104- BMM, ms. 1/154/29.

ce qui semblerait montrer que le public en avait apprécié la drôlerie : "el coliseo / de no habitarle cría yerba".

Si bien qu'entre 1774 et 1782, au moins un *sainete* par an se fait l'écho des difficultés financières éprouvées par l'une ou l'autre compagnie -et parfois par les deux- à cause d'une baisse de fréquentation du public. Etant donnée la fréquence avec laquelle ce sujet est abordé, on pourrait se poser la question de savoir si ces récriminations n'étaient pas devenues un motif conventionnel, au même titre par exemple que l'absence supposée de *sainete nuevo* . Il n'en est rien. Si l'on se reporte à la comptabilité des théâtres, on constate que toutes les fois que les *sainetes de costumbres teatrales* font apparaître une crise financière, elle est confirmée par les chiffres. Le cas de *Los desconfiados* est de ce point de vue significatif. Créé par la troupe Hidalgo pour l'inauguration d'une saison d'hiver, probablement celle de 1769-1770, le *sainete* , ainsi qu'on l'a vu, faisait allusion au déficit enregistré pendant l'été, déficit tellement important que certains soirs on avait tout juste pu payer les musiciens de l'orchestre (105). Lors d'une reprise ultérieure de la pièce, pour l'ouverture de la saison 1786-1787, le texte fut remanié en conséquence, des changements étant intervenus entre temps dans la composition de la troupe (Manuel Martínez, par exemple, *primer galán* chez Hidalgo lors de la première représentation, était devenu depuis directeur de la compagnie). Or le passage concernant la situation économique des comédiens, qu'il suffisait de modifier pour l'adapter aux nouvelles circonstances, fut purement et simplement supprimé : il n'avait plus sa raison d'être, à une époque où les théâtres connaissaient une relative prospérité -ou du moins une moins grande misère- ainsi que le montre le graphique.

On remarquera que sur les treize exemples cités, quatre concernent la période estivale, pendant laquelle, traditionnellement, les spectateurs boudaient les représentations théâtrales. La désaffection du public à ce moment-là n'avait donc rien d'étonnant ni d'alarmant. Cependant, depuis l'instauration par Aranda du système de "funciones de gracia" au bénéfice exclusif des comédiens, elle prenait une toute autre signification, d'autant plus que, désireux d'allécher un public encore plus difficile à fixer que d'ordinaire, ces derniers investissaient dans les *funciones de verano* , ce qu'ils ne faisaient jamais lorsque les représentations n'avaient lieu que les dimanches et jours de fête -et dans les conditions financières habituelles-, puisqu'ils programmaient alors des pièces du répertoire. L'expérience tentée en 1768, grâce à l'autorisation d'Aranda, de jouer en

105- Voir p. 237.

été des *zarzuelas* quatre jours ouvrables par semaine (il s'agissait, si l'on se réfère aux documents de comptabilité, des lundis, mercredis, jeudis et samedis), ce qui doublait le nombre des "funciones de gracia" accordées en 1766 (lundis et jeudis), avait été, rappelons-le, un succès financier, malgré les frais considérables que cette entreprise avait entraînés [106] (achat de pièces nouvelles, coûteuse mise en scène, etc.). L'expérience, renouvelée l'année suivante sous une autre forme, fut beaucoup moins concluante, d'une part parce que le public fut moins nombreux (que ce soit pour des motifs météorologiques [107] ou à cause de la programmation systématique de ballets à la place du *sainete* [108]), et d'autre part en raison de l'application du nouveau système qui privait les troupes théâtrales d'une partie des bénéfices réalisés. En effet, les dimanches et jours de fête, au lieu de donner séparément des œuvres du répertoire (comme en 1768), les compagnies réunies continuaient de jouer au Príncipe la pièce à grand spectacle qu'elles avaient montée pour leur propre compte, mais cette fois-ci en partageant les gains avec la municipalité, et avec des charges beaucoup plus élevées, puisqu'aux frais de base déjà considérables (occasionnés en particulier par les ballets) venaient s'ajouter alors les différentes subventions destinées aux œuvres de bienfaisance et calculées au prorata des entrées. Quant aux comédiens qui n'avaient pas de rôle dans la *función* du Príncipe, ils représentaient au théâtre de la Cruz une *comedia* ordinaire, qui bien évidemment ne pouvait concurrencer l'autre spectacle. C'est ainsi que le dimanche 9 juillet, pendant que *La violencia del oído* , agrémentée de deux ballets, rapportait 4928 réaux, *Las armas de la hermosura* n'en produisait que 693. Le 16 juillet, *Sesostris* rapportait 4720 réaux et *Yo me entiendo y Dios me entiende* 511 seulement. Le 23 juillet, la recette de *El castigo de la miseria* se montait à 4236 réaux, tandis que celle de *El mariscal de Virón* atteignait tout juste 391 réaux. L'écart entre les deux théâtres, bien que moins important, devait rester cependant très sensible encore en août et en septembre. Parallèlement, l'assiduité des spectateurs avait baissé par rapport à l'année précédente : 1385 spectateurs en moyenne étaient allés au théâtre, par jour de fête, en juillet 1768, alors qu'en juillet 1769, ils n'étaient plus que 784. En août et septembre de l'année précédente, on en comptait respectivement 1234 et 1415 ; ils n'étaient plus que 998 et 1216 en 1769. On comprend mieux alors les doléances exprimées par Manuel Martínez

106- Il faut dire également que pour la circonstance le prix des places avait été majoré.

107- Il avait fait en effet une chaleur caniculaire, si l'on en juge d'après le libellé du récapitulatif des recettes d'été : "Producto de las comedias extraordinarias qe representan las 2 compañías en el Coliseo del Pe con 16 bailarines en la canícula de este año de 1769" (AMM, *Ayunt.* , 1/349).

108- Nous reviendrons sur cette nouvelle programmation dans le chapitre suivant.

dans *Los desconfiados* , qui traduit à nos yeux la déception devant l'échec d'un système qui avait trop bien réussi la première année -ce qui n'avait pas dû manquer de susciter la convoitise des hôpitaux et autres requins qui guettaient les bénéfices des compagnies- et que la désaffection soudaine du public contribuait à invalider.

Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'apprécier les raisons et la portée des récriminations que contient le *sainete Los desconfiados* , première partie de *La orquesta femenina* . La pièce en effet fut créée au début de l'année 1774-1775 et les événements qui l'ont inspirée concernent donc la saison précédente pour laquelle, comme nous l'avons déjà signalé à plusieurs reprises, la documentation, et en particulier la comptabilité, qui permet d'évaluer la fréquentation des théâtres, fait totalement défaut. Cela est d'autant plus regrettable que ce *sainete* de Ramón de la Cruz semble refléter un état de crise qui n'est probablement pas sans rapport avec le départ d'Aranda quelques mois auparavant, et qu'une certaine agressivité, que l'on trouvait déjà dans *El poeta aburrido* (créé précisément à la fin du mois de mai de cette fameuse année 1773), transparaît parfois dans le dialogue. Le sujet même de l'intermède -où, rappelons-le, les acteurs envisagent de dissoudre la compagnie et de se reconvertir- apparaît comme un avertissement donné au public en début d'année. C'est d'abord Espejo qui expose la situation à Chinita et à Callejo, profitant d'un endroit "desierto / de chismes y malas lenguas" :

"desde que en la loa
se presentó a la Palestra
la compañía, ha apestado
toda la circunferencia."

Chinita, de son côté, se plaint des "muchas contingencias" de la vie des acteurs, et un peu plus tard, Polonia Rochel, à son tour, explique à Eusebio Ribera :

"Sabe Dios quánto me pesa,
señor autor de mi alma,
de que no haya sido eterna
nuestra amistad. Pero al fin
todos echamos las cuentas
al rebés de aquel adagio,
que dice : comida hecha
deshace la compañía,
pues vamos a deshacerla,
por el temor de que dure
todo el año la Quaresma."

Et lorsque l'*autor* lui demande :

"Pero, muger, tú que debes
tanto al Público, ¿ le dejas
como los demás ?"

la réaction de la *graciosa* est violente :

"Acaso
quando el Público blasfema
de todos y se retira,
¿ viene porque yo le vea?
No, señor, yo sé lo que es
la vida de Pretendienta." (109)

Le *sainete,* créé à l'ouverture de la saison 1774-1775, et donc écrit avant que l'on pût savoir comment allait se dérouler l'année qui s'amorçait, était forcément destiné à attirer l'attention d'un maximum de spectateurs -le public affluait en effet lorsque les représentations théâtrales reprenaient après le Carême- sur les conséquences possibles d'une situation qui s'était visiblement aggravée les mois précédents. Le discours final de Polonia est clair : au moment où tous s'apprêtent à quitter la scène, la *graciosa* , qui pourtant était la première à accuser le public, retient ses camarades, et leur propose de donner une chance aux spectateurs :

"Cepos quedos y atención,
que no les seré molesta.
La gente dice, y la gente
obra contra lo que piensa,
o pensaba, porque ve
que engañan las apariencias.
Cumplamos nuestra palabra
al Público, sin flaqueza
por nuestra parte ; veamos
si nuestros afanes premia ;
si así lo hiciere, apretar ;
si nos olvida, paciencia ;
y en tal caso, cada uno
podrá echar por donde pueda;" (110)

Si cette tirade n'est pas un ultimatum, elle y ressemble fort, et de toute façon le public -ou du moins les absents- y est pris à partie plutôt sèchement.

En 1775, le ton est moins agressif, dans *Los cómicos españoles y prueba de los*

109- BNM, ms. 14519/5. Cf. *supra* , note 90.
110- *Ibid.*

franceses , de Valladares, mais le même reproche est adressé au public par l'*autor* Manuel Martínez, qui constate que, malgré les efforts de la compagnie pour contenter l'auditoire,

> "observamos
> no hai concurrencias, y algunos
> critican nuestro trabajo."

Les acteurs, qui sont justement réunis chez lui pour la répétition, s'interrogent sur les causes de cette désaffection. Pour certains, les temps changent et les goûts évoluent, au bénéfice de passe-temps plus coûteux, et donc plus nuisibles. Pour Garrido, les considérations d'économie sont déterminantes, et retiennent chez eux beaucoup de spectateurs ; et malheureusement

> "otros, de genios más buenos,
> vienen ya determinados
> a la comedia, y sucede
> qe en el camino hacen alto,
> y dicen : una chuleta,
> y una rosca, son diez cuartos,
> y diez de vino son veinte ;
> en esto boy a gastarlos,
> y sin más ni más, se olvidan
> por la taberna, del Patio." (111)

Dans ce *sainete* comme dans d'autres -*La visita del hospital del mundo* par exemple- c'est la désertion des occupants du *patio* que l'on semble déplorer le plus, de ce *patio* à qui l'on redoute tant de déplaire, que l'on s'efforce de distraire puisque c'est à son intention, notamment, que l'on choisit les intermèdes, à tel point que l'on pourrait croire qu'ils lui étaient exclusivement réservés. Or il n'en était rien. Dès 1763, Clavijo y Fajardo signalait que, lors de la représentation des *autos sacramentales*

> "lo que sí se advierte continuamente es que la mayor parte de las gentes, y particularmente las de un cierto tono, están en conversación o dejan los Aposentos y Lunetas mientras dura el Auto, y sólo asisten al Entremés y Saynete." (112)

111- *Los cómicos españoles y prueba de los franceses* , BNM, ms. 14523/12. Valladares y fait montre d'un patriotisme très élémentaire.

112- Clavijo y Fajardo, *El pensador matritense* , cité par René ANDIOC, *Sur la querelle... , op. cit* ., p. 386.

Autrement dit, les spectateurs assis aux places les plus chères du théâtre ("Aposentos" et "Lunetas") marquaient plus encore que les autres leur prédilection pour les intermèdes. Il suffit du reste pour s'en convaincre d'évoquer la vogue des *funciones caseras*, au cours desquelles la représentation d'un *sainete* était de rigueur, même dans les demeures les plus aristocratiques. Ramón de la Cruz n'est-il pas l'auteur de *sainetes* destinés au théâtre particulier de la maison d'Albe d'abord, puis de celle d'Osuna-Benavente ? Or ces pièces étaient les mêmes que celles que l'on donnait dans les salles de la Cruz et du Príncipe, puisqu'après avoir été créées au cours de représentations privées (et interprétées par les grands de ce monde), elles étaient reprises, quelques temps plus tard, dans les théâtres publics, comme par exemple *El sordo y el confiado*, créé en 1764 chez le duc de Híjar et représenté au théâtre en 1767, ou encore *Los dos libritos*, écrit en 1777 pour la *función de Navidad* organisée chez la duchesse d'Albe, et recréé au théâtre de la Cruz en janvier 1780.

La préférence que, dans les *sainetes de costumbres teatrales*, les comédiens semblent accorder au public du parterre s'explique, comme nous l'avons démontré, par la crainte que leur inspiraient les réactions brutales des *mosqueteros* qui l'occupaient. Mais ce n'était pas la seule raison, et elle serait insuffisante, de toute façon, à motiver l'insistance avec laquelle, à partir de 1774 surtout, ils relancent ce public.

Un *sainete* de 1776, dont nous n'avons pas encore réussi à identifier l'auteur, met en évidence un autre aspect du problème : dans *La disputa en el teatro* [113], un juge, assisté d'un secrétaire, est chargé de déterminer

"en qué consiste
ser unas entradas llenas,
otras tales quales, y otras
prestar mui poca moneda."

Il s'agit donc de rechercher les facteurs qui contribuent à la réussite financière -ou à l'échec- d'un spectacle. Le débat se déroule en deux temps. On voit tout d'abord comparaître les personnages allégoriques représentant les différents secteurs du théâtre, afin de savoir quel est celui qui rapporte le plus, puis, dans la seconde partie du *sainete*, on essaie de définir quel genre de pièce attire ce public, et garantit par conséquent la recette. C'est le *patio* qui ouvre le cortège, affirmant d'emblée sa suprématie :

"El Patio es quien da la entrada

113- BMM, ms. 1/184/53.

cabal, en todas las fiestas ;
porque no hay comedia mala,
si el patio con furia olea."

Il est suivi de la *luneta* , qui se définit comme "quien no paga en vellón / pues sólo plata maneja / el que cobra en essos nichos", de la *cazuela* , des "Aposentos Nobles" incarnés par un acteur vêtu d'un "cabriolé de muger", des *gradas* vues comme "dos monstruos por la cola pegados", et personnifiées par deux comédiens attachés dos à dos, et enfin de la *tertulia* . Or, bien que la *luneta* soit caractérisée par la richesse de ses occupants, ce sont les *aposentos* qui revendiquent la première place, forts de l'importance de leur apport financier :

"lo que entre todos me eleva
es dar más plata que todos."

Ce sont donc les *aposentos* qui disputent au *patio* le pouvoir de décider du succès ou de l'insuccès d'une pièce, et ce sont eux qui lancent le défi :

"¿ Qué vale el patio conmigo ?"

Mais le *patio* a le dernier mot :

"Los aposentos se llenan
si el patio la fiesta elogia ;
si no, compadre, se cierran."

La même idée apparaît dans *La cómica inocente* , de Ramón de la Cruz, créé en 1780 pour les débuts sur scène de Juana García [(114)]. La jeune actrice ayant interrogé son camarade, le vétéran Coronado, sur la disposition et la composition du public, il entreprend de faire en quelque sorte le portrait de la salle. Il présente d'abord les *aposentos* "donde suele asistir la / primera nobleza del reino / cuando se digna de honrarnos", puis la *luneta* à propos de laquelle il se borne à signaler que c'est parmi ses occupants que peuvent se compter "los más enemigos nuestros". La *tertulia* , dit-il, est destinée aux "sujetos / graves, gente de peluca / y otros personajes serios". La *cazuela* n'est caractérisée que par sa contenance ("cabe mucho") et sa diversité ("cabe de todo"). Quant au *patio* et aux *gradas* , ils sont associés et regroupés sous une même appellation, "el bajo parlamento", expression qui aurait pu être ressentie comme péjorative par le public

114- Voir *supra* , p. 231 et note 80.

concerné si les vers suivants n'avaient pas produit l'effet contraire en soulignant sa toute puissance :

"El patio y las gradas
son el bajo parlamento
de donde suben al alto
nuestras consultas, pues vemos
que cuando todos sus votos
se unen a nuestro provecho,
el Alto nos favorece,
nos asiste y nos da premios ;
pero, al contrario, si sube
mal informado el proceso,
se castiga con las penas
de vergüenza o de destierro,
y quedamos condenados
en las costas, por lo menos."

Ainsi, dans les deux pièces, le *patio* -associé aux *gradas* dans le second cas- apparaît comme l'élément déterminant dans le sort que réservait le public aux spectacles qu'on lui proposait. Les spectateurs assis aux places chères, en dépit de leur qualité, de leur position sociale et de leur richesse, ne faisaient qu'obéir au verdict populaire. Il est vrai que, les jours de grande affluence, le *patio* pouvait contenir à lui tout seul deux fois plus de personnes que les trois étages de loges réunis, que la somme des spectateurs du *patio* et des *gradas* représentait plus de la moitié de la contenance du théâtre, et que de plus, malgré la relative modicité du prix qu'il fallait payer pour y accéder, le *patio* et les *gradas* rapportaient au moins autant que les *aposentos* et les *lunetas*. C'était donc bien ce public que les comédiens se devaient non seulement d'amadouer, pour gagner ses bonnes grâces et faire jouer en leur faveur le phénomène de masse, amplifié en l'occurrence par sa proximité, mais aussi d'attirer et de retenir pour des raisons purement matérielles.

Or que réclamait le *patio* ? L'émissaire envoyé auprès de Miguel Garrido par "Pepe el albañil, Patatiesa el hospiciano, Tres Orejas el pollero, Bocatuerta el mellado" dans *Garrido ingenio* (1774) est catégorique :

"Que se nos ponga este invierno
muchas comedias de teatro
de aquellas que uno se ríe
y hay tramoyas a pasto." (115)

115- *Garrido ingenio* , de Sebastián Vázquez, BMM, 1/186/2. Cf. chapitre III, p. 140.

Les objections formulées par la "Granadina" ("eso al crítico no agrada") et par Coronado ("y nos tratan de ordinarios"), qui rappellent le ton agressif que l'on avait relevé dans *Los desconfiados* (joué par l'autre compagnie quelques mois plus tôt) reflètent de toute évidence les critiques dont les comédiens étaient l'objet de la part des néo-classiques, partisans d'un théâtre édifiant et farouchement opposés aux genres qui précisément faisaient les délices du public populaire.

Or celui-ci étant le principal consommateur, il était juste qu'il ait voix au chapitre:

"que yo mi dinero pago
por venirme a divertir,
y no por estar llorando,
y ésta es casa de placer,
no universidad de sabios." (116)

Sebastián Vázquez attribue donc implicitement la baisse d'affluence à laquelle faisait allusion Ramón de la Cruz dans *Los desconfiados* aux nouvelles orientations imposées aux comédiens.

Des *tramoyas* , des nouveautés en tous genres, voilà les seuls remèdes susceptibles de redonner quelques forces à la compagnie agonisante dans *El entierro de la compañía* , de Cruz, joué par la troupe Ribera en mai 1776. En effet, alors que son cas semblait désespéré, "porque desde la Quaresma / salió muy débil, y cada / día fue perdiendo fuerzas", elle reçoit un traitement spécial, ainsi défini par Merino :

"Ibarro, que a maquinista
con Garzón se las apuesta,
empezó a inventar tramoyas,
y asaltos que la movieran.
Ponce le aplicó a las sienes
cuatro o seis funciones nuevas ;
con varios saynetes nuevos
la hice yo dar unas friegas
y Vicente la compuso
y la cantó una Aria nueva
de repente, y dos tonadas,
con que empezó a darnos señas,
aunque equívocas, de vida ;
pero como todas estas
novedades atragesen
mucho pueblo a la sala y rexas,
apenas sintió el mormullo

116- *Ibid.*

nuestra compañía muerta
de la mucha gente, fue
levantando la cabeza
poco a poco, y luego el cuerpo,
hasta ponerse derecha.
De modo que, como siempre
los propios auxilios tenga,
puede ponerse en estado,
no sólo que convalezca,
sino de tal robustez,
que en algunas competencias
dé que sentir a los que
su debilidad desprecian,
y que a sus fuertes contrarios
compita, ya que no venza." (117)

Eliminer du répertoire les *comedias de magia* et autres pièces à grand spectacle signifiait par conséquent, à plus ou moins brève échéance, la mort des compagnies théâtrales, lesquelles n'avaient d'autre ressource, pour allécher un public qui rechignait à se déplacer pour assister à des séances ordinaires, que de déclarer *de teatro* -ce qui leur permettait d'appliquer le tarif fort- des *funciones* pour lesquelles cette appellation n'était nullement justifiée.

C'est contre cet abus que s'élève, la même année, un document dénonçant le fait que "con un mismo teatro (cuios gastos se sacaron y pagaron con la comedia para que se dispuso) ejecuten tres o quatro funciones seguidas como ha sucedido este pres^{te} año, engañando al público con teatros vistos y comedias diarias en ellos sin ser de teatro ; y sólo porque quieren ponerlo en los carteles, y porque encienden la Araña que cae s^{re} la luneta, llevan la subida mal llevada." Il est rappelé que "la subida en las funciones de theatro se considera por los gastos que ocasiona, a saver coste de la comedia (si es nueva), música, sainetes, tonadillas, tramoyas, o teatro, alumbrado, gastos g^{rales}, comparsa, gastos diarios, etc., pero una comedia de las de caudal, con sainetes, tonadas, y theatro viejo que todo ha servido, pregunto ¿ qué coste ha de tener ? Y si no tiene coste ¿ para qué se ha de llevar la subida ?" (118)

Par ailleurs, on fixait une limite au nombre de *funciones de teatro* , que l'on réservait aux grandes occasions (Pentecôte, Fête-Dieu, Noël, par exemple), mais en même

117- Voir *supra* , note 96.

118- *Abusos introducidos en los Coliseos de esta corte que necesitan de reforma por ser perjudiciales al común, y trascienden en menoscabo de los intereses de las sisas, y medios, o modos que se proponen para ello* , AMM, *Correg^{to}* , 1/169/23.

temps on enjoignait aux comédiens de programmer des nouveautés pendant le reste du temps, en particulier "desde Resurrección hasta Corpus, y desde quatro de octubre hasta Carnaval", autrement dit pendant toute l'année, à l'exception de la saison d'été, si bien qu'obligation était faite aux compagnies de donner des œuvres nouvelles sans augmenter le prix des places. Il fallait donc que ce soient des pièces à petit budget, c'est-à-dire sans *tramoyas* , sans effets spéciaux. Ce que l'on essayait vraisemblablement de faire, c'était de créer un répertoire nouveau de *comedias sencillas* susceptibles de remplacer -ce qui permettait de les éliminer peu à peu- les pièces du *teatro antiguo* que les réformateurs jugeaient détestables, ou du moins pernicieuses.

Au cours de la saison suivante, en 1777-1778, les compagnies allaient respecter les instructions, et programmer -surtout en été, il est vrai, probablement pour compenser en partie le manque à gagner que représentait pour elles la réduction du nombre de *funciones de teatro* - des pièces nouvelles sans grande mise en scène, drames et comédies de mœurs ou de caractère pour la plupart (119). Le début de l'année avait été peu encourageant (il est vrai qu'aucune pièce nouvelle n'avait été programmée, contrairement à ce que souhaitaient les autorités) et la seconde quinzaine du mois de juin plutôt catastrophique. C'est pourquoi Eusebio Ribera, qui inaugurait la saison d'été avec *Los juegos olímpicos* , profita de l'affluence que ne manquait pas de provoquer cette pièce qui avait fait ses preuves, pour représenter *El sarao de Chinita* , *sainete* de Ramón de la Cruz qui, comme cela était fréquemment le cas chez cet auteur, prend appui sur un fait divers pour aborder des problèmes concernant les compagnies. La première partie de l'intermède en effet est une conversation entre Eusebio Ribera, Merino et Ponce, portant sur les vicissitudes de la charge d'*autor* . On a vu que Ribera se demande en particulier comment guérir pendant l'été le dégoût que semble éprouver le public pour le théâtre (120), et qu'au début de la saison d'hiver, c'était Manuel Martínez qui, dans *El recibimiento de Juan Ramos* , se plaignait de la diminution des bénéfices :

> "Yo, amigo, te he echado menos -dit-il à Ramos-
> porqᵉ aunqᵉ en este verano
> ganamos poco, estos días
> mucho menos se ha ganado." (121)

119- Les deux parties de *La Pamela* , *Las máximas de un buen padre* , *El desertor* et *El heredero universal* , adaptation de *Le légataire universel* , de Regnard.

120- Voir note 98.

121-BMM, ms. 1/183/11.

Et l'on remarquera que ce n'est plus exactement une baisse d'affluence que déplore l'*autor* , mais une baisse des revenus.

La saison d'été, pourtant, n'avait pas été spécialement mauvaise, et même la fréquentation avait été meilleure que l'année précédente. Mais les deux parties de *La Pamela* , *Las máximas de un buen padre* , *El desertor* , *El heredero universal* , même lorsque le public s'y intéressait, étaient loin de susciter le même engouement, et surtout de rapporter les mêmes bénéfices que, par exemple, les *zarzuelas* de Ramón de la Cruz.

Par ailleurs, si l'on se reporte à la courbe de fréquentation (122), on constate que globalement, les spectateurs n'avaient jamais été aussi nombreux à aller au théâtre. C'est bien ce que leur reprochent les comédiens dans *Los sobresalientes* de Ramón de la Cruz, créé par Manuel Martínez pour l'ouverture de la saison suivante. Le public -et plus précisément celui du parterre- y est pris à partie par la *graciosa* au cours de ce dialogue :

"Granadina el Patio
es tan novelero (aquí
que no nos oye) o tan raro,
que más quiere malo y nuevo,
que viejo y acreditado.
Paca Perdona, que en eso juzgo
que le haces un gran agravio.
Granadina El se le hace a sí, pues vemos
que se nos llena temprano
si se ofrece cosa nueva,
y si no, aunque le ofrezcamos
comedias de Calderón,
de Moreto u de Candamo,
está floxo, y los que vienen
sueltan la entrada rabiando." (123)

Ce passage fut supprimé par l'auteur lui-même lors de la reprise du *sainete* , l'année suivante à la même époque (124). Le public ne méritait plus les mêmes reproches et avait montré par son absentéisme qu'il réservait un sort identique aux nouveautés et aux pièces du répertoire ancien. Déjà à la fin de l'été 1778, ainsi qu'on l'a vu, le ton avait chan-

122- Voir l'annexe 1.

123- *Los sobresalientes* , BMM, ms. 1/183/65.

124- Sous la même cote, la BMM conserve une autre copie du *sainete* , de 1779, conforme aux corrections apportées par Cruz sur une feuille intercalaire jointe à la première (qui était l'exemplaire que la censure avait examiné).

gé et l'introduction de *El maestro de la niña* était un véritable appel au secours de la troupe d'Eusebio Ribera.

Quelque temps avant de clore la saison théâtrale, la même troupe donnait, le 23 janvier 1779, *Aquiles en Sciro* , traduction par Ramón de la Cruz d'une œuvre de Métastase, qui, si l'on en croit une note figurant sur l'un des exemplaires manuscrits de la pièce que conserve la Bibliothèque Municipale de Madrid, fut fraîchement accueillie par le public. La note précise en effet : "Esta comedia, cuando se ofrezca ablar della se suplica no se acuerden della, pues habiéndola exornado todo lo posible con música nueba (y haciéndola la Tordesillas) y no gustó nada, nada" (125). Dans *El diablo autor aburrido* , du même D. Ramón, joué pendant le premier entracte de la *función* , le diable, principal ressort, comme chacun sait, des *comedias de magia* , dont le pouvoir est tel qu'il est capable d'attirer les gens au théâtre même les jours de beau temps ("que hasta en la farsa / es tan feliz que hace pingües, / con buen tiempo, las entradas" [126]), est fort ennuyé, car les acteurs de la compagnie Ribera sont sur le point d'abandonner le métier, et de vouer leur existence à la pratique des vertus chrétiennes. Le diable donc, sachant que la ruine de la compagnie est à l'origine de cette décision, prend l'aspect de Chinita, afin de tenter, en se mêlant aux comédiens, de remédier à la situation, de "mejorar sus esperanzas / y mudar sus vocaciones, / atestando de palmadas / de buena fe sus oídos, / y sus bolsillos de plata" (127). La seconde partie du *sainete* se déroule dans la salle où se tiennent les répétitions. Quelques acteurs sont là, hésitant sur le choix de la pièce qu'ils vont jouer pour clore la saison, car ce choix laisse chacun indifférent. Tous savent en effet que de toute façon leurs efforts ne seront pas récompensés, car la *comedia* sera mauvaise, ou du moins "sin graciosos, / sin asaltos y sin magia" (128). L'allusion est claire : la décadence financière est étroitement liée au nouveau style des pièces programmées, y compris *Aquiles en Sciro* d'ailleurs, que même les intermèdes nouveaux ne parviennent pas à sauver ("Quizás / en el primero [día] apesta ya / con todo nuevo, si es mala" [129]). Le diable, qu'ils prennent pour Chinita, surgit alors, et, avec le consentement de Ribera, prend en main l'*autoría* . Ce qu'il faut, pense-t-il, c'est montrer de l'autorité, et faire appel à des auteurs capables de garantir le succès du spectacle. Mais il se heurte bien vite à la force d'inertie ou à la résistance des acteurs dont le

125- Citée par COTARELO, *D. R. de la C.* , p. 255.
126- *Sainetes* , Clásicos Castalia, éd. cit., p. 253, v. 90-92.
127- *Ibid.* , p. 255-256, v. 184-188.
128- *Ibid.* , p. 257-258, v. 243-244.
129- *Ibid.* , p. 258, v. 249-250.

zèle est considérablement émoussé en raison des difficultés -financières en particulier- qu'ils sont constamment obligés d'affronter. Et le faux Chinita découvre bientôt qu'il est impossible de diriger une compagnie dans ces conditions, et que l'*autor* n'est en rien responsable de la dégradation de la situation. Une fois démasqué, il s'avoue impuissant et disparaît avec ses accolytes.

L'expérience cependant n'a pas été tout à fait inutile, car ces derniers ont laissé le *sainete* et les deux *tonadas* qu'ils avaient composés pour la circonstance, et c'est Polonia qui tire la morale de l'incident :

"Polonia Por mal que salgan
no será la primer cosa
diabólica que a las tablas
ha salido.
Callejo ¿ Y entremés ?
Polonia El propio chasco que acaba
de suceder da materia ;
pues si hay demonios que cantan
y bailan en *Bayalardes* ,
Rabicortonas y *Martas* ,
que son argumentos serios,
¿ qué mucho será que haya
demonios en entremeses ?
y por que aquellos que sacan
consecuencias del atraso
de los teatros de España
por esta especie, la vean
también ridiculizada,
y que no todo lo que es
diversión es ignorancia." (130)

Cette tirade, où sont visés les adversaires d'un théâtre populaire de divertissement, est à relier à l'allusion, précédemment relevée, aux recettes substantielles que produisaient les *comedias de magia* et autres pièces spectaculaires. Si l'on suit le raisonnement de D. Ramón, dans la mesure où la responsabilité de l'*autor* vient d'être dégagée, et avec elle celle des comédiens, la décadence des compagnies ne peut être attribuée à une mauvaise direction, et la faute en incombe, par voie de conséquence, à ceux-là mêmes qui accusent d'ignorance les amateurs de divertissement et imposent des *comedias* sans *graciosos* , sans batailles et sans magie.

L'année 1779-1780 allait être encore plus catastrophique, la situation étant aggravée du fait des interruptions imposées pendant la campagne de rogations publiques.

130- *Ibid.* , p. 272, v. 644-662.

Dans une "introducción jocosa" écrite pour présenter la nouvelle actrice María Monteis à l'occasion de la représentation de *Los amantes de Teruel* par la troupe de Juan Ponce en décembre, l'accusation portée par les comédiens était plus précise encore que dans *El diablo autor aburrido* . Espejo, premier *barba* , se plaignant de la détérioration de la vie théâtrale, évoque le temps où l'on donnait "aquellos comediones / de Angeles, Legos, y Diablos", car alors

"¡ Como reían las gentes !
¡ qué dinerales sacamos !
¡ y qué pocos criticones
de estos que han desustanciado
las tablas de carcajadas,
tramoyas, lances, encantos,
había ! de éstos que al presente
nos las han ido llenando
de puñaladas, venenos,
de tarquinadas, tiranos,
odios, comparsas, cafres,
viciosos, y degollados ;
con daca las unidades,
toma los númenes santos,
la acción, el verso, el preludio,
tanto heroico, y tanto tanto
perfeccionar el asunto ;
y no se gana un ochavo." (131)

Les comédiens, par l'intermédiaire d'Espejo, prennent donc position, dans le débat qui opposait adeptes du néo-classicisme -désignés ici péjorativement sous l'appellation "criticones"- et défenseurs des genres populaires, en faveur de ces derniers, au nombre desquels figurait de toute évidence l'auteur du *sainete* . Les uns et les autres étaient liés par une communauté d'intérêts puisque, ainsi qu'on l'a vu, le public populaire était l'élément déterminant du succès financier d'un spectacle.

Dans ce débat, les *sainetes de costumbres teatrales* avaient un rôle important à jouer. En effet, étant donnée la faible diffusion de la presse périodique, réservée en tout cas sinon à une élite, du moins à une clientèle suffisamment alphabétisée, le théâtre était, avec la prédication, le seul moyen de communication susceptible de toucher un public vaste et varié. Les compagnies théâtrales et, à travers elles, les auteurs populaires, mettant à profit le climat de complicité créé, grâce aux artifices que l'on a étudiés

131- *Introducción Jocosa* "Para presentar a María Monteis en el teatro con la comedia de Los Amantes de Teruel", BMM, ms. 1/184/1. D'après un reçu daté du 15 décembre 1779, l'auteur en était Sebastián Vázquez (AMM, *Ayunt.* , 1/437/1.

dans ce chapitre, entre les acteurs et les spectateurs installés aux places les moins chères, se faisaient ainsi un allié de poids contre tous ceux qui prétendaient instaurer des mesures allant à l'encontre de leurs intérêts. De là l'importance de la place qu'occupe cette sorte d'intermède dans la polémique sur le théâtre qui se déroulait à l'époque (132).

132- Nous avions fait part de nos premières conclusions concernant le *sainete de costumbres teatrales* dans "El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz", in *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Actas del coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982), Madrid, CSIC, 1983, p. 235-249, et dans "L'image du public dans les 'sainetes' de l'époque de Ramón de la Cruz", in *IVe Table ronde sur le théâtre espagnol (XVIIe-XVIIIe siècle)* , Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1983.

CHAPITRE V

LA POLEMIQUE

Premières manifestations du mouvement néo-classique en Espagne - La position de Ramón de la Cruz vis-à-vis du néo-classicisme - Le *sainete* , genre en totale contradiction avec le nouvel idéal esthétique - Le duel Cruz-Nifo et ses développements - Le *sainete El pueblo quejoso* et la réhabilitation du *vulgo* - Le cycle des *zarzuelas* : popularité croissante de Cruz et naissance d'une nouvelle polémique - L'échec de *Hormesinda* et le duel Cruz-Tomás de Iriarte - Les développements ultérieurs de la polémique.

La traduction en 1713 par le marquis de San Juan du *Cinna* de Corneille avait été, en même temps qu'un témoignage d'admiration pour la tragédie classique française, la première manifestation concrète de la forme qu'allait revêtir dans l'Espagne du XVIII^{e} siècle le débat qui, à des époques et dans des pays différents, avait opposé partisans et adversaires de l'application des règles sur lesquelles se fondait l'esthétique aristotélicienne, et que relançait la parution en 1737 de la *Poética* de Luzán.

Dès lors allaient se succéder traductions et adaptations des tragédies de Corneille et surtout de Racine, désignées comme modèles d'illustration du bon goût et de la raison que l'on opposait aux débordements des héritiers de l'esthétique caldéronnienne, et une polémique s'engageait entre partisans des règles et défenseurs du "teatro antiguo" espagnol. Erauso y Zavaleta, dans son *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (1750), se faisait l'avocat de Lope de Vega et de Calderón, en réponse au prologue que Blas Nasarre avait placé en tête de son édition des *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra* (1749), et en 1751 et 1753, Agustín de Montiano y Luyando publiait ses *Discursos sobre las tragedias españolas* , joignant la pratique à la théorie en proposant les premiers spécimens de tragédies espagnoles originales, *Virginia* et *Athaúlpho* . Ces œuvres, par ailleurs, ne furent

jamais représentées, non plus que les deux premières pièces de Nicolás Fernández de Moratín, *La Petimetra. Comedia nueva escrita con todo el rigor del arte* , publiée en 1762, et *Lucrecia* , tragédie écrite en cette même année 1762, et imprimée en 1763.

Dans le même temps, il se rangeait aux côtés de Clavijo y Fajardo -*El Pensador* avait commencé à paraître en 1762- et contre Romea y Tapia *El escritor sin título* , dans la campagne menée en faveur de la suppression des *autos sacramentales* , et faisait paraître ses *Desengaños al theatro español* , dont Calderón était la cible déclarée, mais qui n'épargnait pas non plus les "poetastros o versificantes saineteros o entremeseros" que l'auteur accuse de faire la loi auprès des compagnies théâtrales et d'empêcher la représentation de pièces écrites selon les règles de l'art (1).

En effet, au moment où Moratín adresse cette diatribe aux dramaturges qui approvisionnaient en intermèdes les comédiens soucieux d'assurer leur subsistance en répondant à l'attente des spectateurs, aucune pièce néo-classique n'a encore été représentée sur la scène des théâtres publics de la capitale et il faudra attendre pour cela la création, en février 1770, de la seconde tragédie de D. Nicolás, *Hormesinda* (2). Il importe donc de ne pas perdre de vue que, jusqu'à cette date, la polémique se déroule en dehors du grand public, bien que celui-ci en soit, dans un sens, l'enjeu. Seule la fraction de l'assistance -qu'il est malheureusement impossible de définir quantitativement, et même qualitativement- qui avait accès aux diverses publications à travers lesquelles les contradicteurs s'exprimaient, pouvait saisir et apprécier à leur juste valeur les allusions que contiennent les *sainetes* . Car dès le début, les *sainetistas* -auteurs populaires par excellence, ainsi que nous l'avons montré- réagissent contre ceux qui les accablent de leur mépris : dans le *fin de fiesta Del gracejo en la demanda todo es una moxiganga* , qui clôturait en 1763 la représentation de l'*auto* de Calderón *Los alimentos del hom-*

1- Pour plus de détails concernant la naissance et le développement de ce mouvement, et le déroulement de la polémique relative aux *autos sacramentales* , nous renverrons le lecteur à l'ouvrage de René ANDIOC, *Sur la querelle...* , *op. cit.*

2- Les productions qui jusqu'alors avaient été baptisées tragédies l'étaient par leur sujet et leur tonalité. Elles n'en étaient pas pour autant "néo-classiques". *A buena esposa mejor hija, la Necepsis* , de Trigueros, était "an amalgamation of Metastasio and Calderón", selon la formule de Ivy Mc CLELLAND (*Spanish drama of Pathos* , Liverpool University Press, 1970, vol. I, p. 129), de même que la *Hipsípile, princesa de Lemnos* de Nifo, traduite de Métastase. Quant à *Andrómaca o al amor de madre no hay afecto que le iguale* , de Joseph Cumplido, elle n'avait, semble-t-il, aucun rapport avec la pièce de Racine, et on se demande même ce qui lui valut le nom de tragédie, car personne ne meurt et Pyrrhus épouse même Andromaque (voir René ANDIOC, *Sur la querelle...* , *op. cit.* , p. 369). En revanche, les spectateurs des Sitios Reales avaient déjà pu apprécier la saison précédente tout un programme d'œuvres sélectionnées pour leur conformité aux exigences du classicisme (voir COTARELO, *Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 69).

bre , l'acteur Manuel Martínez suggérait à María Hidalgo, prétendument à court de *fin de fiesta* , de faire appel, dans son intérêt, aux "poètes de la rue" :

"Martínez ¿ Qué has de hacer ? por essos aires
hacer venir mil poetas
de los que por las esquinas
se tropiezan a docenas.
Carretero y Phelipe Tales son ellos.
Martínez Amigos,
como hagan venir pesetas,
mejor que los calderones
son los ingenios calderas,
que ya ni aun aquellos oy
pasan por buena moneda." (3)

L'auteur de l'intermède, Antonio Vidaurre, était depuis plusieurs années, de même que Antonio Pablo Fernández et Nicolás González Martínez, plutôt spécialisés, comme lui, dans les genres mineurs, l'un des fournisseurs attitrés des compagnies madrilènes, autrement dit l'un de ces "poetastros o versificantes saineteros o entremeseros" dont parle Moratín (4). On perçoit très bien, dans les vers que nous venons de citer, la communauté d'intérêts qui unissait compagnies et poètes populaires, et le fait que ceux-ci se considèrent de la même famille que Calderón -auquel ils laissent cependant, en toute modestie, le privilège de l'augmentatif- est significatif : sur un plan beaucoup plus terre à terre, leur combat était le même que celui des défenseurs du "teatro antiguo".

Ramón de la Cruz, pour sa part, devait relever le niveau du débat, quelques mois plus tard, en faisant paraître parmi les malades qui défilent dans *La visita del hospital del mundo* (5) un *ingenio* miséreux et affamé. Celui-ci se déclare malade de corps mais sain d'esprit, et semble fort satisfait de ses œuvres : sa prose soutient avantageusement la comparaison avec celle de Quevedo et ses vers laissent loin en arrière ceux du "Fénix de los ingenios" lui-même, ainsi qu'en témoignent ses satires et ses autres écrits. Le magistrat du ministère public intervient alors et l'on apprend que cet homme est fou :

"La locura de este hombre
hace muy grandes ventajas
a la de muchos, pues quiere
él solo llevar la palma

3- BNM, ms. 14601/12.

4- Les *Desengaños al theatro español* parurent en novembre 1762, et en septembre et octobre 1763 (COTARELO, *Iriarte y su época , op. cit.* , p. 44, note 1).

5- Le *sainete* (BMM, ms. 1/184/39) fut créé le 16 janvier 1764.

en todas las facultades
assí propias como extrañas,
pretendiendo que se ciñan
a sus reglas y enseñanzas
quantos viven en el Mundo,
y con presunción muy vana
ofende antiguos Maestros
que han ilustrado la Patria."

L'avocat prend alors sa défense et, attribuant sa folie à la faim qui le tenaille, propose de commencer par le faire manger. Suivaient une réplique où l'accusé se justifiait en affirmant être animé du souci de porter remède aux maux dont souffre sa patrie, et une tirade pleine d'ironie du docteur : la patrie, disait-il,

"estubiera muy lucida
si de vos necessitara
quando no sobra otra cosa
que doctrina y enseñanza" ;

mais ces deux dernières répliques furent supprimées à la représentation, afin de raccourcir le *sainete* (6).

Qui se cachait sous les traits de ce personnage ? On a voulu y reconnaître Moratín, et une telle identification est plausible : bien que Ramón de la Cruz n'exerçât pas encore, comme ce sera le cas quelques années plus tard, une véritable mainmise sur les compagnies théâtrales, il pouvait fort bien se croire assimilé -et il l'était sans doute- aux "versificantes saineteros" contre qui s'insurgeait l'auteur des *Desengaños* . Cependant, le portrait qui est fait de l'"Ingenio" dans le *sainete* ne nous semble pas cadrer tout à fait avec Moratín : la portée générale de l'enseignement qu'il prétend dispenser ("pretendiendo que se ciñan / a sus reglas y enseñanzas / quantos viven en el Mundo" ; les mots "doctrina" et "enseñanza" de la réplique du docteur), le fait que la question des "antiguos Maestros" n'occupe pas le premier plan, la comparaison qu'établit le personnage entre la prose de Quevedo et son propre style, pourraient bien faire de lui une caricature de l'auteur de *El Pensador* , à savoir Clavijo y Fajardo, d'autant que le docteur, après les quatre vers cités plus haut, reproche à l'accusé de rejeter toute doctrine qui ne soit pas "la ultramarina / que a buestro sentido encaja", allusion probable au modèle anglais dont s'inspirait Clavijo, le *Spectator* d'Addison (7).

6- Après les avoir cochées, on a écrit dans la marge "no". Au sujet de cette pratique, voir chapitre I, p. 45.

7- Paul J. GUINARD étudie dans son ouvrage sur *La presse espagnole de 1737 à 1791. Forma-*

En fait, la position de Cruz à cette époque est d'autant moins claire que, auteur de *sainetes* , il s'était déclaré quelques années plus tôt partisan des nouvelles tendances, sans y adhérer toutefois de façon inconditionnelle. En 1757, il faisait imprimer sa première *zarzuela* -ou du moins la première qui soit parvenue jusqu'à nous- *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* , précédée d'un prologue dans lequel, après avoir donné un aperçu de la genèse de sa vocation dramatique -ces indications sont du reste, pour l'instant du moins, les seules informations que nous possédions sur son enfance et sur sa formation- il expose ses idées sur le théâtre [8].

Convaincu qu'on ne s'improvise pas auteur dramatique, il insiste sur la nécessité de posséder une base théorique suffisante ("[...] ni el Poeta será Ingenio sin una tintura general, a lo menos, de las Letras y Artes" [9]), qui l'a incité à combler les lacunes de l'instruction sommaire qu'il a reçue :

> "me conozco débil de erudición -avoue-t-il- y falto de Instrucciones, no obstante que he procurado adquirir, y estudiar algunas, para dar a entender que no camino ciego enteramente" [10].

C'est précisément à l'absence d'exigences artistiques qu'il attribue l'état déplorable de l'art dramatique de son époque, et il englobe dans sa réprobation les auteurs coupables d'ignorance ou de laisser-aller, et les censeurs, uniquement préoccupés de morale et de

tion et signification d'un genre (Centre de Recherches Hispaniques, Paris, 1973) la fortune que connut en Espagne cette célèbre publication. Voir également, de Nigel GLENDINNING, *Historia de la literatura española : el siglo XVIII* , ed. corregida y aumentada, Barcelona, Ariel, 1977, p. 82-86.

8- Ladite *zarzuela* était en fait baptisée, rappelons-le, "Nuevo drama cómico-harmónico" (voir chapitre II, note 3).

9- Prologue de *Quien complace a la deidad* , *op. cit.* , p. X.

10- *Ibid.* , p. XIV. En 1771, à la suite des attaques lancées contre son "ignorance" des règles de l'art par ses adversaires, D. Ramón laissera percer son amertume :

"Merino ¡ Ah ! ¡ Qué de tesoros pierden
los hombres por su ignorancia !
Pues a saber, yo el primero,
que Jerez era la casa
de tal perla, hubiera ido
con más afán, a buscarla,
que los genios codiciosos,
por las que la Aurora cuaja,
van a los remotos climas
de los extremos del Asia.
Chinita [...] Se conoce
que está esa mente ilustrada."

(*El examen de la forastera* , *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 170).

bienséance, dont aucun n'est chargé d'enrayer le laxisme qui a cours sur le plan esthétique :

> "Es innegable la facilidad con que algunos, porque hacen Versos, escriven Comedias, y notoria la avilantez de otros que, sin saber hacerlos, no sólo las escriven, sino que solicitan su execución, sin más arte que el del antojo, ni más aprobación, que la suya ; porque aunque para representarlas hayan de preceder algunas, éstas sólo miran al respecto de la Fe, Regalías de S.M. y buen exemplo público ; y no tocando a estas circunstancias, logran el passe de los Censores, porque a nada más se estiende su obligación. Ojalá los huviera de las demás partes essencialíssimas, que constituyen regular a lo menos un Poema Dramático ; no se escriviría con tanta ligereza, ni serían los Theatros de España irrisión de las demás Naciones, que con más madurez manifiestan sus Obras, o con menos vanidad las ocultan." (11)

La seule ambition de ces dramaturges de pacotille est de plaire au vulgaire ("han dexado correr la pluma, sin otro intento que el de complacer a la Plebe, desvelándose más por una carcaxada de ella, que por las expressiones del advertido" [12]), ainsi qu'en font la preuve les "Entremeses de chascos, y bufonadas ridículas" et

> "el lastimoso expectáculo de los Saynetes, donde sólo se solicita la irrisión, con notable ofensa del oyente discreto." (13)

Cet "oyente discreto" est du reste en minorité, et le grand coupable est le public, qui se délecte d'insanités et applaudit

> "sólo la confusión y variedad desordenada en la ridiculez, a veces indecencia, del vestido, la chulada, tal vez dissolución del ademán, y ornato de las Tablas con multitud de figuras nada conducentes a la acción, ni proprias del lugar" (14) ;

insensible à tout ce qui n'est pas grotesque bouffonnerie, il voue à l'échec, par son attitude désapprobatrice, toute proposition sérieuse ("condena las Obras serias con el mormullo de la displicencia y las desayra con no bolver a la Casa donde se represen-

11- *Ibid.* , p. VII-VIII.
12- *Ibid.* , p. X.
13- *Ibid.* , p. X-XI.
14- *Ibid.* , p. XII-XIII.

tan"[15]) et seuls méritent sa faveur les interventions des *graciosos* dans les *comedias* , et les *sainetes* , à condition qu'ils ne soient qu'un tissu de stupidités.

C'était donc bien une piètre opinion que Cruz avait du public de l'époque, et en 1762 encore, dans *La academia del ocio* , il mettait en scène, parmi les personnages qui faisaient l'objet de sa satire, un fidèle habitué des représentations théâtrales, le savetier Roque Mena,

> "que, aunque probe zapatero,
> no ha dejado de ver fiesta
> en su corral, aunque coman
> sus hijos y mujer piedras" (16),

lequel, après avoir constaté la décadence de l'art dramatique ("es cuanto escriben purriela ; / ni los tramoyistas saben / cuál es su mano derecha"), évoque avec émotion les pièces que naguère il lui était donné de voir :

> "¡ Qué comedias tan discretas
> he visto, donde salían
> los ángeles por docenas !
> ¡ Qué gritos daba el demonio !
> Los legos, ¡ qué desvergüenzas
> decían ! ¡ qué *inmutaciones* !
> ¡ Vaya ! no hay que darle vueltas ;
> que le llenaban a un hombre
> el aquel." (17)

Faut-il prendre au sérieux ou considérer comme un discours par antiphrase cette tirade du savetier qui s'incluait lui-même précédemment au nombre des "bestias...que van / sólo por ver la comedia / sin entenderlo" (18) ? On peut évidemment se poser la question, étant donné qu'au moment où le *sainete* est joué, la controverse sur les *autos sacramentales* est au centre de l'actualité littéraire. Cependant, si la position de Cruz vis-à-vis de ce problème n'est pas très claire, il n'en reste pas moins que c'est une image défavorable qu'il a donnée du savetier, lequel, après qu'il s'est proposé, en désespoir de cause, d'écrire "un arte de hacer comedias", est rangé, en tant que "zapatero poeta", dans la catégorie des gens qui mettent le monde à l'envers, au même titre que la "petimetra soldado", le "soldado petimetra" et l'"abogado albañil".

15- *Ibid.* , p. XIII.
16- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 59.
17- *Ibid.*
18- *Ibid.*

Ainsi qu'on a pu le constater, les critiques de Cruz coïncident avec celles dont les partisans du néo-classicisme accablent poètes populaires et public, mais le *sainetista* se montre plus nuancé, conscient que si la critique est aisée, l'art est difficile :

> "a la reflexión de las claras luces de los muchos Autores, que tratan de este preciosíssimo Arte, he visto patente, que en quantos Críticos Estrangeros y Naturales censuran las obras agenas, no se encuentra tanta solidez, que no tenga evidente refutación, y que algunos incurren en lo mismo que menosprecian." (19)

En ce qui concerne l'application stricte des règles, il se montre très réticent, du moins lorsqu'il s'agit d'une pièce destinée à la représentation

> "porque amante de las Comedias de sus Autores Nacionales, y en los Intermedios de la Representación jocosa de los donayres del país, dudo que jamás admita el Pueblo la austera seriedad de una Tragedia, ni la civilidad perenne de una Comedia antigua." (20)

Ainsi donc, sans réfuter la valeur de la théorie, qu'il se déclare prêt à illustrer "para honor de la Nación a exemplo de otros distinguidos Ingenios Españoles" (21) (il se réfère à Montiano y Luyando), tout en sachant que de telles œuvres ne seront jamais montées, il la considère -en bonne logique, étant donnée la peinture qu'il a faite plus haut du public- irréalisable.

Autrement dit, en tant qu'amateur éclairé, Cruz adhérait au classicisme. En tant qu'homme de théâtre réaliste, il ne pouvait qu'en rejeter le rigorisme.

Il fallait surtout qu'il justifie sa *zarzuela* -qu'il baptise du reste "drama cómico-harmónico"-, pour laquelle il déclare avoir essayé de trouver un compromis

> "sin obedecer los preceptos de ninguno con todo rigor, ni abandonarme al desorden de la Moda, porque este era conocido desacierto, y aquello forzoso peligro de que a nadie agradasse, si seguía las rigideces de Terencio" (22),

19- Prologue de *Quien complace a la deidad* , *op. cit.* , p. XIV.

20- *Ibid.* , p. XXV.

21- *Ibid.* , p. XXIV.

22- *Ibid.* , p. XV-XVI. Il reconnaîtra un peu plus loin que sa pièce est écrite "del mismo modo que la reprueban, con la mezcla de Personas ilustres y Particulares, lances serios y jocosos, y sucesos trágicos y festivos" (p. XVII), et qu'elle est "delinquente criminal de las TRES UNIDADES" (p. XX). Son excuse est d'avoir voulu satisfaire sa clientèle : "El deseo de servir me inspiró más que Talía" (p. XV)..."no quise disgustar a sus Apasionados" (p. XVII).

et ses *sainetes* , dans lesquels il voit un moyen de concilier la programmation d'une œuvre sérieuse et les intérêts des comédiens : "en los Saynetes [...] es preciso separarse de todo lo regular, para que produzca el trabajo serio alguna utilidad a los Actores" (23).

Ainsi donc, s'il avait sévèrement jugé la qualité des *sainetes* que l'on représentait en 1757, et le public qui les applaudissait, Cruz ne remettait pas en cause le principe sur lequel se fondait le genre.

Or l'existence du *sainete* -et il en allait de même pour tout intermède dramatique- était en totale contradiction avec l'optique néo-classique, dans la mesure où sa fonction était de distraire, au sens éthymologique du terme, le spectateur pendant les entractes. Comme il n'avait aucun lien avec la pièce principale, sa présence signifiait la dispersion de l'attention du public, au détriment de celle-ci.

Pièce essentielle d'un spectacle conçu pour offrir aux spectateurs la plus grande variété possible dans le divertissement, son rôle était particulièrement important dans le cas où la pièce principale était un drame, car son but étant de faire rire par tous les moyens, il fournissait alors l'élément comique indispensable à l'équilibre de l'ensemble, selon la perspective définie par Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias* :

> "Lo trágico y lo cómico mezclado,
> y Terencio con Séneca, aunque sea
> como otro Minotauro de Pasife,
> harán grave una parte, otra ridícula,
> que aquesta variedad deleita mucho ;
> buen ejemplo nos da la naturaleza,
> que por tal variedad tiene belleza." (24)

C'est en vertu de ce principe qu'inversement, Cruz préférait éviter dans *Los picos de oro* , comme il l'explique dans le prologue de la pièce, le style burlesque qu'illustrait déjà au cours de la même séance la *zarzuela Las pescadoras* (25).

Ainsi le *sainete* cautionnait-il le mélange des genres que rejetaient les néo-classi-

23- *Ibid.* , p. XXVI. Et il ajoute que les acteurs "muchas veces me consta, que exceden con todo conocimiento los límites de la regla por atraer al Pueblo con la novedad de la extravagancia". Il ne pouvait pas prévoir à ce moment-là quelle étroite collaboration l'unirait quelques années plus tard aux comédiens.

24- Vers 174-180 (voir Juan Manuel ROZAS, *Significado y Doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega* , Madrid, Sociedad general española de librería, 1976).

25- Voir chapitre I, p. 41.

ques. On a déjà évoqué la colère méprisante avec laquelle Samaniego considérait ce salmigondis de tragédie, de comédie, de chant et de danse qu'étaient les miscellanées. Pour la même raison, on condamnait les interventions des *graciosos* dans une œuvre mettant en scène des événements et des héros tragiques (26). Or un *sainete* comique représenté entre deux actes de tragédie produisait le même effet qu'une scène burlesque au milieu d'un drame, circonstance aggravée par le fait que, les acteurs du *sainete* étant les mêmes que ceux de la pièce principale, les transformations qu'ils subissaient ôtaient toute crédibilité aux personnages qu'ils étaient censés incarner (27). Ramón de la Cruz se moque de cette préoccupation dans *Las pensiones de los nuevos* (1769), en imaginant ce dialogue entre José Espejo et Tomás Carretero, les deux *barbas* -c'était donc à eux que l'on devait confier les caractères graves- de la compagnie que dirigeait Juan Ponce :

"Espejo Lo más
escandaloso qe advierto
es qe se ponga a vailar
siguedillas Carretero ;
un hombre qe viene aquí
a hazer la parte de viejo,
qe ha de salir mañana
con un vigote tan tiesso,
ya de senador Romano,
o ya de embajador griego,
¿ se pone a bailar ? Pues ¿ cómo
ha de sacar el Mosquetero
ilusión grave de un hombre
que concibe en zarandeo ?

26- D'où évidemment la réaction de Moratín lorsque l'acteur Espejo lui avait proposé de faire intervenir "un par de graciosos" dans *Hormesinda* (voir René ANDIOC, *Sur la querelle...* , *op. cit.* , p. 50).

27- Les comédiens pouvaient ainsi jouer trois rôles différents (un dans la pièce principale, un dans l'*entremés* et un dans le *sainete*) et les meilleurs offraient en outre aux spectateurs une preuve de la diversité de leurs talents en chantant une *tonadilla* . De sorte que, comme l'écrivait MORATÍN, les acteurs n'avaient pas toujours le temps de changer de costume,

> "en el entremés o en el sainete se presentaba el alcalde de Polvoranca peinado en ala de pichón, con montera de paño, chupa parda, guirindola de festón y coturnos griegos ; a el sacristán de Escopete se le descubría un pedazo de toga consular que le arrastraba por debajo de la sotanilla ; y la tía Chinche salía con su guardapiés de estameña azul, medias de troma de Persia, ricos zapatos con hebilla de Francia, mandil negro, peinado magnífico..."

(cité par René ANDIOC, *Sur la querelle...* , *op. cit.* , p. 164). C'est pourquoi María Ladvenant déclarait dans le prologue en prose placé au début de l'introduction de *La bella madre* : "Ya ven ustedes que hablo seria, que hablo en prosa, y que yo no soy mujer que gusta de chanzas, y más hallándome revestida con el triste carácter de *Andrómaca* " (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 138).

cosa es que me escandaliza.
Carr° Y diga usted, compañero,
¿ no hace usted también papeles
más heroicos, y más serios
en las comedias, y sale
en los saineticos luego
encogido de figura
jugando el castañeteo ?" (28)

D'autre part, le *sainete* facilitait la non-application de l'unité de temps. En effet, selon l'optique de la *comedia* , l'entracte -Lope emploie de façon significative le terme de "distancia"- faisait accepter au spectateur l'idée qu'un laps de temps assez long -qui pouvait être de plusieurs années lorsque la pièce portait sur un sujet historique- s'était virtuellement écoulé entre deux actes (29), et l'intermède, dans la mesure où il renforçait l'impression de coupure et occupait le spectateur en détournant momentanément son attention, rendait plus aisée encore cette acceptation. L'intermède, pour les diverses raisons que nous venons d'évoquer, détruit l'illusion comique -et la sacro-sainte vraisemblance- que l'on doit s'efforcer de créer et de maintenir d'un bout à l'autre de la pièce, car pour que le spectateur saisisse le message, la leçon que celle-ci doit véhiculer, il est indispensable que rien ne vienne lui faire perdre le fil de l'intrigue, dont les différents moments, les différentes péripéties, s'enchaînent pour aboutir à un dénouement dont la portée est étroitement liée à son adhésion à l'histoire, et à la crédibilité des personnages.

Il est donc clair que, de par sa fonction, le *sainete* ne pouvait qu'attirer sur lui, indépendamment même de tout jugement de valeur, les foudres des réformateurs qui unanimement, tout en ayant conscience des difficultés de mise en place et d'application d'une mesure qui priverait le public d'un de ses mets favoris, considéraient comme souhaitable et même nécessaire de ne plus représenter d'*entremés* ni de *sainete* entre les actes de la pièce principale.

Bernardo de Iriarte était pour sa part bien conscient du problème : dans un rapport qu'il établit en 1767 (30) sur la demande du comte d'Aranda, soit peu de temps après l'arrivée de ce dernier au pouvoir, en vue de présenter une sélection de pièces du répertoire ancien compatibles avec les nouvelles exigences esthétiques, il soulignait la part qui revenait à l'*entremés* et au *sainete* dans l'accueil que le public réservait au spectacle -et par conséquent à la pièce principale.

28- BNM, ms. 14528/12.
29- Voir l'*Arte nuevo de hacer comedias* , éd. cit., p. 85 sq., v. 193-197.
30- Cité par René ANDIOC, *Sur la querelle... , op. cit.* , p. 48.

Quelque temps plus tard (après février 1770 de toute façon, puisqu'il se réfère dans le document à la création de *Hormesinda*), le même Bernardo de Iriarte rédigeait à l'intention de José Manuel de Ayala, qui venait d'être nommé "comisario-corrector de dramas para el teatro de la Corte", une série de propositions pour lui permettre de remplir au mieux sa mission (31).

Il commence par les intermèdes, dont il énumère les défauts. Il faut, dit-il, supprimer dans les *sainetes* toute allusion personnelle (l'auteur ne doit donc pas intervenir), toute indécence et toute obscénité apparente ou sous-entendue, et l'on ne saura approcher du naturel et de la vraisemblance sans éliminer

> "aquella tontísima fórmula usada por D. Ramón de la Cruz : 'y como la idea va muy larga, démosla fin con una tonadilla'." (32)

Le sujet des *sainetes* ne doit en aucun cas porter sur "el cabronismo, putanismo, ni demás sectas de esta naturaleza", et il faut bannir également tous les intermèdes qui mettent en scène les acteurs sous leur propre nom (autrement dit les *sainetes de costumbres teatrales*), car

> "no son individuos tan principales de la república que merezcan preste atención todo un pueblo a diálogos de sus intereses, gracias o desgracias particulares." (33)

Toute coïncidence volontaire avec des personnes existantes est à proscrire, et il convient de réduire le nombre d'acteurs et de figurants ("debería impedirse se compusiesen los sainetes de tanto gentío"), et de ne mettre en scène que quelques personnages à la fois ("[...] y procurar se desterrase de ellos el abuso de que hablen muchos sujetos a un tiempo" [34]).

Cependant, si l'auteur du rapport propose de corriger toutes les imperfections qu'il relève dans les *sainetes* , il ne songe pas à supprimer ce genre de divertissement. Tout au plus juge-t-il préférable de ne plus représenter d'intermède dramatique pendant le premier entracte :

> "Si se pudiera desterrar el entremés que media entre

31- Le document a été reproduit par COTARELO dans *Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 420 à 423.
32- *Ibid.* , p. 420.
33- *Ibid.*
34- *Ibid.* , p. 421.

> la primera y la segunda jornada sería cosa muy buena y tomarían las gentes más interés en la trama de las composiciones principales." (35)

La pièce principale gagnerait à cette solution et l'on pourrait même donner au public sa ration d'intermèdes en les repoussant à la fin du spectacle. Une telle modification ferait sans doute pousser les hauts cris au *vulgo* , mais il finirait par s'habituer, comme semblerait le montrer l'exemple de la *Hormesinda* :

> "Lo cierto es que no noté les chocase esta novedad en la representación de la disparatada tragedia *Hormesinda* , en medio de tener ésta cinco actos y cinco mil desatinos." (36)

Justement. On peut se demander jusqu'à quel point l'absence d'*entremés et* de *sainete* (on joua seulement, d'après les *gastos del tablado* , un *baile de contradanza*) fut étrangère à la froideur que manifesta le public, qui, du reste, n'avait pas obligatoirement remarqué les "cinco mil desatinos" de la tragédie de Moratín.

Iriarte est donc parfaitement conscient du pouvoir d'attraction des *sainetes* , à tel point qu'il propose de programmer les nouveautés, non plus avec les "comediones disparatados" (il vient de condamner impitoyablement les *comedias de magia* et autres productions du même genre [37]), selon la pratique habituelle, mais avec les *comedias heroicas* et *de figurón* les moins défectueuses (donc, nécessairement, les plus éloignées des préférences du public). Autrement dit, il propose d'utiliser les intermèdes pour faire accepter aux spectateurs -et réformer ainsi peu à peu leurs goûts, en les habituant à "una diversión más racional"- des pièces dont le seul intérêt ne serait pas assez puissant pour les attirer.

On est loin de la suppression des intermèdes. Partagé sans doute entre ses convic-

35- *Ibid.* , p. 422.

36- *Ibid.* Agustín de MONTIANO Y LUYANDO était plus lucide lorsqu'il écrivait, après avoir condamné l'*entremés* et le *baile* et proposé de les remplacer par des intermèdes instrumentaux très brefs:

> "No ignoro que el Vulgo de nuestra Nación blasfemará, o hará mofa de tan rígida observancia, porque acostumbrado al cascabel, y botón gordo le será insufrible tanta seriedad : y más si ve, que se abandonan los fandangos, las tonadillas, y aquella interminable insipidez de sus *Majos* , y *Majas* , que es hoy el favorecido"

(*Discurso sobre las Tragedias españolas* , Madrid, imprenta de Joseph de Orga, 1753, p. 42).

37- "Toda comedia de magia, de frailes, diablos (allá va todo) ; todas aquellas que tienen segunda, tercera, cuarta, quinta y milésima parte deben sepultarse para siempre en el olvido de los idiotas, aunque clamen éstos y los cómicos. La razón de que hacen dinero con ellas no es razón para el Gobierno." (*Ibid.*)

tions et l'impossibilité de passer outre aux exigences du public -quelle peut être en effet la portée d'une quelconque leçon devant une salle quasiment vide ?- Iriarte trouvait un compromis en repoussant le plus possible les intermèdes à la fin du spectacle, c'est-à-dire en chargeant le *fin de fiesta* .

Cette solution avait un autre avantage : elle garantissait jusqu'à la fin du spectacle la présence d'un public prompt à quitter la salle dès qu'il avait consommé ses morceaux favoris, surtout probablement si la pièce principale faisait partie du répertoire, car il en connaissait alors le dénouement. C'est le parti qu'adopte Sebastián y Latre dans l'*Ensayo sobre el teatro español* qui tient lieu de prologue à son édition, en 1773, de *Progne y Filomena* et de *El parecido en la corte* : constatant le plaisir que prend le public à la représentation des *entremeses* et des *sainetes* -il reconnaît même un certain mérite à un petit nombre d'entre eux-, il estime nécessaire de ne pas s'en désintéresser, mais, hostile au principe de l'intermède qu'il conviendrait de supprimer pendant les entractes "porque todo corta la ilusión, y pierde entonces el Poeta aquel trabajo, que le havía costado el inflamar a sus Espectadores en cada Acto", il préconise le maintien du *fin de fiesta* ,

> "pues sobre las utilidades expresadas, trahería esto la de detener al Pueblo, hasta la conclusión de la Pieza principal, pues regularmente se sale presuroso apenas ve en qué ha parado la acción, y no se aprovechan las sentencias, o instrucción moral con que el Poeta procura sacar el fruto de su Obra." (38)

Ce système avait fait ses preuves en France, où l'on avait assisté, à partir de 1710, à l'essor d'un genre considéré alors comme nouveau (parce que l'usage s'en était perdu): la petite pièce qui, ainsi que l'a démontré Henri Lagrave dans son étude sur le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750, était souvent le soutien de la pièce principale (39).

Tout comme les *sainetes* qui font l'objet de notre étude, les "petites pièces" (au nombre desquelles il faut inclure les comédies en trois actes, comme *Les précieuses ridicules* ou *Le médecin malgré lui* , dont Cruz du reste devait faire des *sainetes*) n'in-

38- Voir chapitre II, note 4. Bernardo de Iriarte constatait déjà en 1767 que le public "sin esperar éxito, o solución del Drama se retira del Teatro apenas se concluye el saynete y tonadilla" (Rapport du 20 août 1767, BNM, ms. 9327, fol. 81 verso).

39- Il en allait de même en Angleterre, où l'*afterpiece* servait de soutien à la pièce principale (voir M.C. ROUYER, "La vogue de l''afterpiece' en Angleterre au milieu du XVIIIème siècle", in *Théâtre et société* , Université de Pau et des Pays de l'Adour, 3ème Table ronde sur le théâtre, année 1976).

spiraient que mépris à certains critiques, parce que le ressort principal de leur succès était la farce, mais étaient d'un grand secours pour les comédiens, car elles attiraient la fraction la plus populaire du public :

> "Quant aux comédiens -écrit H. Lagrave- ils n'ignorent pas que c'est le caractère populaire, propre à la farce, de la petite pièce, qui attire le parterre, sans pour autant effaroucher les loges : 'Vous savez que de représenter une pièce sérieuse sans une petite pièce, c'est absolument chasser le peuple', écrivait Hauteroche à son collègue La Grange." (40)

Du moins, à Madrid, ne risquait-on pas, comme ce pouvait être le cas à Paris pour la petite pièce, de voir affluer les spectateurs à l'heure du *fin de fiesta* , si s'était maintenue toutefois l'interdiction lancée en 1767, à la suite d'une bousculade provoquée par un afflux de public entre le deuxième et le troisième acte de la pièce, d'ouvrir les portes des théâtres avant la fin de la séance (41).

Le *sainete* enfin, parce qu'il flatte les goûts du vulgaire et reste au niveau de ce public dont la principale caractéristique est l'inculture, est un objet de mépris et d'indignation, quand on ne le taxe pas d'immoralité.

Ramón de la Cruz, bien qu'il ne soit en rien comparable aux Vidaurre et autres *sainetistas* qui sévissaient au moment où il commence sa carrière d'auteur dramatique, va devenir, étant donnés la place croissante qu'occupent ses *sainetes* dans les programmes et le développement qu'il donne à certaines formes d'intermèdes, une cible de choix.

La première bataille à laquelle D. Ramón se trouve mêlé a pour origine le tour résolument satirique qu'il donne à ses *sainetes* . Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises les réactions que provoquent ses "sainetes criticones", dans un débat qui est alors porté sur les planches, à la faveur de la rivalité entre la troupe de María Ladvenant et celle que dirigeait María Hidalgo (42). Parmi les adversaires de Cruz se détachait Francisco Mariano Nifo, avec lequel, après que les deux hommes avaient entretenu des relations amicales, le *sainetista* s'était brouillé, Nifo lui ayant reproché, semble-t-il, d'avoir

40- Henri LAGRAVE, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750* , *op. cit.* , p. 359.
41- AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1767, fol. 759.
42- Voir *supra* , chapitre II, p. 82 et 117.

dédaigné de suivre ses conseils [43].

Que Cruz ait consulté Nifo, cela ne fait aucun doute, et c'est précisément la raison pour laquelle il lui reproche son manque de loyauté dans les *Décimas familiares* qui rassemblent tous les griefs qu'il nourrit à l'égard de son adversaire :

"No siento que sin razón
me muestre su ira sangrienta ;
lo que yo siento es que mienta
a costa de mi opinión.
Es hombre sin religión ;
pues si la crítica mía
a alguno zaherir podía,
cuando se la consulté
y su impresión le fié,
¿ para qué me la aplaudía ?"

D. Ramón se montre sans pitié pour celui qu'il vient de présenter comme un esprit dénigreur, qui n'en est pas à sa première contradiction :

"Yo no extraño lo que dice
Nifo de mí, ni sus modos,
porque él dice mal de todos
y después se contradice."

Il reproche à cet "ingenio infelice" incapable d'originalité ("aquellas pocas pesetas / que con sus obras ganó / sabemos se las hurtó / a extranjeros y poetas"), dont l'expérience se réduit à un mauvais *sainete* et à une traduction, d'avoir éreinté un de ses intermèdes[44].

Or, les œuvres de Nifo qui furent représentées à l'époque sont au nombre de trois : *El tribunal de la poesía dramática , sainete* joué par Ladvenant en septembre 1763 (et imprimé la même année), *Hypsípile, princesa de Lemnos* , adaptation d'un opéra de Métastase créée par la même troupe en octobre-novembre 1764 [45], et *El juicio de la mujer hace al marido discreto , sainete* créé par la compagnie Hidalgo le 5 février 1765, et imprimé la même année avec l'"Entremés nuevo" *La sátira castigada por los*

43- Voir COTARELO, *D. R. de la C... , op. cit.* , p. 86-87.

44- "En un diario has plantado, / como perdido, un sainete / mío". Le périodique en question était, semble-t-il, le *Diario de las bagatelas* , où Nifo prenait la défense du *petimetre* dont Cruz avait fait la satire (voir P.J. GUINARD, *La presse espagnole de 1737 à 1791* , *op. cit.* , p. 454). La création de *El petimetre* avait eu lieu le même jour que celle de *Hipsípile* . Ces *Décimas familiares* sont imprimées dans le volume III des œuvres des *Poetas líricos del siglo XVIII* (BAE n° 67, p. 512-513).

45- "Drama Heroyco", d'après SEMPERE Y GUARINOS (*Ensayo de una biblioteca española , op. cit.* , t. IV, p. 147).

saynetes de moda , qui, à notre connaissance, n'a pas été joué.

Quelles sont donc les deux pièces auxquelles se réfère Cruz dans ses *décimas* ? Si le poème est antérieur à *El juicio de la mujer hace al marido discreto* , la traduction à laquelle il est fait allusion est la *Hypsípile* , et le "sainete malo" *El tribunal de la poesía dramática* . Dans le cas contraire, les deux pièces concernées pourraient bien être les deux *sainetes* cités, dont l'un -nous ignorons lequel- serait alors une traduction. C'est cette seconde hypothèse qui nous semble la plus plausible. En effet, les *décimas* poursuivent ainsi :

> "Mis obras recopilando
> ha hecho un sainete de intento ;
> él debe de estar hambriento,
> que anda siempre rebuscando" (46),

qui concernent très certainement *La sátira castigada por los saynetes de moda* , pièce imprimée mais non représentée, d'où l'expression "sainete de intento".

Dans le prologue, Nifo expose le but de sa pièce, et explique qu'il a voulu réagir contre la tournure prise depuis quelque temps par la satire au théâtre : les nobles y sont pris à partie, l'autorité parentale y est bafouée :

> "La sátyra se ha tomado (de pocos años a esta parte) licencias, que, aun mediante los mayores privilegios, huvieran dado bastante que sentir a sus Autores en otros tiempos. Lo más imprudente, y no poco perjudicial, de estas libertades del Furor Poético, es haver hecho al Teatro tribunal de las costumbres de los Nobles, y de las Personas del mayor respeto.
>
> [...] El haver puesto en deplorable estado el justo respeto que se debe a los Padres, me ha determinado a dar este *Entremés* al Público, para que se entienda, y decida generalmente por las Personas bien intencionadas, y que aman a la Sociedad con verdaderos sentimientos de Religión, y Humanidad, que vicios determinados de los Padres no se deben sacar a juego en el Teatro [...]" (47)

Bien que Cruz ne soit pas nommément mis en accusation dans le prologue, on a tôt fait de reconnaître dans cet "hombre en el lugar / que habla mal de todo el Pueblo", dans ce "crítico saynetero" dont l'*entremés* fait le procès, l'auteur de *El petimetre* .

46- *Poetas líricos del siglo XVIII , op. cit.* , p. 512.

47- *La sátira castigada por los saynetes de moda. Por Don Francisco Mariano Nipho* , Madrid, viuda de Manuel Fernández, 1765, p. 3 et 4 respectivement.

La qualification des personnages qui interviennent dans la pièce est déjà significative :

"*Personas*	Alcalde	El que sea recto
	4 Regidores	Los que no sean torcidos
	Procurador	El que sea diligente
	Escrivano	El que no tenga uñas
	Cavallero	El que merezca tal título
	Dama	La que sea Señora
	Petimetre	El que tenga ayres nobles
	Padre 1}	Los que conozcan tan
	Padre 2}	exquisito empleo
	Madre	La que sea prudente
	Ingenio	Qualquiera que sea vano" (48)

Adoptant la forme de l'*entremés de figuras* , Nifo fait défiler dans une salle d'audience les plaignants, qui viennent protester contre l'image qu'on donne d'eux au théâtre.

La "dama", dont le mari a les moyens de satisfaire la coquetterie, s'indigne de se voir traitée de "loca, y presumida". Le *petimetre* , issu de parents nobles et fortunés, qui lui ont donné une éducation conforme aux mœurs de l'époque et dont l'indulgence en matière de religion était une simple preuve de leur affection, dispose d'un bien suffisant pour lui permettre de mener grand train sans risquer de s'endetter, sans compter qu'en dépensant pour sa toilette, il fait travailler tailleurs, chausseurs et marchands ; et s'il ne joue pas de l'épée, ce n'est pas qu'il soit efféminé, c'est que les temps ont changé, et que maintenant, on se bat au canon. C'est évidemment au héros de *El petimetre* qu'il est fait allusion, à ce Don Soplado dont la prière "matinale" (il est plus de dix heures) n'est qu'un ronronnement ("ro, ro, ro, ro, ro") distrait entrecoupé de répliques échangées avec le coiffeur ou le valet, qu'une minuscule tache sur son costume met hors de lui, et qui, considérant le duel comme une extravagance démodée, se félicite de vivre à une époque où l'on connaît les raffinements de la toilette, bien que D. Modesto lui ait fait remarquer que "no es en los hombres / mucho primor manos blandas".

C'est ensuite la mère de famille qui paraît :

"El crítico saynetero
me ha sacado a mí al theatro
con el trage más horrendo,
que han vestido las costumbres
de los salbages más fieros :
me ha sacado haciendo feria

48- *Ibid.* , p. 6.

de mi hija a los cortejos." (49)

Et l'on identifie aussitôt la gitane (interprétée par Dionisio de la Calle) qui, dans *El refunfuñador* (1763) apprend à sa fille à jouer de la mantille et de la prunelle pour attirer les galants fortunés.

Vient ensuite le "Padre 1°", fort irrité contre le "murmurador coplero" qui l'a représenté sur scène occupé à repriser un bas, en présence du *petimetre* : et il évoque la scène de *El petimetre* dans laquelle D. Simplicio sollicite en pure perte sa femme, puis ses filles, de lui trouver une aiguille, et, après s'être fait rabrouer sans ménagements, se voit finalement chargé de faire la popote, pendant que ces dames se rendent à l'église en compagnie de leurs *cortejos* .

C'est enfin le tour du "Padre 2°" :

"mandó dixesse
a mi hija (que con respeto
se arrodilló, para darme
muestras del filial afecto,
y de la justa obediencia,
que es el honor de hijos buenos)
levántate ; y essas cosas
déxalas al baxo Pueblo
de una Aldea, que a la Corte
no es de moda hacer obsequios
tan sencillos a los Padres :
vivimos en otro tiempo." (50)

Cette tirade est une réplique d'une scène de *Las mujeres defendidas* , que la troupe de María Ladvenant avait créé le 25 décembre 1764, dans laquelle Cruz faisait intervenir, non seulement le mari à la mode dont nous avons déjà signalé l'étrange comportement vis-à-vis de sa femme (51), mais aussi un père de famille qui reprochait à sa fille son attitude de soumission respectueuse :

"Granadina Padre, la mano.
Calderón Levanta.
¿ No sabes que eso no es moda ?
Y dime, infame, ¿ esa aspa
a qué viene ? ¿ Te crío yo
para mujer ordinaria ?
Si alguno de los presentes

49- *Ibid.* , p. 18.
50- *Ibid.* , p. 23-24.
51- Voir chapitre III, p. 199.

con intención te mirara
de boda, ¿ qué entendería ?
que eres una aldeana." (52)

Si Nifo n'avait pas eu entre les mains les textes des *sainetes* de D. Ramón qui sont plus particulièrement visés dans cet *entremés* , il faut croire, étant donnée la précision des références, qu'il était doué d'une excellente mémoire, ou que Ramón de la Cruz avait le talent de trouver les détails et les mots susceptibles de frapper son auditoire. C'est précisément cela que Nifo reproche au *sainetista* , parce qu'il ne se défie pas de l'ignorance du public, inapte à suivre un raisonnement *a contrario* :

"El Pueblo baxo, en común,
no penetra los mysterios
del irónico lenguage." (53)

Il faut donc que la leçon soit claire, et éviter de mélanger "lo blanco y lo negro / y sin distinguir colores" (54). Le critique affichait pourtant une certaine confiance dans les capacités de jugement du public, en affirmant dans le prologue de la pièce qu'il suffisait de montrer les vices des enfants et leurs funestes conséquences pour que les parents en déduisent leur propre responsabilité ("para que con el horror de los defectos de los hijos conciban odio los padres contra los suyos propios" [55]) : il est vrai qu'alors, ce n'était probablement pas le "Pueblo baxo" qui était concerné.

Nifo cependant, voulant donner la preuve qu'il est aussi savant à bien faire qu'enclin à blâmer, propose *El juicio de la mujer hace al marido discreto* , comédie en un acte où toutes les règles sont respectées, comme modèle à opposer à *La bella madre* , "llamada comedia, por mal nombre" (56) :

"Como estas Comedias, o pequeñas piezas -déclare-t-il en toute modestie- deben ser los Saynetes en que sea castigado el vicio sin la afrenta del culpado : porque señalar las cosas en el Teatro, además de ser contra la caridad evangélica y contra la Justicia natural, es arriesgado. Sólo por dar a entender, que hay quien sabe hacer un Saynete sin el socorro de la ofensa del Próximo se ha formado éste." (57)

52- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 165-166.
53- *La sátira castigada* , *op. cit.* , p. 24.
54- *Ibid.* , p. 26.
55- *Ibid.* , p. 4 (prologue).
56- Voir l'*Advertencia* , p. 33.
57- *Ibid.* , p. 34.

Si Cruz ne suivit pas l'exemple qui lui était généreusement donné, bien lui en prit : la censure supprima pour la représentation plusieurs passages du *sainete* de Nifo, estimant que les vers concernés étaient -comble de l'ironie- "de mal exemplo" (58).

Cruz n'allait pas se contenter de répondre à son adversaire dans les *Décimas familiares* que nous avons citées. Le début de la saison d'hiver de l'année 1765 devait être marqué par la création, le même jour, de *El pueblo quejoso* au théâtre de la Cruz (par la troupe Hidalgo), et de *El casero burlado* , au Príncipe (par Nicolás de la Calle). Ce *sainete* était précédé d'une *Introducción* , et ce simple fait, relativement rare (59), témoignait du caractère exceptionnel de la circonstance : l'auteur avait de la même façon attiré l'attention du public sur la nouveauté de *La bella madre* , et devait avoir recours au même procédé quatre ans plus tard lors de la création de *Manolo* . C'est de Nicolás de la Calle, *autor* de la compagnie depuis le début de la saison, que Cruz fait son porte-parole :

"Hoy, por empeño más arduo
tengo el hacer un sainete
que una comedia, mirando
que las críticas enojan,
que al ridículo hacen ascos,
lo discreto no divierte,
en lo amatorio hay reparos,
etcétera. Con que, amigos,
cualquiera toma temblando
la pluma, porque al más hábil
cuesta mucho el trabajarlo
y al más ignorante cuesta
muy poco el decir que es malo." (60)

Si Nifo est clairement visé dans les deux derniers vers, la tirade s'adresse vraisemblablement, de façon plus générale, à tous ceux qui critiquent systématiquement le *sainete* , quelle que soit la forme qu'on lui donne, c'est-à-dire aux partisans de l'école néo-classique. *El pueblo quejoso* ne laisse subsister aucun doute à ce sujet.

La pièce commence comme beaucoup de *sainetes de costumbres teatrales* , à ce-

58- BMM, ms. 1/156/31. Il faut dire que dans la pièce, on voyait un mari inciter sa femme à attirer les galants afin d'en tirer profit : "yo lo que quiero es provecho, / que con la honra no he visto / comprar ni un cuarto de espliego" déclare-t-il notamment.

59- Les *introducciones* étaient généralement de véritables intermèdes qui avaient pour fonction de présenter au public les pièces nouvelles (voit *supra* , chapitre I, p. 34).

60- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 203.

ci près que la formulation de la première indication scénique est déjà une entorse à la pratique en usage. Les acteurs de la troupe Hidalgo échangent des commentaires sur le *sainete* qu'ils vont prétendument jouer. Le titre en est *El renegado* , et le thème n'est pas original : Ayala est supposé avoir déserté son poste, et ses camarades le recherchent. On reconnaît là le schéma tant de fois reproduit dans les *sainetes* de cette catégorie, et Cruz ne se prive pas de railler les extravagances d'un scénario qu'il avait su, nous l'avons vu au chapitre précédent, renouveler :

"Autora [...] se reduce su trama
a que te vas, y nosotras,
constantes y disfrazadas,
por todas las cuatro partes
del mundo giramos, hasta
que te hallamos, renegado,
en la región otomana ;
te quemamos por infiel
las uñas, las otras cantan
una tonadilla nueva,
y aquí el sainete se acaba." (61)

Mais, contre toute attente, Ayala s'insurge, et, dans une longue tirade, fait le procès de ce *sainete* conçu au mépris de l'unité de lieu :

"Ayala [...] en mi tiempo y en mis barbas
no se han de volver a hacer
obras de tan mala hilaza
que a un tiempo se representen
en el Japón, en Irlanda,
en Siria y Constantinopla.
¡ Oh, personas obstinadas
de los teatros ! Decid,
decid ; ¿ cómo tenéis cara
para presentaros, donde
hay inteligencia tanta,
con unas obras que están
ab utroque condenadas ?
¡ Oh, sectarios del mal gusto !
¡ Oh, gentes alucinadas !
¿ De qué os sirve por lo menos
un sermón cada semana,
que se predica al asunto ?" (62)

61- *El pueblo quejoso* , "Intermedio dramático representado por la compañía de la señora María Hidalgo en la primera comedia de la temporada de invierno del presente año" (1765), in *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 255.

62- *Ibid.*

Cette allusion limpide à *El Pensador* de Clavijo, de même que le pluriel dont Cruz fait usage dans les vers suivants et la mention des autorités de référence ("lo dijeron en España / Salas, Cascales, Cervantes, / Luzán, y otras bien cortadas / plumas [dejando Molières, / y Ricobonis de Francia, / Eurípides y Terencios, / porque no entiendo palabra / de griego, ni de latín]") sur lesquelles prend appui la condamnation des œuvres jugées défectueuses, situent d'emblée le débat, non pas sur un plan strictement personnel, mais dans le cadre de la lutte que menaient les néo-classiques pour une réforme du théâtre. Dans ce débat, Ayala prend donc parti pour les réformateurs, à travers cette tirade dont le thème et le ton exagérément emphatique étaient de nature à surprendre dans la bouche d'un acteur spécialisé, ainsi qu'on l'a vu, dans le burlesque le plus traditionnel. C'est précisément là que commence la dérision : le discours d'Ayala sonne faux, parce que tout y est en contradiction avec ce qu'il représente. Il semble en outre mériter le rôle de renégat qui lui était dévolu dans le *sainete* fictif que les comédiens devaient jouer -et dont l'auteur n'avait peut-être pas imaginé le titre au hasard- car le véritable obstacle à la réforme qu'il préconise, c'est son public, comme le souligne María Hidalgo :

"Autora Hombre, yo he mirado el mundo ;
los poetas de más fama
he consultado, y me dicen
que el pueblo sólo se paga
de bromas y disparates,
y que los conceptos cansan,
porque el pueblo sólo quiere
el bullicio y la algazara.
Ayala Y el pueblo ¿ qué dice a eso ?" (63)

Le débat est lancé : des acteurs placés dans le *patio* , dans les *gradas* et dans la *tertulia* protestent ; "el pueblo" mis en cause va apporter sur scène son témoignage.

Les différents secteurs du public sont représentés par des délégués qui viennent faire part aux comédiens de leurs goûts, de leurs préférences, de leurs motivations, et aussi parfois de leurs griefs. Deux *caballeros* sont les porte-parole de la "generosa, / la respetable, la clara / nobleza española" (64) qui occupe les *lunetas* , et deux *petimetras* sont mandatées pour s'exprimer au nom des *aposentos* ; les délégués du *patio* sont un ouvrier maçon et un maître cordonnier ; l'un des envoyés des *gradas* , qui de prime abord produit une impression favorable, exerce -et ce n'est pas une coïncidence- la mê-

63- *Ibid.*
64- *Ibid.* , p. 256.

me activité que Ramón de la Cruz, puisqu'il semble tenir un emploi dans un bureau ("parece / hombre de forma y de chapa, / como de alguna oficina"), l'autre représentant étant simplement qualifié de "persona ordinaria" (65) ; de la délégation de la *tertulia* on sait seulement qu'elle est composée d'ecclésiastiques ; quant aux représentantes de la *cazuela* , elles se définissent par leur costume, la *saya* et la *mantilla* , que l'on oppose à la *bata* que portent les *petimetras* des loges. Les diverses catégories de spectateurs sont en outre différenciées symboliquement, du point de vue de la fortune, par les sièges que leur avancent les comédiens, et qui vont du plus recherché au plus rudimentaire, des chaises "de toda moda, forradas / de damasco carmesí / dorado a fuego" (66) que l'on destine aux représentants de la *luneta* , à la chaise sans dossier et au seau retourné dont doivent se contenter les délégués du *patio* .

Les groupes ainsi caractérisés exposent à tour de rôle les raisons qui les poussent à fréquenter les théâtres.

Les spectateurs de la *luneta* , dont l'avis a d'autant de plus de poids qu'ils ont été présentés comme l'élite de la nation, commencent par rejeter

"la bulla,
la trapería y las falsas
ideas, el aparato
de papelones de estraza,
la confusión y otras muchas
comunes extravagancias" (67)

dont on accuse le public d'être friand, mais qui les auraient chassés des salles de spectacle si trois raisons n'avaient réussi à les retenir. Tout d'abord, aller à la comédie est pour eux une habitude ; le second motif est la qualité de beaucoup de *comedias* espagnoles, dont "la viveza, / la travesura, la traza, / los conceptos, los donaires" justifient l'intérêt que leur portent les étrangers qui les ont traduites, et qui, à ce titre, ne méritent pas le sort que leur font ceux qui ne mettent leurs "altas doctrinas" qu'au service de la critique, au lieu de les mettre en application, car alors

"hallara
la nación dos intereses,
como tener arregladas
comedias y lograr más

65- *Ibid.* , p. 259.
66- *Ibid.* , p. 256.
67- *Ibid.*

sujetos que la ilustraran." (68)

C'est donc la défense du "teatro antiguo" que prennent les représentants de la *luneta* , non pour des raisons partisanes -ils viennent de déclarer qu'ils verraient d'un bon œil le répertoire s'enrichir de "comedias arregladas"- ni par ignorance -ils ont donné la preuve qu'on ne pouvait les assimiler au vulgaire amateur d'inepties- mais au nom d'une certaine forme de patriotisme. Si toutes les pièces jouées étaient mauvaises, personne ne viendrait les voir

"que aunque esté nuestra crianza
tan en mantillas, que sólo
hay ocho o diez en España
puestos a andar, con todo eso
creo tengan nuestras almas
el racional ejercicio
que las constituye para
preferir lo menos malo
donde nada bueno se halla." (69)

Quant au troisième motif avancé, c'est un clin d'œil complice adressé au public : l'assiduité de la *luneta* est garantie par le talent et surtout le charme des comédiennes.

Les *petimetras* des *aposentos* , pour leur part, se rallient à l'avis du public masculin ("la mitad dice que basta, / para concurrir a algunas, / ver que los hombres aplaudan / su mérito") et avouent que la moitié d'entre elles n'accorde aucune importance à la qualité de la pièce ou au jeu des acteurs :

"su objeto es ver si viene hoy
sirviendo a doña Fulana
don Fulano, o mirar si
trae el cortejo y la bata
de mejor gusto que ayer" (70) ;

et la représentation est pour elles l'occasion de faire un brin de causette avec leurs amies. Quant aux représentantes de la *cazuela* , elles n'interviendront que pour s'élever contre la discrimination dont elles sont l'objet de la part des "madamas" installées dans les loges, alors que seule la tenue vestimentaire les différencie, "pues -affirme l'une d'elles- si me enfadan un poco, / en quitándome la saya, / y arrojando la mantilla, / que-

68- *Ibid.* , p. 257.
69- *Ibid.*
70- *Ibid.* , p. 258.

do ya, mal comparada, / tan señora como ellas" (71). Cruz tempérait ainsi quelque peu, par cette satisfaction d'amour propre qu'il semblait accorder au public féminin le plus nombreux, le peu de cas qu'il faisait par ailleurs de ses capacités de jugement.

L'avis de la *tertulia* ne semble pas primordial aux yeux de D. Ramón. Ce secteur en effet, "que viene, que ve, y que calla", dont les délégués paraissent sur scène en avant-dernière position (ce sont les spectatrices de la *cazuela* qui ferment le défilé), se caractérise par sa modération, que l'on pourrait prendre pour de l'indifférence si l'un de ses occupants n'affirmait en ces termes son attachement à la production nationale et sa réprobation à l'égard de ceux qui la condamnent :

"que en puntos de diversión,
si es tolerable hacer galas
del ingenio, no lo es
entrar a fuego y espada
en mano a herir la nación
que ha dado suelo y ampara." (72)

Et cette sentence a d'autant plus de poids que la *tertulia* incarne la sagesse et la science.

Cependant, ce sont les interventions du *patio* et des *gradas* , soit du public à la fois le plus populaire et le plus nombreux, qui se trouvent au centre du débat.

Les délégués du *patio* entrent en scène en chantant une "tonadilla a duo", et manifestent ainsi leur prédilection pour le chant ("como se les obliga / con lo cantado, / envía su embajada / también cantando"). Ils s'insurgent contre l'accusation portée contre le public populaire, nullement responsable de la décadence du théâtre, "pues él es quien lo traga, / no quien lo guisa", et estiment qu'il n'est de mauvaise pièce que celle qui ne lui plaît pas :

"El pueblo claro dice
si le parece
que las obras son malas,
cuando no vuelve ;
de que resulta
dar la mala una entrada,
la buena muchas."

Cependant, si l'appréciation des deux mandataires du *patio* , dont l'auteur marque sym-

71- *Ibid.* , p. 260.
72- *Ibid.*

boliquement l'appartenance aux couches populaires en les faisant s'exprimer par *seguidillas* , est souveraine, elle est purement instinctive :

"Aunque sean ensaladas,
el pueblo quiere
que los sainetes tengan
cierto sainete ;
no sabe el nombre,
pero cuando lo prueba
bien le conoce." (73)

Et c'est spontanément qu'il manifeste son enthousiasme qui, sans qu'il en ait conscience, le porte naturellement à acclamer ce qui est authentiquement espagnol :

"Cuando en cualquier comedia
se halla un buen paso,
y quien lo hace le esfuerza,
repite el patio :
Viva la Paca,
viva García,
viva la Rosa,
y todos vivan.
y cuando canten
unas cosas de gusto,
bien arregladas :
Viva Mariana,
viva la Autora,
viva Guzmana,
y vivan todas.
¡ Alto ! al trabajo ;
que en el pueblo se tiene
cierto el aplauso.
¡ Rabie quien rabie
caiga el que caiga,
la patria viva,
y viva España !" (74)

Les émissaires des *gradas* se différencient nettement de leurs collègues du *patio* : en effet, si le premier d'entre eux, inhabile à s'exprimer ("si dije yo / que no soy para embajadas", conclut-il après un essai infructueux), ne semble pas avoir un niveau culturel supérieur à celui des *mosqueteros* , l'autre, en revanche -et il est permis de penser qu'il s'agit de cet "hombre de forma y de chapa / como de alguna oficina" que l'on pourrait prendre pour Cruz lui-même- pose comme proposition préliminaire la compé-

73- *Ibid.* , p. 258.
74- *Ibid.* , p. 259.

tence, même à des degrés divers, du public des *gradas* en matière d'esthétique théâtrale ("Los que a las gradas venimos, / que con mala o buena capa / solemos entender algo..."), et, exaspéré de voir qu'on l'assimile "al más ínfimo pueblo", proteste avec véhémence contre le mépris dont il est l'objet. L'argument avancé n'est pas sans rappeler l'intervention des mandataires de la *luneta* : comment peut-on convaincre les spectateurs des *gradas* de "barbarie" alors que les auteurs de cette accusation ne leur ont pas encore fourni l'occasion de porter un jugement sur l'idéal qu'ils préconisent :

"¿ qué tragedias,
qué comedias arregladas
se nos han dado hasta ahora,
y han dejado desairada
nuestra atención, para que
sobre nosotros recaiga
el atrevido dictado
de bárbaros ?" (75)

A moins que l'on n'entende par barbarie le fait d'avoir été plus attentif à la gloire -et notamment à la gloire militaire (76)- de la nation qu'à l'application de

"tres o cuatro pataratas,
que establecidas son buenas,
pero si no no hacen falta,
y sólo las hecha menos
la gente desocupada." (77)

Ainsi donc, tout au long du *sainete* , l'auteur centre le débat, non pas sur les attaques dont il était lui-même victime, mais sur les critiques dont le public madrilène était l'objet de la part des néo-classiques, qui ne cessaient de déplorer son ignorance et la dépravation de ses goûts. Cruz lui-même avait jugé sévèrement ce public dans le prologue de 1757. Doit-on l'accuser ici de démagogie ? Il est certain que, désireux de faire de l'assistance une alliée de poids face à ses adversaires, il prête à une partie du public - non seulement aux spectateurs de la *luneta* , mais à ceux des *gradas* - une connaissance des principaux points de la théorie néo-classique qui était probablement loin d'être aus-

75- *Ibid.*

76- "¿ Bárbaros ? ¿ Por qué ? En sustancia, / porque aunque hemos atendido / a enriquecer a la patria / con las conquistas..." Cruz cherche ici à se concilier la bienveillance des soldats, fort nombreux dans la salle, semble-t-il, et particulièrement aux *gradas* , si l'on en croit Sebastián Vázquez qui, dans *Los graciosos descontentos* , fait intervenir un soldat placé dans ce secteur du théâtre (voir *supra* , chapitre IV, p. 233-234).

77- *Sainetes de D. R. de la C* ., I, p. 260.

si répandue. Certes, l'expression péjorative qui sert à les désigner -"tres o cuatro pataratas"- révèle que cette connaissance est vague et approximative. Il n'en reste pas moins que Cruz procède ainsi à une réhabilitation intellectuelle du *vulgo* , qu'il proclame apte à juger -fût-ce instinctivement- de la qualité d'une pièce, alors qu'il avait porté contre lui, en 1757, et dans des termes analogues, les accusations dont il le défend maintenant. C'est que, entre temps, les circonstances ont changé : D. Ramón, victime de l'animosité de ses adversaires, a besoin de s'assurer l'adhésion du public, et c'est pourquoi il lui offre une image flatteuse de lui-même.

Il est par ailleurs significatif que le choix de la personnalité des délégués du *patio* dans ce *sainete* soit le même que celui qu'avait fait Nifo dans *El tribunal de la poesía dramática* . L'auteur y faisait lui aussi paraître sur scène les spectateurs du parterre, représentés par un maçon et un cordonnier, exactement comme dans *El pueblo quejoso* . Mais les personnages du *sainete* de Nifo étaient ridicules, et soulignaient eux-mêmes leur niaiserie, en reconnaissant que parmi les *mosqueteros* -et dans la *cazuela* - "abundan los romos / de razón, y entendimiento" (78). En reprenant les mêmes personnages dans *El pueblo quejoso* , et en les valorisant, Cruz, qui s'était pourtant moqué, dans *La academia del ocio* , des prétentions d'un cordonnier, s'oppose directement à Nifo.

La démarche de Ramón de la Cruz dut porter ses fruits, car désormais, il utilisera les mêmes armes pour s'imposer face à ses adversaires. Ainsi, en 1767, c'est un nouveau défi qu'il lance aux néo-classiques, dans *El espejo de los padres* , par l'intermédiaire d'un *petimetre* , et il fait encore appel, contre eux, aux sentiments patriotiques du public :

"Las comedias son muy malas,
según dicen los que dicen
que lo entienden. ¡ Oh, qué gana
tengo de ver una de éstos,
que será pieza acabada
sin duda ! ; porque meterse
de otro modo a censurarlas
todas, y decir que nuestros
ingenios no valen nada,

78- *Entusiasmo o Saynete nuevo. El tribunal de la poesía dramática* , "para comenzar la temporada de Invierno de 1763 en la Comedia 'Casa con dos puertas', de Don Pedro Calderón de la compañía de la señora María Ladvenant : compuesto por un Ingenio, que tiene vergüenza de decir que lo es, donde tantos y tan excelentes han hecho empeño de callar. Dalo a luz Don Francisco Mariano Nipho con licencia: en Madrid, en la Imprenta de D. Gabriel Ramírez, calle de Atocha, año de 1763" (p. 21).

fuera ser locos, o ser
enemigos de la patria." (79)

Le public populaire, cependant, prend des galons. En 1768, dans *El teatro por dentro* , parmi les admirateurs qui attendent l'arrivée des comédiens devant l'entrée des artistes se trouve un artisan, dont le genre d'activité, contrairement aux habitudes de l'auteur, n'est pas précisé (il est simplement désigné sous le terme d'*oficial* dans l'indication scénique, et c'est Simón de Fuentes, spécialiste des rôles de *majos* , qui en était l'interprète), probablement parce que ce qui importait ici, c'était, afin de donner à son intervention une portée plus générale, de le situer dans une catégorie sociale donnée, tout en le distinguant des *chulos* qui guettent les comédiennes.

Les *mosqueteros* donc attendent leurs acteurs préférés, et nous avons évoqué précédemment leur attitude vis-à-vis d'Espejo, puis l'accueil triomphal qu'ils réservent à Chinita, dont ils se sentent solidaires. Le *gracioso* cependant leur annonce que sa participation au spectacle sera fort réduite, en raison de l'application du principe qui proscrit le mélange des genres :

"porque han dado los ingenios
en que no se ha de mezclar
lo ridículo con lo serio."

Mais, alors que les *chulos* se récrient contre une mesure qui les frustre de leurs morceaux favoris, à savoir les interventions du *gracioso* dans la *comedia* , Fuentes fait preuve d'une étonnante circonspection en admettant qu'une pièce peut être bonne sans le concours de cet acteur :

"Todos ¡ Qué tontería !
Fuentes Conforme ;
que la comedia, en teniendo
buenos lances y tratando
con verdad el argumento,
con viveza las pasiones
y naturales los versos,
no pierden, por no tener
gracioso, el merecimiento." (80)

Que Cruz, sans se préoccuper de vraisemblance, ait placé cette analyse savante dans la bouche de Fuentes, qui se fait ainsi le défenseur d'un des principes au nom desquels les

79- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 368.
80- *Ibid.* , p. 507.

néo-classiques condamnaient le "teatro antiguo", n'a rien d'étonnant en l'occurrence : la *comedia* que l'on créait ce jour-là était *Más puede el hombre que amor : Querer a dos y ser firme* , traduite par D. Ramón lui-même d'une pièce de Métastase. La sagesse dont fait preuve l'artisan, qui arrache à Chinita cette exclamation admirative :

"¡ Y luego dirán que no
lo entienden los mosqueteros !"

ne pouvait que flatter le parterre, dont l'auteur avait reconnu auparavant la toute puissance ("en queriendo / nosotros no hay función mala", avait déclaré Fuentes), d'autant plus que, dans les vers suivants, il le haussait au niveau culturel de la *luneta* :

"Fuentes Que lo escriban y lo hagan,
y verán si lo entendemos.
Esteban Y quizás algo mejor
que alguno que paga asiento
de seis reales de vellón." (81)

Cruz ainsi faisait d'une pierre deux coups : il garantissait sa pièce contre d'éventuelles critiques, et lançait un nouveau défi à ses adversaires, fort du succès qu'avaient remporté au cours des saisons précédentes, non plus seulement ses *sainetes* , mais aussi plusieurs œuvres de plus grande envergure.

En effet, au moment de la création de *El pueblo quejoso* , outre la *zarzuela Quien complace a la deidad* , jouée par la compagnie Parra en 1757, et la refonte en 1760 de l'*auto* de Calderón *El cubo de la Almudena* , les seules grandes pièces produites par D. Ramón et représentées dans les théâtres publics étaient, en 1762, une *comedia de magia* , *Marta abandonada* , qui semble être la huitième partie de la célèbre *Marta la Romarantina* de Cañizares, et dont on ne reparla plus par la suite, et la *zarzuela Los cazadores* , créée en décembre 1764 par María Hidalgo. Le public avait accueilli favorablement *Los cazadores* , puisque la pièce, après les douze, puis dix-huit représentations dans la même saison, fut reprise l'année suivante pendant onze jours. L'impulsion était donnée ; Nicolás de la Calle jouait la même année deux autres *zarzuelas* : *Pescar sin caña ni red* (*Las pescadoras*), qui remporta un formidable succès,

81- *Ibid.* Comme le précise Esteban, il s'agissait du supplément pour la place assise ; il avait fallu d'abord acquitter le droit d'entrée au *patio* , puis aux *gradas* . On ne manquera pas d'opposer ce passage à ces vers, précédemment cités (p. 263), de *La Academia del ocio* , où le savetier était compris dans les "bestias...que van / sólo por ver la comedia / sin entenderlo".

à en juger par le nombre des représentations et les reprises ultérieures (1765-1766 : dix-sept jours en octobre-novembre, quinze jours en décembre-janvier ; en 1766-1767 : onze jours en novembre-décembre, quatre jours en février- mars ; en 1768-1769 : seize jours en novembre-décembre ; huit jours en 1770-1771, quatre en 1771-1772 et quatre encore en 1774-1775), et, pour clôturer la saison, *El filósofo aldeano* , qui tint alors l'affiche dix-sept jours, et connut une fortune tout aussi flatteuse. En 1766-1767, Calle créait *El peregrino en su patria* , qui n'obtint pas un succès retentissant, contrairement à *Los portentosos efectos de la naturaleza* , jouée par Hidalgo quatorze jours en juin et douze jours en novembre-décembre, et reprise trois fois par la suite [82]. Dès 1767-1768, Cruz ne devait plus se contenter du succès de ses *zarzuelas* : à côté de *Los villanos en la Corte* , représentée deux fois dans la même saison par María Hidalgo (dix jours en juin-juillet, huit en janvier), D. Ramón remet aux comédiens une *comedia* , *No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor, El rey pastor* [83], et deux tragédies, *Sesostris* et *Aecio triunfante en Roma* [84]. Bien que ces pièces n'aient pas eu autant d'impact que les *zarzuelas* , elles n'en contribuaient pas moins à placer Cruz en position de force, et c'est cette confiance dans la collaboration à la fois des spectateurs et des acteurs qui transparaît dans *El teatro por dentro* .

En promouvant la *zarzuela* , qui réunissait tous les ingrédients dont le public raffolait, et en raison de l'emprise que lui conférait sa popularité, Ramón de la Cruz faisait obstacle à la mise en place d'un répertoire conforme aux visées des réformateurs, et c'est à ce titre, beaucoup plus finalement qu'en tant que *sainetista* , qu'il allait se retrouver au centre d'une nouvelle polémique, et devoir affronter, non plus un adversaire, mais une véritable coalition, à partir du moment où, délaissant les adaptations, il produisit des *zarzuelas* originales.

L'offensive est lancée, à la suite de la série de représentations [85] de la première de ces *zarzuelas* originales, *Briseida* , dans les *Cartas que escribe el Sacristán de Maudes al Barbero de Foncarral* , d'un certain Mauricio Montenegro, lequel juge sévèrement *Briseida* , mais se montre plus indulgent pour la seconde *zarzuela* de Cruz,

82- En 1768-1769, 1770-1771 et 1777-1778.

83- Il s'agit d'une adaptation de *Il re pastore* de Métastase.

84- La première, traduction d'un drame d'Apostolo Zeno, fut donnée pendant treize jours en octobre-novembre par la compagnie María Hidalgo et rejouée à deux reprises ultérieurement ; en revanche, pour la seconde, une traduction d'une œuvre de Métastase, cette première série de représentations en novembre-décembre (par Juan Ponce) fut en même temps la dernière.

85- Par les deux compagnies réunies, rappelons-le, et en soirée, ce qui était une innovation.

Las segadoras de Vallecas , créée quelques jours après la première. On peut passer sur quelques défauts, dit-il, car dans l'ensemble la *zarzuela* est bonne. Il reconnaît même à son auteur un "genio verdaderamente cómico", et regrette qu'il ne consacre pas ce talent à écrire de bonnes pièces, car il l'en croit capable,

> "si posponiendo un cierto mal gusto que reina en favor de los chistes puramente de voz, y dexando la crítica mordaz, se dedicase a copiar la naturaleza, que es el verdadero exemplar de la imitación del buen poeta cómico." (86)

Il est vrai que le *sainete* que l'on jouait avec la *zarzuela* , *Los hombres con juicio* , n'est pas précisément une illustration du génie comique de Cruz tel que nous avons tenté de le définir précédemment, et le "sacristán de Maudes" -dont nous n'avons pas pu établir l'identité réelle- ne se prive pas de déchirer à belles dents cet intermède, dont la "moralité" et la construction laissent, à ses yeux, fortement à désirer, et qui d'ailleurs ne dut pas provoquer l'enthousiasme du public, car il ne fut plus représenté (87).

Ces lettres cependant n'étaient pas à proprement parler un pamphlet dirigé contre Cruz, car, outre que le jugement porté sur celui-ci était, ainsi qu'on vient de le voir, nuancé, les pièces visées n'étaient pas uniquement celles de D. Ramón, mais les trois *zarzuelas* représentées pendant la saison d'été, c'est-à-dire non seulement *Briseida* et *Las segadoras de Vallecas* , mais aussi *Jasón* , qui, jusqu'à preuve du contraire, n'est pas de Ramón de la Cruz.

Quelque temps plus tard paraissaient les *Cartas del Barbero de Foncarral, en respuesta a las del Sacristán de Maudes* , dont l'auteur, Cayetano Mendoza, nom de guerre, semble-t-il, de Miguel de la Higuera (88), réexamine d'un œil plus sévère encore

86- *Cartas que escribe el Sacristán de Maudes al Barbero de Foncarral, dándole cuenta de lo que le ha pasado en Madrid, y principalmente del estado en que se hallan los teatros. Hace en ellas una análisis crítica de las tres zarzuelas que se han representado este verano, a saber : la Briseida, las Segadoras, y el Jasón* . "Su autor, Don Mauricio Montenegro, residente en esta Corte. Con licencia. En Madrid. En la Imprenta de la viuda de Elíseo Sánchez, Plazuela de Santa Catalina de los Donados. Año de 1768".

87- Ce qui n'empêche pas D. Ramón -qui, il est vrai, avait indiqué dans son prologue qu'il n'avait pas tenu compte, au moment de choisir les pièces qu'il allait imprimer, de l'accueil qui leur avait été réservé- de le faire figurer dans le tome II de son *Teatro* (voir *infra* , chapitre VI,). D'après COTARELO, la hargne du critique indiquerait qu'il était lui-même un *abate* (*D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 135).

88- *Cartas del Barbero de Foncarral, en respuesta a las del Sacristán de Maudes, sobre la Análysis de la Briseyda, Segadoras, y el Jasón : defiéndese en ellas nuestro Theatro, Poetas antiguos, y Damas de esta Corte* . "Dalas a luz Don Cayetano Mendoza residente en Madrid. En Madrid, en la Imprenta de D. Gabriel Ramírez, Calle de Barrio-Nuevo, año de 1769". La quatrième et dernière lettre est datée du 26 mars 1769. L'identification du Barbero de Foncarral à Miguel de la Higuera est due à COTARELO,

les œuvres concernées par le premier libelle et fait en outre allusion à un "Saynete" écrit et vraisemblablement joué pendant l'été :

> "No le vi (añadió Don Jacinto) pero me refirieron, que en substancia decía, que él no sabía más ; y siendo ésta justamente la causa porque se le critica, no basta su confesión ni la enmienda, para que se liberte de nuestra corrección. Decía también, que en una Tertulia havía no sé quantos hombres grandes escribiendo contra él, pero que no lo publicaban" (89)
>
> "[...] Finalizaba el Saynete, diciendo, que los que le criticaban no son capaces de hacer otro tanto." (90)

Nous n'avons malheureusement pas réussi à identifier le *sainete* incriminé, mais il pourrait bien s'agir de l'"Intermedio primero de la zarzuela *Briseida* , reducida a sainete o breve comedia en un acto" inspiré d'une des aventures de Don Quichotte, selon les indications de D. Ramón lui-même, joué le premier jour seulement de la série de représentations de la *zarzuela* , et aujourd'hui inconnu (91).

En effet, le *Saynete nuevo. Apelación que hacen los poetas del Quijote juicioso al Quijote saynetero* , imprimé en 1769, pourrait être considéré, en raison même de son titre, comme une réponse à ce *sainete* perdu. L'auteur, Manuel del Pozo, qui s'était lui-même essayé dans le genre (92), met en scène un procès en appel -et la science juridique dont il témoigne en l'occurrence était bien réelle, puisqu'il était avocat (93)- de quatre poètes qui se plaignent de l'inefficacité de leurs satires et des critiques dont ils sont l'objet

sur la foi des affirmations de Sempere et de Signorelli (voir *D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 116). Moratín mentionne à quatre reprises, dans son *Diario* (*op. cit.*) un Higuera qui est probablement la même personne. Ce qui est certain, c'est que parmi les souscripteurs du *Teatro* de Cruz figure un D. Miguel de la Higuera, qui montrait par là, comme Tomás de Iriarte du reste, qu'il trouvait tout de même quelques qualités aux pièces de D. Ramón.

89- *Ibid.* , p. 53.

90- *Ibid.* , p. 54.

91- D. Ramón avait touché 300 réaux pour cet *intermedio* (BNM, *Papeles de Barbieri* , ms. 14016) dont la mise en scène avait nécessité une foule d'accessoires et donc coûté cher. Les armes de Don Quichotte en particulier, d'une valeur de 300 réaux, avaient été louées pour 200 réaux (AMM, *Ayunt.* , 1/347).

92- Il était l'auteur du *sainete* intitulé *Las ferias* (BMM, ms. 1/183/53) joué en 1766. Nous avons déjà eu l'occasion de parler de *Los ciegos llenos de ideas* (voir *supra* , p. 114), et nous pensons qu'il pourrait être l'auteur de *Cómo han de ser los maridos* , que l'on porte généralement au compte de Ramón de la Cruz (voir chapitre II, note 72).

93- Il ne peut en effet s'agir que du Don Manuel del Pozo González, domicilié "calle de la Sartén, Mna 395, num 5°, quarto principal" qui figure aux côtés de Nicolás Fernández de Moratín, notamment, dans une liste d'avocats (AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1775, fol. 582 sq.).

"Poeta 1 y digo : que haviendo escrito
mil sátyras y libelos
contra Maridos, Modistas,
contra Abates y Cortejos
no tan sólo no se enmiendan
[...]
sino que en el Pleyto
o querella que seguimos
en la sentencia que dieron
contra nosotros, se expressa
que hemos errado los medios..." (94)

C'est D. Pedro, un "hidalgo discreto" qui a vécu à Cien-Pozuelos et s'érige en nouveau Don Quichotte, qui préside le tribunal devant lequel vont défiler les types satirisés par les poètes, c'est-à-dire en fait les cibles de prédilection de Cruz.

On voit d'abord comparaître une paysanne accompagnée de sa fille, pour laquelle elle a engagé de grandes dépenses afin d'en faire une *petimetra* , et qui veut épouser le fils d'un paysan, lequel de son côté n'a pas ménagé les sacrifices pour que son rejeton devienne un parfait *petimetre* . A ceux-ci, Quijote donne tort, approuvant donc implicitement qu'ils soient sur scène les victimes de la satire des poètes, car

"Sólo en las Damas
que pueden, y Caballeros
están bien las composturas." (95)
[...]
"¡ Quántos de éstos hay perdidos !
el hijo del zapatero,
que haga zapatos." (96)

Il en va différemment pour le "cortejo", le "soldado", l'"abate", le "matrimonio" et les deux "modistas", et Quijote, estimant qu'il ne faut pas attaquer sous les yeux d'un public prompt, dans son ignorance, à généraliser, des personnes dont l'attitude et les activités ne sont pas toujours condamnables, déboute les poètes de leur appel.

Il faut bien dire que les arguments dont se sert l'avocat ne sont pas toujours convaincants, tel celui-ci, au nom duquel il désapprouve la satire des *cortejos* :

"Los Poetas,
con un indiscreto zelo,

94- *Apelación que hacen los poetas del Quijote juicioso al Quijote Saynetero* "De Don Manuel del Pozo. Madrid, en la Imprenta de Andrés Ramírez. Año de 1769", p. 7.

95- *Ibid.* , p. 13.

96- *Ibid.* , p. 14.

sobre ello han escrito tanto,
que poniendo en movimiento
a las gentes maliciosas,
si ven que va de bracero
alguno con una Dama,
dicen : aquel es Cortejo,
aunque sea su Marido
el que la vaya sirviendo ;
y assí, deben, por oviar
los escándalos, no hacerlo." (97)

Il était donc facile pour Cruz de les réfuter, et ce sont les allusions à ce *sainete* de Manuel del Pozo qui sont les plus claires et les plus précises dans *¿ Cuál es tu enemigo ?* , que D. Ramón faisait jouer le 13 mai 1769 par la compagnie Juan Ponce, en réponse aux diverses attaques qu'il venait de subir.

Cruz y mettait en scène ses adversaires, sous les traits de deux sacristains, flanqués d'un médecin, d'un pâtissier et d'un maître d'armes, mortifiés du succès que remportent les *villancicos* du sacristain de la paroisse,

"[...] ese tonto, ese necio
sacristán de la parroquia,
tan feliz villanciquero,
que apenas se hace función
sin sus solfas en el pueblo,
siendo así que no ha estudiado
siquiera los rudimentos
del canto ni el contrapunto" (98),

en qui il est aisé de reconnaître D. Ramón lui-même, lequel, pour la circonstance, s'incarne également dans le barbier (99) qui enlève sa clientèle au médecin, et dans le vulgaire bretteur qui, ignorant de l'art de l'escrime, suscite plus d'admiration que le maître d'armes.

Le titre du *sainete* étant inspiré du proverbe "¿ Quién es tu enemigo ? El que es de tu oficio" (100), les deux sacristains, qui se tiennent pour "sabios", sont vraisembla-

97- *Ibid.* , p. 22.

98- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 16.

99- Le choix des personnages n'est probablement pas fortuit, et l'on ne peut manquer de songer au "Sacristán de Maudes" et au "Barbero de Foncarral" dont la prose pseudo-épistolaire, imprimée l'année précédente, n'avait pas dû être du goût de D. Ramón.

100- Tomás de Iriarte, dans la fable XXXV intitulée *La oruga y la zorra* , illustrait sa conviction que "La literatura es la profesión en que más se verifica el proverbio : ¿ Quién es tu enemigo ? El de tu oficio." (voir Tomás de IRIARTE, *Fábulas literarias* in *Poesías* , Clásicos castellanos n° 136, Madrid, Espasa Calpe, 1963, p. 45).

blement deux poètes dramatiques néo-classiques [101], mais aucune allusion précise ne permet de les identifier ; étant donnée la date de composition du *sainete* , on pourrait toutefois avancer les noms de Moratín et d'Iriarte, qui mettaient tout en œuvre à ce moment-là pour faire représenter, l'un *Hormesinda* , l'autre *Hacer que hacemos* . Le maître d'armes est très probablement Ignacio Bernascone, auquel Moratín devait rendre hommage dans une *silva* intitulée *A Don Ignacio Bernascone, excelente en la esgrima* , et qui se trouvait alors au cœur de la querelle puisqu'on lui attribue même le prologue de *Hormesinda* [102]. L'identité des autres personnages, en revanche, demeure énigmatique, mais c'est bien évidemment parmi les amis de Moratín qu'il convient de chercher les modèles de *¿ Cuál es tu enemigo ?* .

Quant à Manuel del Pozo, qui avait à nouveau égratigné D. Ramón dans *Los petimetres burlados* , joué en début de saison [103], il a droit à une tirade prononcée par l'*alcalde* du village :

"Pues qué,
¿ soy yo un alcalde tan necio
como aquel no sé de dónde,
y el otro de Ciempozuelos,
que les hicieron tragar,
en el *litis* que tuvieron
el público y los poetas,
que era lícito el cortejo,
legítimos los abates,
todos los maridos cuerdos,
sociedad lo escandaloso
y política el exceso

101- L'un d'eux déclare en toute modestie : "somos sabios / y por tales nos tenemos". Par la suite, D. Ramón rétrogradera ses adversaires en les traitant de "semisabios" (voir *infra* , p. 298).

102- Voir COTARELO, *Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 115-116.

103- Le 26 mars 1769 exactement, par la compagnie María Hidalgo. L'un des personnages ayant demandé quel était l'auteur du *sainete* , on lui répondait :

"Cierto Abate
sólo por dar a entender
pero esto sin alabarse
que ay en Madrid quien acepte
los retos, que algunos hacen ;
el que quiera cotejarle
con otros, cuios discursos
denotan ser bien notables
la gran diferencia que hay
entre legos, y Estudiantes"

Pour la reprise, l'année suivante, du *sainete* , ce passage fut supprimé et remplacé par cette phrase laconique : "no se sabe" (BMM, ms. 1/158/42).

de los trajes ? No, señor ;
yo camino con más tiento.
Y aunque el mismo Don Quijote,
cuanto más un contrahecho,
y aunque un doctor de Alcalá,
entremetido, me hubieran
dicho que aquello era bueno,
lo despreciara, pues no hay
metafísica ni genios
tan sagaces que persuadan
sin temeridad aquello
que tan inmediatamente
se opone a los tres derechos." (104)

Sur une proposition de l'*alcalde* , le peuple sera juge dans une joute qui oppose d'abord le maître d'armes et le *valiente* , qui a rapidement raison de son adversaire, puis le médecin et le barbier, qui recueille les suffrages des patients (105), mais quand vient le tour des sacristains, les deux "sabios" déclarent forfait, et le jugement est donc suspendu. Quant au sacristain incriminé, incarné par Chinita, dont l'auteur fait ainsi son porte-parole, il a le dernier mot en affirmant en ces termes sa position :

"Yo,
bastante oído lo tengo
y bastante acreditado
que con ninguno me meto ;
que no solicito nunca
las funciones, ni me niego
a quien me puede mandar ;
que hago todo cuanto puedo
por dar gusto a quien me busca
con la atención que merezco,

104- *¿ Cuál es tu enemigo ?* , *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 19-20.

105- De la même façon que Cruz, en distillant sa satire dans ses *sainetes* , égratigne son public, le barbier inflige à ses clients des traitements pas toujours agréables. Mais, comme dit l'une des villageoises :

"Es muy cierto
que nos pica, pero acierta
los males que padecemos,
y mezcla las medicinas
con un acíbar tan tierno,
que al tiempo que nos amarga
nos estamos divirtiendo
el paladar ; además
que, como tampoco vemos
en qué escoger, elegimos
lo menos malo."

(*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 21).

> si no por mi habilidad,
> siquiera porque me empleo
> en un asunto en que hay tantos
> hombres de bien para ejemplo.
> [...] desde ahora les prometo
> tres cosas : escribir mucho,
> callar y reírme de ellos
> hasta oír diez villancicos
> seguidos y todos buenos." (106)

En s'en remettant au verdict populaire, Cruz était sûr de son fait : entre la création, en juin 1768, de *El teatro por dentro* , où il valorisait les capacités de jugement des *mosqueteros* , et celle de *¿ Cuál es tu enemigo ?* , le succès financier des *zarzuelas* jouées pendant l'été 1768 avait amplement contribué à asseoir la popularité de l'auteur, qui était en passe de monopoliser le marché de l'intermède dramatique, et l'autorité croissante dont il jouissait auprès des comédiens, dont il servait si bien les intérêts(107). Il avait donc toutes les facilités pour mettre en scène ses adversaires sous les traits des personnages de ses *sainetes* . Encore était-il tenu de procéder avec prudence, et des attaques trop directes n'auraient probablement pas eu l'agrément des censeurs civils à l'affût de tout ce qui pouvait perturber l'ordre précaire des représentations théâtrales. Que D. Ramón ait pris soin de voiler l'identité des personnes visées dans *¿ Cuál es tu enemigo ?* ne facilite pas notre tâche, d'autant que certains de ses adversaires eux-mêmes se retranchaient derrière un pseudonyme -c'est précisément le principal reproche qui leur est adressé dans le *sainete* -, et que nous n'avons pas trouvé trace des satires manuscrites et orales qui, selon les dires de Cotarelo, circulèrent à l'époque contre lui (108). En fait, il est probable que seul un nombre relativement réduit de spectateurs possédait les informations nécessaires au décryptage du *sainete* , et la discrétion de Cruz lui valut cette mention spéciale du censeur civil Antonio Pablo Fernández :

> "He reconocido este sainete, intitulado *¿ Cuál es tu enemigo ?* , y no hallo inconveniente en su representación, pues la metáfora que sigue su autor manifiesta una decente y pundonorosa defensa, permitida en lides de entendimiento, sin vulnerar las personas. (109)

106- *Ibid.*

107- Voir chapitre II, p. 86. *Briseida* avait rapporté 4955 réaux de moyenne (sur 12 jours), *Las segadoras* 4870 (sur 14 jours) ; *El filósofo aldeano* et *Los cazadores* , qui pourtant dataient de saisons précédentes, avaient produit respectivement 3906 et 3360 réaux (sur 8 et 5 jours).

108- *D. R. de la C...* , *op. cit.* , p. 135.

109- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 22, note 1.

Le débat cependant allait s'envenimer après la parution, à la fin de l'année 1769, de *l'Examen imparcial de la zarzuela intitulada : Las labradoras de Murcia, e incidentalmente de todas las obras del mismo autor ; con algunas reflexiones conducentes al restablecimiento del theatro* (110). La seconde partie de l'intitulé, qui établit implicitement une étroite relation entre les œuvres de Cruz et la décadence du théâtre, est significative de l'optique de l'auteur, un certain Joseph Sánchez, pseudonyme sous lequel se cachait, semble-t-il, Casimiro Gómez Ortega (111). La brochure, du reste, s'intitulait à l'origine *Medios de restablecer el theatro español, propuestos con motivo de un Examen imparcial de la zarzuela intitulada Las labradoras de Murcia, y otras piezas que se han representado en esta corte de algún tiempo a esta parte* , et l'auteur avait dû modifier cette formulation, jugée incompatible avec le contenu réel du libelle par le censeur chargé de donner son avis sur le projet d'impression (112). En effet, il s'agit beaucoup moins d'une proposition de réforme du théâtre que d'un long pamphlet lancé contre Cruz qui, selon l'opinion du censeur, "perderá la reputación de Poeta cómico que tenía en el vulgo" (113). Joseph Sánchez démolit point par point la *zarzuela* , que les deux compagnies réunies avaient créée en septembre de la même année (1769), et qui avait tenu l'affiche pendant douze jours, avec une recette moyenne supérieure à 5000 réaux (5083 exactement), soit plus élevée que celle qu'avaient rapportée l'année précédente *Las segadoras de Vallecas* (4840 réaux) et même *Briseida* (4955 réaux), dont pourtant l'impact avait été considérable, ainsi qu'on l'a vu plus haut.

La condamnation, au nom du bon goût et des règles de l'art, de l'œuvre de Cruz est sans appel :

> "En ella no hay Poesía, ni Gramática, ni invención, ni propiedad, ni artificio : hay un millón de disparates, metáphoras hinchadas, versos defectuosos, expresiones indecentes, Moral extragada, solecismos y pedantería, sin méthodo, ni orden, sin gracia, lenguage, interés, ni carácter fijo : y, en una palabra, la referida Zarzuela, parece la confusión de Babel o el juego de los Despropósitos." (114)

110- "con algunas relexiones conducentes al restablecimiento del Theatro. Por Don Joseph Sánchez, natural de Filipinas. Con licencia. En Madrid, en la Imprenta de Pantaleón Aznar, Año de 1769.

111- A propos de ce pharmacien humaniste, voir COTARELO, *Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 118.

112- AHN, *Consejos* , *Impresiones* , 5530-49. L'approbation donnée par le censeur est du 3 novembre 1769.

113- *Ibid.*

114- *Examen imparcial* , *op. cit.* , p. 20.

De là à rendre Ramón de la Cruz -qualifié péjorativement de "poetiquio"- responsable de la décadence du théâtre, voire de la désaffection du public, il n'y a qu'un pas que l'auteur, en toute mauvaise foi et contre toute évidence, n'hésite pas à franchir :

> "La decadencia de nuestro theatro, que viene desde la misma Epoca en que se abrió la mano a admitir farsas del Poetiquio, aunque la quisiera encubrir nuestro silencio, la manifiesta la falta de concurrencia (115), que no han alcanzado a remediar les Bayles, la Música y las nuevas decoraciones ; porque todos los adornos no suplen la bondad de una Pieza, y al contrario, las Comedias, excelentes, aun representadas a cielo descubierto, y sin aparato, gustarán siempre a una Nación como la nuestra, que más se satisface con las obras que suspenden el entendimiento, que con las que deslumbran la vista, o lisongean el oído." (116)

Après s'être appliqué à mettre en pièces *Las labradoras de Murcia* , Joseph Sánchez propose quelques réformes qu'il présente en vingt-trois points, dont certains sont en réalité, non pas vraiment des suggestions d'amendements susceptibles de remédier à la crise que traverse le théâtre, mais de nouvelles attaques personnelles dirigées contre Cruz, qu'il accuse notamment d'exercer une véritable tyrannie sur les compagnies théâtrales, en faisant obstacle à la représentation d'œuvres d'autres auteurs, afin d'écarter toute concurrence financière :

> "El *Poetiquio* está de acuerdo con ellos y es un tyranillo del Theatro, que parece que le tiene estancado. Qualquier obra que se le da, va a la censura de el *Poetiquio* , y éste la desecha infaliblemente, porque no se introduzca otro a quitarle la ganancia. Publica que desea que otros escriban : pero ocultamente estorba la representación." (117)

En réponse à ce paragraphe, Cruz allait faire représenter par la troupe Hidalgo, pour l'inauguration de la saison 1770-1771, le *Sainete para empezar* , dont le scénario est basé sur un motif maintes fois utilisé dans les intermèdes de *costumbres teatrales* , à savoir l'absence de nouveauté (118), toujours regrettable en début d'année. Mais les comédiens ne sont nullement coupables et la "Granadina" fait au contraire la preuve de sa

115- Voir chapitre IV, p. 237 sq. Dans *Los desconfiados* , Manuel Martínez se plaint de n'avoir pu payer les musiciens de l'orchestre.

116- *Examen imparcial , op. cit.* , p. 42.

117- *Ibid.* , p. 43.

118- Voir chapitre IV, p. 214.

bonne volonté en cherchant une solution de remplacement, et invite implicitement les éventuels mécontents à s'en prendre aux responsables de la pénurie :

"Primero, pues tan escasos
siempre estamos de sainetes
sin que tantos semisabios
como dan reglas de hacerlos
den ejemplos al Teatro,
y el que mal o bien podía
de aqueste empeño sacarnos
no puede hacer lo que hiciera
por más que se haya esforzado
a hacer lo que puede, haya
o búsquese algún extraño
arbitrio, o alguna idea
con que divertir al Patio
en lugar de los sainetes." (119)

L'allusion est claire : celui qui d'ordinaire tirait les comédiens d'embarras en pareille circonstance, c'est évidemment Cruz lui-même, désormais réduit à l'impuissance par ces savants d'occasion -ses adversaires néo-classiques et tout particulièrement l'auteur de l'*Examen imparcial* - qui parlent beaucoup des règles, condamnent les intermèdes qui s'en écartent, mais ne proposent pas de modèles concrets. D. Ramón associe les comédiens, dont Joseph Sánchez contestait également la compétence en matière de choix des pièces, à la défense de sa cause, et répond au libelliste de façon plus précise encore, en reprenant l'un des termes les plus frappants de l'accusation, dans la tirade qui sert de conclusion au *sainete* , et que récite la *primera dama* Sebastiana Pereira : le théâtre, dit-elle,

"clama por sus obras ;
nadie le tiene estancado ;
cuanto nos presentan digno
de aprobación aceptamos." (120)

Par ailleurs, la désaffection du public que constate Joseph Sánchez était bien réelle. La fréquentation moyenne par jour et par théâtre, qui était passée de 601 personnes en 1767-1768 à 725 personnes en 1768-1769, devait retomber à 606 en 1769-1770, et ce déclin allait s'accentuer en 1770-1771, avec une moyenne de 533 spectateurs. C'est surtout pendant la première moitié de l'année, soit d'avril à septembre, que la baisse

119- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 135-136, v. 156-169 .
120- *Ibid.* , p. 142, v. 401-404.

avait été sensible, puisque de 737 personnes en 1768, la fréquentation était tombée à 552 personnes en 1769 (121). Enfin, l'excédent annuel qui revenait aux compagnies au terme de la saison et qui s'était monté en 1768-1769, rappelons-le, à 298 980 réaux, ne devait atteindre en 1769-1770 que 142 430 réaux, soit moins de la moitié, en dépit des innovations apportées à la composition des programmes, ou peut-être à cause même de ces innovations.

Pour les séries de représentations données pendant l'été au théâtre du Príncipe, on avait en effet remplacé les *sainetes* par des ballets exécutés par la troupe de danseurs d'Aranjuez (122), l'une des résidences royales à l'usage desquelles avait été créée en 1768 une compagnie théâtrale spécialisée dans la représentation de pièces conformes à l'esthétique néo-classique. Le public madrilène, semble-t-il, accueillit tout d'abord cette nouveauté avec circonspection, et si le produit moyen des séances réservées au bénéfice des comédiens fut moins élevé qu'en 1768 (4490 réaux contre 4612), il ne fut pas non plus catastrophique, ce qui tendrait à montrer qu'une partie au moins des spectateurs trouva son compte dans la nouvelle formule.

Les personnages que Ramón de la Cruz met en scène dans *El deseo de seguidillas* , créé à l'ouverture de la saison d'hiver par Juan Ponce, ont à ce propos des avis très partagés. Le héros du *sainete* , Simón de Fuentes, *usía* que son patriotisme pousse à fréquenter le peuple de Lavapiés, a justement décidé ce jour-là de fausser compagnie -et il entraîne avec lui son ami Merino- à l'assemblée des *mosqueteros* , dont l'un et l'autre sont pourtant des membres assidus. Or cette défection, qui provoque l'étonnement de Ponce et de Galván, autres fidèles habitués des théâtres, est due à une lassitude consécutive à la nouvelle programmation d'été :

"Simón [...] estoy de arias y cabriolas
atestado hasta los sesos,
y me he empeñado en oír
a una muchacha de trueno
cantar unas seguidillas
manchegas con el pandero,
y verlas bailar con toda

121- La chute la plus spectaculaire avait eu lieu au mois de mai : la moyenne des spectateurs était passée de 824 personnes en 1768 à 497 en 1769. Pour le mode de calcul du nombre de spectateurs présents dans la salle, nous renvoyons le lecteur à la note 22 du chapitre I.

122- Cette innovation était un événement, digne en tout cas d'être consigné dans le *Libro de valores...* (AMM, *Ayunt.* , 1/395/2), pourtant avare de commentaires. On peut y lire en effet : "Desde el día 1° de julio se unieron las dos compas pa representar en el Coliseo del Pe de orden del Govno con 16 bailarines qe cedió el Impresario de las óperas del Rl sitio de Aranjuez".

el alma y con todo el cuerpo." (123)

La question est à nouveau abordée -et c'est le signe que le choix du sujet du *sainete* n'est pas fortuit- dans la seconde partie de l'intermède, au cours d'une conversation dont les interlocuteurs appartiennent à des milieux sociaux différents. L'auteur y fait intervenir en effet non seulement Simón et ses amis, mais aussi un plâtrier (le "tío Sebastián", interprété par José Espejo), un sculpteur sur bois (Manolillo, incarné par Chinita), et quelques autres personnages de même extraction, parmi lesquels la musique d'origine étrangère trouve, tout comme chez les *usías* , des amateurs, ainsi que le démontre le dialogue suivant :

"Chinita (majo) ¿ Qué milagro es el que falten
ustedes del coliseo
esta tarde ?
Merino (usía) Estar ahítos
de bailes y cantos serios,
y querer oír y bailar
seguidillas.
Espejo (majo) Pues, don Pedro,
con perdón de usted, yo juzgo
que los bailes extranjeros
y las arias italianas
de moda son mucho cuento.
.....
Galván (usía) [...] allí se baila
con arte y conocimiento.
Callejo (majo) Hombre, hay por acá en el barrio
que, en bebiendo de lo negro
un cuartillo más, no da
un paso sin contratiempo.
Merino (usía) ¿ Y las arias ?
Mayora (maja) No me gustan,
porque yo no las entiendo
una palabra.
Espejo (majo) Yo sí,
y me quedo boquiabierto.
Chinica (majo) Yo no, porque no me río.
Callejo (majo) Para mí todo es muy bueno,
y me divierte." (etc...) (124)

La dernière opinion exprimée sera celle de Merino, partisan d'une alternance entre les

123- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 117, v. 55-62.
124- *Ibid.* , p. 126, v. 363-372. et v. 377-389.

différentes formes de divertissements.

En confrontant ainsi des avis opposés, quoique tous aussi défendables, Cruz évitait de se prononcer trop ouvertement. Il n'en reste pas moins que la pièce contient une sorte de mise en garde contre l'abus d'intermèdes musicaux d'inspiration étrangère -pareils à ceux que l'on avait offerts aux Madrilènes pendant l'été- qui pourrait bien vider, à plus ou moins brève échéance, les salles de spectacle, à en juger par l'exemple de Simón, le personnage le plus représentatif des idées de l'auteur.

Il va sans dire que Cruz, quoique avec prudence, prêche pour sa paroisse. Sa position apparaîtra plus nettement dans le *Sainete para empezar* de 1770, après que l'on aura étendu l'expérience à quelques séances de la saison d'hiver, en conservant toutefois un des deux intermèdes dramatiques (125). Et lorsqu'un acteur propose un ballet pour pallier l'absence de nouveauté, la solution envisagée est loin de provoquer l'enthousiasme :

"Jaime El auxilio de los bailes
para estos casos no es malo.
Pereira Sí, pero esos son a tiempos
y si no van alternados
con algún sainete bueno
también suelen dar sus marros ;
además que por ahora
se encuentran del otro bando." (126)

Evidemment, dans l'intervalle, les adversaires de Cruz avaient frappé, et comme le remplacement des intermèdes dramatiques par du chant ou de la danse que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de "classiques", jugés moins préjudiciables au maintien de l'illusion comique que l'*entremés* , le *sainete* ou la *tonadilla* (127), allait dans le sens de l'es-

125- La troupe Juan Ponce avait tenté l'expérience, à huit reprises, de ne jouer qu'un intermède dramatique et de donner un ballet à la place du second. Du 25 au 29 novembre, par exemple, le programme se composait de *Los monteros de Espinosa* , de *El Manolo* , créé quelques jours avant, et d'un ballet. Pour la *Hormesinda* , on n'avait donc pas joué d'*entremés* , du moins les deux premiers jours. Le 14 en effet, les *gastos del tablado* font état de la représentation de *Los gansos del lugar* . Il y a gros à parier qu'un *sainete* de Cruz aurait sauvé la tragédie moratinienne du désastre.

126- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 140, v. 337-344.

127- C'est une solution que préconisait notamment MONTIANO Y LUYANDO dans son second *Discurso sobre las Tragedias españolas* (Madrid, 1753), tout en ayant conscience qu'une telle mesure serait impopulaire : "No ignoro, que el Vulgo de nuestra Nación blasfemará, o hará mofa de tan rígida observancia, porque acostumbrado al cascabel, y botón gordo le será insufrible tanta seriedad ; y más si ve, que se abandonan los fandangos, las tonadillas, y aquella interminable insipidez de sus *Majos* y *Majas* , que es oy el favorecido objeto de todas sus delicias" (p. 42). La proposition de Montiano devait être reprise par SEBASTIAN Y LATRE (*Ensayo sobre el teatro español*). Bernardo de Iriarte, pour sa part,

thétique que prônaient ses ennemis, il était naturel qu'à ce moment-là Cruz soit opposé à cette mesure qui, si on l'érigeait en système, pouvait en outre signifier la fin de sa carrière d'auteur dramatique. Une fois de plus, les acteurs lui servaient d'interprètes. Les faits cependant allaient lui donner raison : la saison 1770-1771, au cours de laquelle on renouvela l'expérience, fut une véritable catastrophe (128), et le début de la saison d'hiver marqua le retour à l'ancien système.

La parution de l'*Examen imparcial* coïncidait, semble-t-il, avec une tentative de mise en place d'une nouvelle politique. Peu avant la fin de la même saison devait avoir lieu, le 12 février 1770, la première de la *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín, soit quatre mois après la représentation de *El deseo de seguidillas* . Et, lorsque Simón se lance dans cette tirade dithyrambique sur les vertus du peuple de Lavapiés :

"Y, sobre todo,
yo discurro, cuando veo
aquellas mujeres bravas
y diligentes, aquellos
hombres tan mal afeitados
y aquellos chicos en cueros,
que así como a las montañas
de Asturias se recogieron
los últimos godos, por
temer de los sarracenos
el mayor poder, así
se albergan a los extremos
de Madrid las pocas barbas
que nos han quedado, huyendo
la inundación de velleras,
modistas y peluqueros,
que han arrasado el bigote
de la patria a sangre y fuego" (129),

on peut se demander si Cruz ne s'amuse pas, en procédant à ce rapprochement burlesque entre les *majos* des bas quartiers de la capitale et les premiers héros de la résistan-

était beaucoup moins lucide que l'auteur du *Discurso* , lorsqu'il prétendait en 1770 que le public populaire protesterait un peu, puis s'habituerait, comme l'avait montré son attitude lors de la création de la *Hormesinda* (voir *supra* , p. 269).

128- On peut citer, entre autres exemples, *La desdicha de la voz* , qui avait fait les beaux jours de la compagnie Ladvenant en 1764-1765 et rapporte moins de mille réaux. Il suffit de remplacer le ballet par *La pradera de San Isidro* pour faire remonter -très timidement il est vrai- la recette.

129- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 117-118, v. 79-96. Dans *La nochebuena en ayunas* , de 1770 (soit une dizaine de mois après l'échec retentissant de *Hormesinda* , on évoque même "aquellos abates godos / que, animosos, desterraron / de España las medias lunas / a sátiras y a capazos", plaisanterie qui nous conforte dans notre interprétation de ce passage.

ce à l'envahisseur musulman, symboles de la régénération de l'Espagne, du sujet de la tragédie de D. Nicolás, dont la création était très certainement alors en préparation.

Précisément, Cruz allait faire des *majos* de Lavapiés les héros de *Manolo* , joué le 30 octobre, c'est-à-dire moins d'un mois après *El deseo de seguidillas* , par la même compagnie (Juan Ponce), avec *Bayaceto* , dont il était également l'auteur, et qui n'était pas une traduction de la tragédie de Racine, comme on l'a longtemps affirmé (130), mais une adaptation de celle de Pradon et d'un opéra italien, ainsi que l'indiquait D. Ramón lui-même dans son manuscrit (131).

La célèbre "tragedia para reír o sainete para llorar" était précédée lors de sa création d'une *Introducción a la tragedia ridícula de Manolo* , destinée à attirer l'attention du public sur l'originalité de la pièce, première manifestation en Espagne, du moins à notre connaissance, d'un genre déjà très en vogue en France :

"...todo está en que pete,
y se haga cargo el que vea
de que anda el discurso a tiento
buscándole cosas nuevas,
por huir de que le canse
siempre la misma menestra." (132)

déclare Chinita. Car c'est le *gracioso* , fort marri, tout comme la *graciosa* Vicenta Cortinas, de ne pas intervenir dans la grande pièce (donc dans *Bayaceto*), qui propose à l'*autor* cette tragédie faite sur mesure pour lui, qui ne puise pas son inspiration dans l'antiquité grecque ou romaine, mais dans la vie quotidienne madrilène (133), et dont l'action se situe à Lavapiés, en pleine rue, "para que todos lo vean". Car l'unité de lieu est respectée, de même que les autres règles, ainsi que le souligne plaisamment Sabastián, le confident non pas d'un, mais de tous les personnages ("confidente de todos", d'après la distribution des rôles) :

130- John DOWLING notamment (*Sainetes* , Castalia, éd. cit. , p. 15) ; COTARELO (*D. R. de la C...* , p. 105) en fait une adaptation de Voltaire.

131- *Bayaceto* , "tragedia, deducida de la tragedia francesa de Mr Pradon y de una ópera italiana de este título. Para el teatro español" (BMM, ms. autographe, C/MS.7). Selon I. Mc CLELLAND, *Spanish drama of Pathos 1750-1808* , Liverpool University Press, 1970, vol. I, p. 114), le modèle italien était un mélodrame, *Il Bajazet* , d'auteur inconnu.

132- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 48.

133- "¿Pues qué? ¿faltan en Madrid / asuntos para tragedias,/ habiendo maridos pobres / y mujeres petimetras, / para exponer caracteres / de compasión ; tantas viejas / para inspirar el terror ;/ tantas justas providencias / que animen a la virtud ; / y para que se aborrezca / el vicio, un Antón Martín, / predicando penitencia." (*Ibid.*).

> "Pero Manolo viene ; ¡ santos cielos !
> Aquí del interés de la tragedia.
> Y porque nunca la ilusión se trunque,
> influya Apolo la unidad, centena,
> el millar, el millón, y, si es preciso,
> toda la tabla de contar entera." (134)

Le *sainete* était-il pour autant destiné à tourner en ridicule la tragédie classique et ses partisans ? C'est ainsi que l'entendirent notamment Napoli Signorelli, ami intime de Moratín et auteur de la *Storia critica dei teatri antichi e moderni* (135), dans laquelle il devait se montrer très sévère à l'égard de Cruz et de *Manolo* en particulier, et Joseph Sánchez, qui jugea nécessaire d'ajouter au bas de l'*Examen imparcial* un post-scriptum concernant la représentation imminente de cette pièce dont le ridicule, dit-il, ne peut atteindre que des tragédies de l'espèce du *Bayaceto* :

> "Prevengo a V. que esta mañana he oído casualmente, que el mismo Autor piensa hacer representar una *Tragedia burlesca* , que se propone ridiculizar este género de Drama poco conocido en España ; pero el más grave, el más magestuoso, y el más capaz de inspirar al Auditorio nobles, dignas y magníficas ideas. Pero consuélese V. con que un sugeto de buen gusto, a quien el Poetiquio ha leido en confianza su Obra, me ha assegurado, que la crítica, contenida en dicha Pieza, sólo puede recaer sobre el *Bayaceto* , y otras Tragedias de su classe." (136)

Précisément. En lançant cette pique à Ramón de la Cruz, le libelliste était tombé juste. Ainsi que l'a démontré I.L. McClelland, *Manolo* est la parodie du genre tragique en général (137), et il est indéniable que, étant donnée la conjoncture de l'époque, la pièce ne pouvait pas ne pas viser ceux qui s'efforçaient d'acclimater à la scène espagnole la tragédie à la française. Mais, par ailleurs, quelle aurait été la portée d'une parodie d'un style de pièce dont le public n'avait aucun exemple présent à l'esprit, si ce n'est à travers quelques traductions qui étaient pour la plupart fort éloignées de l'art classique ?

134- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 111, v. 139-144.

135- La première édition eut lieu à Naples en 1777.

136- *Examen imparcial, op. cit.* , p. 47. Comme nous l'avons indiqué dans la note 112, l'approbation du censeur est du 3 novembre. La création de *Manolo* avait eu lieu le 30 octobre.

137- Voir I.L. McCLELLAND, *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808 , op. cit.* , p. 280. L'auteur de cet ouvrage ayant étudié le développement du genre parodique en Espagne dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, nous n'avons abordé dans notre travail que les aspects qui restaient à préciser (voir par exemple, dans le chapitre III, notre interprétation de *El muñuelo* et l'inspiration parodique de quelques autres *sainetes*).

C'est donc dans les œuvres que les spectateurs avaient l'habitude de voir représenter qu'il convient de chercher la clé -ou plutôt les clés- de *Manolo* , qui, contrairement à *Inesilla la de Pinto* , adaptation d'une parodie française jouée quelques mois plus tard, n'avait pas de modèle déterminé, mais recueillait un certain nombre d'éléments propres au genre "sérieux", choisis parmi les plus frappants et les plus immédiatement reconnaissables, comme pouvaient l'être le style ampoulé, élaboré à grand renfort d'hyperbates, de redondances, d'interrogations et d'exclamations, l'invocation d'un destin implacable, ou un dénouement tragique. C'est à ce propos notamment que I.L. McClelland a remarqué la parenté qui unit la mort de Manolo et celle de Bayaceto, et il est évident que Cruz, à ce moment, a parodié dans le *sainete* sa propre tragédie (138).

En fait, Cruz n'était pas vraiment hostile à la nouvelle tendance, ainsi qu'on l'a vu, et devait faire, quelques années plus tard, l'éloge de la *Numancia destruida* de López de Ayala dans l'*Introducción* qu'il écrivit en 1778 pour la création de la pièce (139), dont l'auteur devait à son tour rendre hommage, en 1784, à *Manolo* , "conocida ya, i celebrada por la delicada i constante ironia que reina en ella" (140). Cruz lui-même se défendit de l'accusation qui avait été portée contre lui en affirmant qu'il n'avait pas voulu "ridiculizar las buenas y arregladas tragedias, que son dignas del general aprecio, sino el ignorado, presumido e impertinente modo con que algunos han querido introducir la declamación" (141).

138- *Spanish Drama of Pathos...* , *op. cit.* , p. 286-287. D. Ramón avait d'illustres prédécesseurs, à commencer par Calderón (voir Luciano GARCÍA LORENZO, "Elementos grotescos en el teatro de Calderón", in *IVe table ronde sur le théâtre espagnol* , *op. cit.* , p. 31).

139- BMM, ms. 1/184/1. Voir Edward COUGHLIN, "Una obra inédita de D. Ramón de la Cruz : su 'Introducción para la tragedia Numancia destruída'", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo* , LIII, 1977, p. 307-316. De tous les mérites de la pièce, écrit D. Ramón, "Es el primero / ser el autor español, / que ha empleado su talento, / no en traducciones de casos / de la historia de los griegos, / los Persas, u los egipcios, / sino en el más estupendo, / el más prodigioso, el más / glorioso que para exemplo / de valor de España, cita / la memoria de los tiempos" : on remarquera qu'il aurait pu adresser le même éloge à Nicolás Moratín, auteur de la *Hormesinda* , dont le sujet n'a rien de commun avec l'histoire des Grecs, des Perses ou des Egyptiens... Il est vrai que la tragédie de Moratín péchait par bien d'autres côtés, et que par exemple le cinquième vers de *Hormesinda* : "Mucho tardar no puede ya tu hermano", n'était pas vraiment moins ridicule que cette réplique de Remilgada dans *Manolo* :

"La llave me entregad de la bodega,
que el jarro se acabó del vino tinto."
(*Doce sainetes* , éd. cit., p.108, v. 64-65).

140- AHN, *Consejos* , *Impresiones* , 5548-40.

141- Cité par COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 143.

Cette même saison 1769-1770, décidément très fertile, sinon du point de vue financier, du moins sur le plan de l'histoire du théâtre, devait s'achever peu de temps après la création de *Hormesinda* , point de départ d'une nouvelle polémique opposant D. Ramón non pas directement à l'auteur de ladite tragédie, mais à Tomás de Iriarte. L'inimitié entre les deux hommes remontait, semble-t-il, à quelque temps déjà. Si l'on en croit l'*Examen imparcial* , Cruz, que Joseph Sánchez accuse, rappelons-le, de faire pression sur les comédiens afin de se réserver le marché des pièces nouvelles, non content d'avoir empêché la représentation de la comédie d'Iriarte *Hacer que hacemos* , l'aurait plagiée dans un *sainete* avant de retourner le manuscrit à son auteur. Le libelliste écrit en effet :

> "[...] haviendo tenido algunos Autores la condescendencia de dirigirse immediatamente al Poetiquio para que facilitasse la representación de sus Obras ; este las ha retenido, las ha copiado abusando de la confianza, y las ha dado como propias, sin otro motivo que el de haverlas desfigurado en sus Saynetes, transformando por exemplo la excelente comedia de D.T.Y. : *El hacer que hacemos* : en el Saynete el *Fachenda* ; y bolviendo después los Originales a sus Autores con una magistral, y descortesíssima desaprobación." (142)

Or aucun *sainete* connu de Cruz ne porte ce titre, qui n'apparaît pas non plus ni dans le catalogue de pièces manuscrites que conservent les bibliothèques nationale et municipale de Madrid, ni dans les divers documents de l'époque que nous avons consultés (*gastos del tablado* , reçus d'auteurs dramatiques, ordres de paiement établis par les *autores* , etc.). Il est donc très difficile d'examiner le bien-fondé de l'accusation portée contre D. Ramón, d'autant plus que, si ce dernier y apporta une réponse, nous n'en avons pas connaissance. Il s'agit en fait très vraisemblablement d'une de ces appellations fantaisistes ou approximatives que l'on avait coutume de donner aux pièces dont on ignorait le véritable titre (143), et Cotarelo affirme à propos du *Fachenda* : "no conocemos ningún sainete de Cruz que lleve este título, ni recordamos ninguno cuyo argumento pueda tener gran semejanza con la comedia de Iriarte" (144).

Deux *sainetes* pourtant mettent en scène des personnages de "fingenegocios" qui offrent des ressemblances avec le héros de la comédie d'Iriarte, D. Gil, qui affecte d'être un homme très affairé, alors qu'en réalité il gaspille son énergie et son temps dans

142- *Examen imparcial* , *op. cit.* , p. 43.
143- Voir chapitre II, p. 76-79.
144- *D. R. de la C...* , p. 141, note 2.

des occupations plus futiles les unes que les autres et, au lieu de les consacrer à l'essentiel, néglige son entourage et laisse passer l'occasion d'épouser la femme qu'il avait choisie.

Le mal dont souffre le D. Gil de *Hacer que hacemos* constitue le thème central de *Las superfluidades* , que résument ces quelques vers qui servent à la fois d'épigraphe et de conclusion au *sainete* :

"Si se aplicara el hombre
a cumplir las funciones de su estado
cual se ve afanado
porque no se murmure de su nombre
con vanas y ridículas tareas,
mejor nombre tendría
viviera más en paz y en paz descansaría." (145)

Dans la première partie de l'intermède apparaissent, comme dans une galerie de miroirs qui multiplient une même image, plusieurs personnages présentant des symptômes identiques de ce défaut : en cette veille de Noël (le *sainete* fut créé le 25 décembre 1768), chacun se fait une obligation de sacrifier au cérémonial des vœux dont il ne saurait priver la plus éloignée de ses connaissances -fût-ce la marchande des quatre saisons- sans passer pour un malotru. Ainsi, D. Luis doit rendre visite à soixante-quatorze personnes dans la matinée et consulte sa liste avec perplexité, ne sachant par où commencer ; D. Roque arrive en courant, les yeux fixés sur sa montre, et, voyant qu'à dix heures du matin il lui reste encore "treinta cumplidos, / sin los conventos", il regrette que toutes les fêtes ne soient pas célébrées au mois de mai, "que dan más de sí los días / y son las noches más largas" (146). Si D. Andrés et D. Jorge traversent eux aussi la scène au pas de course en échangeant leurs vœux au passage, le vieil asthmatique qui paraît à leur suite doit faire, pour remplir ces obligations, un effort surhumain dont il se dispense pour des devoirs pourtant plus impérieux :

"¡ Cuánto ha que no salgo a misa !
Ni asomar a una ventana
me permiten ; pero hoy, como
es preciso dar las pascuas
a las gentes, he salido,
y más que muerto me caiga." (147)

145- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 498.
146- *Ibid.* , p. 499.
147- *Ibid.* , p. 500.

Tous ces personnages défilent devant D. Pablo et D. Blas, dont la fonction dans le *sainete* est d'éclairer le spectateur. Le dernier spécimen est D. Pedro, personnage central de la seconde partie de l'intermède, et présenté d'ores et déjà comme l'incarnation du degré extrême de cette étrange folie, puisqu'en trois jours, il lui faudra envoyer plus de quarante-cinq mille sept cents lettres de vœux. Comme le D. Gil de la comédie d'Iriarte, il se désintéresse de la bonne marche de ses affaires -"aunque la casa se caiga / no me avisen, dit-il à sa femme, que primero / es mi obligación que nada"- et ne se soucie même pas de manger : "Yo en estando con mis cartas, / estoy mantenido" (148).

Cependant, s'il est indéniable que *Las superfluidades* présente des points communs avec la comédie d'Iriarte, c'est dans l'autre *sainete* , *El caballero don Chisme* , joué pour le Carnaval de 1766, que l'on relève le plus grand nombre d'analogies avec *Hacer que hacemos* . En voici quelques unes qui apparaissent notamment dans la description des activités aussi nombreuses qu'inutiles auxquelles se livrent don Chisme dans le *sainete* et D. Gil dans la pièce d'Iriarte

El caballero D. Chisme	*Hacer que hacemos*
"Vamos, mientras dan las diez, pensando en las diligencias del día, y si están bastante surtidas las faltriqueras (*De todas las faltriqueras saca billetes y los vuelve*) de géneros."	"Vamos a ver los papeles de que traigo brava carga. (*Va sacando papeles de las faltriqueras*)" (Acte I)
"A las doce me es preciso ir a recorrer las tiendas."	"Ahora, que nieve, que llueva, irá a la Calle Mayor a saber mui por menor si hai alguna tela nueva." (Acte I)
"A las cuatro iré a los dos corrales de las comedias a ver las listas..."	"Irá corriendo a leer el cartel de la comedia que (si Dios no lo remedia) él no piensa en ir a ver." (Acte I)
"también tengo ahí una esquela de entierro, pero no gusto yo de música tan seria."	"Esta es esquela de entierro ; Dios tenga en descanso su alma pero ir yo allá, no..." (Acte I)

148- *Ibid.* , p. 504.

"es día de Misa. ¡ Que siempre
ha de ser día de fiesta
aquel que está un hombre más
cargado de dependencias !"

"Mañana es día de misa...
Ya es menester levantarme
por lo menos a las cinco ;
y si prosiguen mis graves
obligaciones..."
(Acte III)

".....cada día tengo
más que hacer"

"Cada día más me agravan
mis ocupaciones..."
(Acte I)

D. Gil est si occupé qu'il n'a pas le temps de manger :

"Que me dexen en ayunas,
y coman si tienen gana ;
que hombres de mis que-haceres
ni aun a estas horas descansan..."

Cette idée apparaît également dans le *sainete* de Cruz, sous une forme légèrement différente, lorsque D. Chisme dit à son domestique :

"Tengo en la cabeza
tanto, que no me acordaba
de que comes."

Enfin, l'un des visiteurs de D. Chisme s'exclame en aparté, excédé par la hâte avec laquelle son hôte se débarrasse de lui :

"¡ El demontre del fachenda !" (149)

La ressemblance s'arrête à la fin de la première partie du *sainete* , qui est centré ensuite sur un autre aspect de D. Chisme, à savoir sa fâcheuse tendance à la médisance (d'où son nom), dont le personnage d'Iriarte n'est du reste pas dépourvu ("De noticias prevenido, / dispuesto a mentir sin tasa, / irá a contarlas a casa / de este o de aquel conocido", dit-on de lui), même si ce n'est pas là son principal défaut.

Tant de ressemblances et de coïncidences ne peuvent être le fait du simple hasard, et l'on serait tenté de penser que *El caballero D. Chisme* et le *sainete* que l'on recherche sous le titre de *El Fachenda* , et qui serait un plagiat de *Hacer que hacemos* ,

149- Voir *El caballero D. Chisme* (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 270 sq.) et *Hacer que hacemos* , Comedia por D. Tirso Imareta (Madrid, en la imprenta Real de la Gazeta, Año de 1770), p. 44, 14, 15, 45, 98 et 25 respectivement. Tirso Imareta était le pseudonyme (anagramme de son nom) qu'Iriarte avait pris pour la circonstance.

ne font qu'un, si un obstacle ne s'opposait à cette conclusion : celui de la chronologie. En effet, si l'on admet que *El caballero D. Chisme* est une imitation de *Hacer que hacemos* , il faudrait également admettre que Tomás de Iriarte écrivit sa pièce avant février 1766 -le *sainete* , rappelons-le, était destiné aux représentations du Carnaval de cette année-là-, alors qu'il avait eu quinze ans le 18 septembre 1765. Certes, D. Tomás était précoce, si l'on en croit Cotarelo, qui date de 1765 un *romance* de l'auteur (150), et *Hacer que hacemos* , quoique imprimée en 1770, fut rédigée bien avant la date de son édition, ainsi qu'en témoigne Carlos Pignatelli, ami et biographe d'Iriarte, qui affirme que ce dernier avait achevé sa pièce "antes de cumplir dieciocho años de edad", autrement dit avant septembre 1768 (151). Cependant, entre composer un *romance* et écrire une pièce de théâtre -du moins une pièce digne d'être imprimée- il y a tout de même une différence, et si *Hacer que hacemos* , œuvre de jeunesse, accuse certaines faiblesses dues à l'inexpérience de son auteur, elle n'en révèle pas moins une maturité que l'on peut estimer supérieure à celle d'un adolescent de quinze ans, même très doué et très instruit comme l'était Iriarte. D'autre part, presque quatre ans séparent la première représentation de *El caballero D. Chisme* et la parution de l'*Examen imparcial* , et il nous semble difficile d'admettre que, dans le feu de la polémique qui faisait rage en 1769, Joseph Sánchez se soit référé à un événement aussi éloigné dans le temps, et de surcroît antérieur à l'arrivée au pouvoir du comte d'Aranda, sous l'autorité duquel s'effectuait la mise en place de la réforme du théâtre.

En revanche, *Las superfluidades* , joué le 25 décembre 1768, est de toute évidence postérieur à *Hacer que hacemos* -si l'on ajoute foi au témoignage de Pignatelli- et il est tout à fait plausible qu'Iriarte, ayant terminé sa comédie "antes de cumplir dieciocho años", au cours de l'été 1768 par exemple, c'est-à-dire au moment où Ramón de la Cruz triomphait avec sa *Briseida* , jouée en avant-première dans la demeure du comte d'Aranda devant un parterre d'ambassadeurs étrangers, de hauts fonctionnaires et autres spectateurs de qualité (152), ait consulté D. Ramón et tenté d'obtenir, avec le succès que l'on sait, son appui, afin de faire représenter sa pièce. *Las superfluidades* pourrait alors fort bien être une caricature de *Hacer que hacemos* .

Restent les ressemblances pour le moins troublantes entre *El caballero D. Chis-*

150- *Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 80.

151- Outre l'ouvrage de COTARELO, nous avons utilisé l'édition de *El señorito mimado* et *La señorita malcriada* par Russell P. SEBOLD (Clásicos Castalia n° 83), qui trace dans l'introduction une biographie d'Iriarte.

152- Voir COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 114.

me et *Hacer que hacemos* . Pourquoi le plagiaire, si tant est qu'il y ait plagiat délibéré, ne serait-il pas Iriarte, qui aurait alors puisé une partie de son inspiration dans le *sainete* de Cruz, que la troupe de Nicolás de la Calle avait précisément repris le 27 janvier 1768 ? Cela expliquerait bien des choses, et en particulier qu'Iriarte, qui pourtant n'allait pas ménager le *sainetista* , ainsi qu'on le verra par la suite, ait exprimé ses griefs, dans le prologue qu'il écrivit pour l'impression de sa comédie, contre ceux qui avaient fait obstacle à sa représentation (153) et ne juraient que par un seul auteur -Cruz, évidemment-, mais n'ait pas soufflé mot du fameux *Fachenda* ni du prétendu plagiat (154).

Quelque vingt ans plus tard, Iriarte ne devait-il pas à son tour se voir reprocher, dans une *Octava* publiée dans le *Diario de Madrid* et adressée "Al Sr. Q.Q. que dio nombre de original al drama del Señorito en el Soneto del Diario Núm. 270", d'avoir emprunté le sujet (155) de son *Señorito mimado* au *sainete* de Cruz *El hijito de vecino* , dont l'auteur du poème, par ailleurs, déforme le titre (156) :

"El Autor del Soneto exagerado,
Nombre de original dio al Señorito ;
Muy poco en el asunto ha meditado,
Si es que quiere pasar por erudito ;
Mírelo mas despacio, y sosegado,
Y verá en este Drama (aunque bonito)
Que dieron al Autor para el intento,
Plan el Goldoni, y Cruz el argumento." (157)

Les adversaires des néo-classiques firent des gorges chaudes de l'échec de la

153- "La facción de algunas personas que se sabe han hecho lo posible para impedir hasta aquí su representación" (*Hacer que hacemos* , *op. cit.* , p. 7). L'impression de la pièce d'Iriarte est, rappelons-le, postérieure à l'*Examen imparcial* .

154- On peut d'autre part se demander si D. Ramón, à cette époque, avait besoin d'emprunter des idées à un jeune auteur, alors qu'il avait à sa disposition nombre de pièces françaises, qu'il adaptera du reste ouvertement.

155- Russell P. SEBOLD, dans son édition de *El señorito mimado* (*op. cit.*), remarque à ce propos : "El hecho de que el supuesto 'galoclásico' Iriarte pudiese inspirarse en un sainete del campeón del 'teatro popular y castizo', Ramón de la Cruz, a quien en otra ocasión había criticado severamente, demuestra la falsedad y excesivo rigor de las distinciones que caracterizan la historia literaria al uso... el fabulista está reñido con 'aquel autor en el modo indecente de representar las costumbres', y no con la elección de éstas como tema representable" (p. 63-64).

156- Il le baptise *El hijito de Madrid* .

157- *Diario de Madrid* du 11 octobre 1788. La réponse à cette *octava* ne devait pas se faire attendre. Deux articles paraissaient dans le même périodique (les 18 et 19 octobre), dont la conclusion était: "El *Señorito mimado* es un calavera : pues luego quantas comedias o saynetes se encuentran en que haya algún papel de calavera, aún cuando sus calaveradas no procedan de la mala crianza, todas y todos han servido de modelo al *Señorito mimado* ."

Hormesinda de Nicolás Moratín et firent circuler notamment un sonnet dont seuls les deux derniers vers sont parvenus jusqu'à nous, car ils fournirent à Tomás de Iriarte l'occasion de déverser sa rancune contre Ramón de la Cruz, dans une analyse comparative de ladite tragédie et des œuvres du *sainetista* (158). Présentée sous la forme d'une lettre adressée par un "caballero de Madrid" à un de ses amis domicilié à El Pardo, la critique se développe en deux points dont les intitulés sont précisément ces deux vers, qui prêtent à D. Ramón le raisonnement suivant :

> "No acertó Moratín en su *Hormesinda* ;
> *Ergo* cuanto yo escribo es acertado."

La première partie est donc consacrée à la tragédie de Moratín, publiée peu de temps après sa création au théâtre, et le moins qu'on puisse dire est qu'Iriarte ne la ménage pas: invraisemblances de l'intrigue, faiblesses dans la construction des personnages, imperfections du style sont répertoriées par le censeur qui rend cependant hommage aux connaissances du dramaturge, et l'on pourrait malgré tout être surpris de la sévérité de ses critiques si la catilinaire qui constitue la seconde partie de la lettre ne les faisait paraître bénignes en comparaison des attaques lancées contre Cruz. Situant d'emblée son réquisitoire sur le plan personnel, Iriarte accuse son adversaire d'user de procédés déloyaux à l'égard de ses contradicteurs, en les discréditant, en les insultant publiquement par le biais des *sainetes* .

> "Yo le juro a Vm. -écrit-il- que si de este modo o de otro viese servir de diversión al público en el tablado mi persona, como las de otros honrados vecinos de esta villa, me hallaría en la necesidad de tomar la satisfacción con otro instrumento que la pluma. No sé cómo los abates no han pensado ya en usar espada, después de las injurias que han recibido de D. Ramón, y cómo no le han dado un... ¡ Déjeme Vm., que estoy furioso ! (159)

Le ton est donné et la suite n'est qu'un constat de l'ignorance de Cruz -qu'il oppose à la culture de Moratín-, de l'effet corrupteur de son théâtre (160) -au point qu'il envisage de consigner ses défauts dans une "representación al Gobierno"-, et de toutes les imperfec-

158- Le document est publié en appendice dans *Iriarte y su época* , p. 433 à 447.

159- *Ibid.* , p. 442.

160- Parmi tous les types de personnages auxquels Iriarte fait allusion, le seul qu'il soit possible d'identifier à coup sûr est cet "abate que lleva un señorito a..." (*ibid.* , p. 445), à savoir l'un des protagonistes de *El fandango de candil* .

tions d'ordre technique et esthétique de ces pièces sans queue ni tête, qui mettent en scène le plus grand nombre possible de personnages, sans que l'auteur se soucie de bâtir une intrigue qui débouche sur un dénouement :

> "Cuando ve que hay hecho ya una porción de versos suficientes para un sainete, hace que uno de los actores, o (lo que es peor) todos ellos juntos, hablando, no como personas, sino como cómicos, finalicen con aquella disparatada fórmula concebida en esos términos "Porque la idea no sea más larga y canse, concluiremos con una tonadilla, pidiendo al senado el perdón de las faltas nuestras". Y la tal tonadilla suele venir allí (como decía Sancho Panza) lo mismo que por los cerros de Ubeda." (161)

Cruz est bien entendu coupable d'enfreindre sans nécessité la règle de l'unité de lieu, au point d'être le principal responsable de l'usure prématurée des décors, et Iriarte propose même de revenir, pour les intermèdes, au système des rideaux, voire à la simple couverture qui tenait lieu de décor à l'époque de Lope de Rueda !

Enfin, il reproche à Ramón de la Cruz de rester sourd aux critiques et de se borner à répondre : "háganlo otros mejor", autrement dit de conserver une attitude de défi à l'égard des théoriciens -Iriarte invoque à ce sujet le témoignage d'Horace (162)- en prenant appui sur le succès de ses pièces, et donc sur le verdict populaire.

Bien que l'esprit de cette lettre et la violence des propos de son auteur soient fort éloignés du document rédigé par Bernardo de Iriarte à l'intention de José Manuel de Ayala, on peut relever dans les deux textes, écrits de toute évidence à la même époque(163), des coïncidences de détail : le nombre excessif de personnages, que l'on fait parler en même temps, les interventions directes des acteurs, la fameuse formule finale prennent ainsi une importance démesurée. Que D. Ramón ait eu connaissance, sinon de ces textes, du moins de leur contenu, cela est, croyons-nous, plus que probable. Sa réponse publique se fit pourtant attendre jusqu'en mai 1773, date à laquelle il fit représenter, par la troupe de Manuel Martínez, *El poeta aburrido* .

Dans cet intermède sont combinés deux motifs devenus ordinaires depuis que la

161- *Ibid.* , p. 446. Bernardo de Iriarte avait déjà adressé la même critique à Cruz.

162- "Por todos ha respondido ya Horacio a los ignorantes con aquella ingeniosa comparación de la piedra de afilar que no corta, pero aguza el hierro, al modo que muchos que critican o dan reglas sobre un asunto, no suelen ser capaces de desempeñarle por sí mismos, y sí de ayudar con sus advertencias a los que le emprenden" (*ibid.* , p. 446).

163- L'allusion à la représentation de la "disparatada tragedia *Hormesinda* " est l'indice le plus convaincant (voir *supra* , p. 269).

scène des théâtres servait de cadre aux controverses : les comédiens ont été convoqués pour entendre un poète dramatique qui doit leur proposer des *sainetes* (164), et leur réunion est interrompue par des personnages venus se plaindre de la satire dont ils sont l'objet au théâtre. Don Justo, le poète, en qui on a tôt fait de reconnaître Cruz lui-même -"¡ Poeta y justo ! Sin duda / qué serán sus obras buenas" (165) s'écrie Martínez- soumet aux acteurs quatre pièces dont trois portent sur les sujets qui attiraient le plus de critiques sur la personne du *sainetista* : un "abate / que, sin vocación ni letras, / come el pan de otro ministro / más útil para la iglesia" (166) est le héros du premier, le deuxième a pour centre d'intérêt une "petimetra / que gasta en sus diversiones / y sus adornos más renta, / en un mes, que su marido / tiene de salario en treinta" (167), et le troisième met en scène des *cortejos* .

Mais le poète est à chaque fois interrompu dans la représentation de ses pièces par des personnages qui s'identifient aux types satirisés et les comédiens eux-mêmes se font les avocats du diable, jusqu'au moment où, alors que le malheureux auteur dramatique s'apprête à leur offrir un *sainete de costumbres teatrales* , surgit un érudit -il se qualifie lui-même d'"apasionado erudito"- partisan d'une réforme du théâtre :

"Yo estoy interesado
en que el teatro aparezca
de repente corregido
y brillante con mi escuela." (168)

Prenant aussitôt le poète à partie, il lui enjoint de brûler ses *comedias* , exception faite d'une douzaine d'entre elles, que l'on dit très réussies (169). Mais l'érudit apparaît immédiatement comme un esprit superficiel : Martínez -et c'est là une démarche bien naturelle, et donc peu suspecte de malveillance, de la part de l'*autor* - lui ayant demandé quelles étaient ces pièces qui méritaient d'échapper à un sort fatal, il se révèle incapable de lui répondre :

"Yo no sé,

164- C'était par exemple l'argument de *El ensayo o turbación de un poeta* (BMM, ms. 1/183/66).

165- *Doce sainetes* , *op. cit.* , p. 208, v. 55-56.

166- *Ibid.* , p. 209, v. 85-88.

167- *Ibid.* , p. 210, v. 128-132.

168- *Ibid.* , p. 214, v. 235-238.

169- "Es menester / que usted queme sus comedias, / a excepción de diez o doce / que dicen que son muy buenas" (*ibid.* , v. 239-242) ; c'est le nombre de *comedias* que D. Ramón avait écrites à cette date...

pero queda de mi cuenta
preguntarlo y avisar." (170)

Autrement dit, l'érudit, méritant ainsi le qualificatif d'"erudito a la violeta" dont l'avait affublé, sous la forme interrogative il est vrai ("¿ Si será / *erudito a la violeta* ?" [171]) Miguel Garrido dès son entrée en scène, fait la preuve soit de sa légèreté, puisque le jugement péremptoire qu'il émet n'est pas fondé sur une analyse personnelle, soit de son incapacité à apprécier par lui-même la valeur d'une pièce.

C'est plutôt la seconde interprétation que le spectateur est invité à choisir, car l'érudit ajoute :

"Usted ha de hacer zarzuelas
que tengan menos defectos
que las mejores tragedias." (172)

Ces vers, dont la formulation fait ressortir l'absurdité de la comparaison, renvoient de toute évidence à la lettre d'Iriarte sur Moratín et Cruz et ne laissent subsister aucun doute quant à l'identité réelle de l'érudit.

C'est bien Tomás de Iriarte qui est visé à travers ce personnage qui, mis au défi de produire des *zarzuelas* conformes à ses exigences, se contente de répondre : "Para eso sé deshacerlas", et interdit à D. Justo de "sacar al tablado / los vicios de nuestra era/ para que sirvan de risa" (173), de la même façon -ou presque, car D. Ramón, usant d'un de ces raccourcis dont il était coutumier, déforme quelque peu les propos de son adversaire- qu'Iriarte reprochait à Cruz d'étaler au grand jour, dans ses *sainetes* , les vices de la société, et d'en donner une image trop flatteuse :

> "aquellas flaquezas que, o no deben sacarse al teatro, o si se sacan han de pintarse con colores honestos y castigarlos, son cabalmente las que ofrecen más dilatado campo al numen de D. Ramón, en cuyos sainetes queda, por lo común, el vicio aun más exaltado de lo que en la vida humana lo está realmente." (174)

170- *Ibid.* , v. 243-245.

171- *Ibid.* , v. 231-232. Cette allusion à *Los eruditos a la violeta* de Cadalso, œuvre parue à l'automne 1772, est une preuve que le *sainete* fut bien écrit en 1773, et réduit à néant l'hypothèse, quelque peu tirée par les cheveux, de Cotarelo, selon laquelle D. Ramón aurait écrit ce *sainete* après la parution de l'*Examen tardío...* , en guise d'adieu au public, mais ses adversaires en auraient empêché la représentation (voir *D. R. de la C...* , p. 153).

172- *Ibid.* , v. 246-248.

173- *Ibid.* , p. 215, v. 253-255.

174- COTARELO, *Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 445.

Enfin, la dernière tirade de l'érudit reprend les trois critiques communes aux deux frères Iriarte :

"Las obras que sean
de muy pocos personajes,
y de ninguna manera
ustedes como quien son
han de hacer papel en ellas ;
y, sobre todo, lo que
todo el buen orden altera
de una república culta,
lo que el buen gusto reprueba,
lo que escandaliza al mundo
porque no hay en él idea
ni ejemplar de tal abuso,
es aquella expresión necia
de pedir todos, al fin,
'perdón de las faltas nuestras'." (175)

Que l'indignation du personnage se déchaîne à propos d'une formule qui n'est finalement qu'une convention théâtrale, mais dont les conséquences sont démesurément grossies, puisqu'elle est même une menace pour l'ordre public, voilà qui achève de le ridiculiser. Les derniers vers du *sainete* sont un clin d'œil au public, en même temps qu'un pied de nez aux Iriarte :

"Garrido Y por alentarte, sin
que los críticos lo sepan,
pediremos muy quedito
perdón de las faltas nuestras.
Todos Pediremos muy quedito
perdón de las faltas nuestras." (176)

C'est bien ainsi qu'avait dû l'entendre le censeur qui avait jugé bon de supprimer cette fin, ainsi que la partie de la réponse de D. Justo, lorsque celui-ci, après le dernier discours de l'érudit, laisse éclater sa colère devant l'injustice des reproches qui lui sont adressés, et se réclame de Térence et des auteurs français pour se justifier :

"Y en cuanto a que

175- *Doce sainetes* , *op. cit.* , p. 215, v. 260-274.

176- *Ibid.* , p. 218, v. 346-351. Dans *Las resultas de las ferias* , il fera mieux encore. Le *sainete* se termine ainsi :

"Eusebio Pues hasta mañana, adiós.
Merino Pues adiós, hasta mañana."
(*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 397)

se finalicen las piezas
(que por obras puede ser
que usted y otros no lo entiendan)
con la debida atención
al público, decid : ¿ qué era
el *plaudite* de Terencio ?
¿ Y qué son en Francia aquellas
entradas de los bailetes
adonde la última letra
que se canta trata siempre
de conseguir indulgencia ?" (177)

Le *sainete* cependant fut joué dans son intégralité, si l'on en croit cette note ajoutée au-dessous du titre de la pièce : "este sainete se ejecutó diciendo todo lo rayado, pues se encontró no haber impedimento alguno para decirlo" (178).

Dans *El alcalde Cabrilla, segunda parte* , joué pour le carnaval 1775, Cruz trouvait une solution de nature à satisfaire tout le monde ; il prévoyait pour la copie destinée à la censure une fin différente de celle que devaient réciter les acteurs lors de la représentation : "Para la copia de la censura, indique-t-il (179), se concluirá de este modo.....y en el teatro del otro.

Mz Cántenla qe yo me marcho
a mi lugar qe ya es tarde
y si les he molestado
ustedes perdonarán.

Gr. Recompensa de mis daños
le pido señor Alcalde.

Lo. No alcanza mi vara a tanto.

Todos suplan como el auditorio los yerros con sus aplausos.

Ainsi qu'on peut le constater, la polémique ne se déroulait pas toujours sur un plan très élevé et les péripéties que nous venons d'évoquer montrent à quel point l'esthétique néo-classique, réduite à un formalisme desséchant, et ce même par certains de ses défenseurs, comme ce censeur plein de bonne volonté, pouvait prêter le flanc à la raillerie.

Les "semisabios" à qui Cruz reproche, par l'intermédiaire de D. Justo, de faire obstacle à la production dramatique ("sepan ustedes / que en Madrid sobran poetas / que no dan muchas funciones / por no exponerse a la necia / crítica de semisabios / sin

177- *Ibid.*
178- *Ibid.* , p. 218.
179- BMM, ms. autographe, t. I, C/MS.6.

acierto ni experiencia"), et qu'il met une fois de plus au défi d'affronter le public ("y pues hay quien tanto sepa, / salga al público, que él es / quien hace justicia seca" [180]), ressemblent étrangement aux "eruditos a la violeta" tels que les conçoit Cadalso :

> "Decid *pieza* , y no composición, porque más de la mitad del mérito está en eso. Pero vosotros no deis al público un dedo de papel vuestro, porque os exponéis a perder todo el concepto que os habrá adquirido esta lección. [...] Con esto, y con renegar de los compositores modernos, diciendo que Cruz hizo demasiado ahínco en los cortejos y abates, Moratín un Pelayo muy crédulo, y Valle una princesa muy enamorada, quedaréis calificados Examinadores del Parnaso, creerán las gentes que las Musas os hacen la cama y que Phebo os envía el coche quando llueve." (181)

Ce n'est pas par hasard que Cruz faisait allusion, peu après l'entrée en scène de l'érudit, à l'œuvre de Cadalso, parue à l'automne de l'année précédente (182), allusion qui par ailleurs interdit de souscrire aux affirmations de Cotarelo, selon lesquelles Cruz aurait écrit *El poeta aburrido* après la publication en 1771 d'un libelle de la même veine que l'*Examen imparcial* , et n'aurait pas pu le faire jouer, ses adversaires s'y étant opposés (183). Le *sainete* est bien de 1773, et si Cruz ne répondit pas immédiatement à Iriarte, ce n'est pas qu'il ait attendu le moment favorable, c'est-à-dire "cuando caído ya Aranda, pudieron libremente manifestarse el gusto y opinión populares", c'est beaucoup plus vraisemblablement parce que les critiques des Iriarte -si tant est qu'il ait eu une connaissance précise des documents- n'avaient pas été publiées. En mai 1773 en revanche, il pouvait apporter une réponse publique à un ouvrage que Tomás de Iriarte venait de faire imprimer -l'annonce en avait été faite dans la *Gaceta de Madrid* du 13 avril 1773- et dans lequel il reprenait les critiques formulées trois ans auparavant : *Los literatos en cuaresma* (184).

Quant au libelle auquel nous venons de nous référer, il avait son origine dans une note incendiaire que D. Ramón avait ajoutée à son texte lors de l'impression en 1770 de sa *zarzuela En casa de nadie no se meta nadie, o El buen marido* , et dans laquelle,

180- *Doce sainetes* , *op. cit.* , p. 216-217.

181- *Los eruditos a la violeta* , Madrid, Bibliófilos Españoles, 1928, p. 38-39. Juan del Valle était un pseudonyme de Cadalso (c'est sous ce nom qu'il fit paraître *Sancho García* en 1771).

182- La parution en avait été annoncée dans *La Gaceta de Madrid* du 13 octobre 1772, d'après COTARELO (*Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 106, note 1).

183- Voir COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 153.

184- Voir COTARELO, *Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 106, note 2.

probablement excédé par le mépris dont l'avait accablé l'auteur du prologue de *Hormesinda* , il remettait vertement à leur place ses ennemis, et en particulier ceux qui n'avaient su produire qu'un "sainete con idea, método y pensamientos, que antes había publicado otro" -allusion à Manuel del Pozo qui avait repris dans son *Apelación que hacen los poetas del Quijote juicioso* la formule de *La sátira castigada* de Nifo, que Cruz nomme en note- et "después de muchos meses de trabajo, dos de elogios preparativos para inflamar las gentes, uno de rigorosos ensayos, y al fin, con tres cartas y un proceso de recomendaciones...la monstruosa y detestada tragedia *Hormesinda* " (185).

Paru en mars 1771 (186), l'*Examen tardío pero cierto de algunas piezas de teatro, en especial de la zarzuela El buen marido y nota que hay al fin de ella* aurait pu fournir des indications précieuses sur les principales étapes de la polémique dans laquelle Cruz se trouvait engagé, si son auteur, un certain D. Antonio Malo y Vargas, qui, avant de se livrer à l'analyse de la *zarzuela* , fait un historique de la carrière de D. Ramón et de la bataille qui l'opposait aux néo-classiques, ne procédait trop souvent de façon allusive, ce qui a pour effet de rendre certains passages du document parfaitement indéchiffrables : les personnes concernées ne sont pas nommées, et le titre des œuvres mentionnées n'est pas toujours indiqué, comme par exemple celui de ce *sainete* que Cruz, qui chanta victoire après l'échec de la *Hormesinda* , aurait écrit pour ridiculiser la pièce de Moratín. Selon l'auteur du libelle en effet, "Para celebrar más ese triunfo, acudió a su arbitrio regular de los sainetes, sacando al teatro la dicha tragedia, por partes y por todo, siempre ridículamente y con escarnio" (187) ; or aucun *sainete* connu de Cruz ne remplit ces conditions, et, pour les raisons que nous avons exposées plus haut, il est probable que seul le hasard nous permettra de découvrir la ou les pièces auxquelles il est fait allusion. Ce n'est du reste certainement pas le seul maillon qui nous manque pour reconstituer l'enchaînement des diverses péripéties de cette bataille dans laquelle Cruz était à peu près le seul à combattre à visage découvert.

La querelle, qui durait donc depuis 1768, devait s'achever, semble-t-il, avec la

185- Voir COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 149. La *Nota* en question était tout de même assez consistante, puisqu'elle s'étale sur près de trois pages (p. 134 à 136 du livre). D. Ramón pouvait se permettre de railler Moratín et l'échec de *Hormesinda* , après les dix jours de représentation de sa pièce, avec un succès confirmé par sa reprise dès l'année suivante : en 1771-1772 en effet, elle fut l'une des rares œuvres programmées au théâtre du Príncipe. Jouée à partir du 25 décembre 1771, pendant huit jours, elle rapporta alors 4525 réaux en moyenne par représentation.

186- Et annoncé dans *La Gaceta de Madrid* du 9 avril (COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 153, note 1).

187- Cité par COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 152.

saison 1773-1774. Après avoir riposté aux Iriarte dans *El poeta aburrido* , l'auteur adoptait une nouvelle attitude dans *Las resultas de las ferias* , joué en octobre par la troupe Ribera (188). Le début de la pièce prépare trompeusement le spectateur à contempler un de ces tableaux de mœurs avec lesquels il était désormais familiarisé : la scène se déroule à la sortie de la foire qui se tenait chaque automne à Madrid, et le décor ("calle pública a la salida de la feria") est animé par la présence de vendeurs ambulants (un colporteur et une marchande de fruits) dont les commentaires ouvrent le dialogue, auquel se mêlent peu après divers personnages (paysans, flâneurs, etc.), comme dans tant d'autres *sainetes* dont le but était de reconstituer des scènes de rue. Bientôt cependant, l'apparition de Vicente Merino, puis d'Eusebio Ribera, au milieu des promeneurs, donne un tour différent à la pièce. L'*autor* est préoccupé, car il n'a pas de *sainete* pour l'ouverture imminente de la saison, et le *galán* lui suggère de s'adresser à un poète, "uno que ha dado obras varias / y que algunas han gustado", qu'il vient précisément de rencontrer sur la *plazuela* de la Cebada. Mais le poète, interprété par Chinita, se dérobe:

"he cerrado ya la plana
de versos para el teatro
enteramente, por falta
de ideas ; pues no hay alguna
que hoy al público complazca." (189)

Le public toutefois sait que ce motif est fallacieux, car l'attitude du poète au moment de son entrée en scène ("Sale Chinita de estudiante, observándolo todo") et les réflexions auxquelles il se livrait en aparté démentaient cette prétendue perte d'inspiration:

"¡ Cómo está el mundo !
¡ Y que un hombre
no haya de decir palabra,
porque la mitad se pica
y la otra mitad se rasca !" (190)

Il est clair que son refus correspond à une volonté délibérée de s'enfermer dans un mu-

188- Pour inaugurer la saison d'hiver, ainsi qu'on peut le déduire du texte. Eusebio Ribera déplore en effet de ne pas avoir de *sainete* "para empezar temporada / a estas horas" (*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 393).

189- *Ibid.*

190- *Ibid.*

tisme passif afin de ne pas s'exposer aux critiques. Dès lors, tous les efforts déployés par l'*autor* pour lui faire admettre, exemples à l'appui -le *sainete* tourne alors à l'intermède *de figuras* -, que le monde qui les entoure offre ample matière à l'inspiration d'un auteur dramatique, sont vains. Chinita affecte de croire que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes : pour cet homme dont les revenus sont trop bas pour assurer sa subsistance et qui s'emploie cependant à régaler toutes les femmes qu'il rencontre à la foire, pour cette jeune personne fascinée par les colifichets coûteux et prête à dépenser trois mois de son salaire pour satisfaire ses caprices, alors que sa mère est à l'hôpital, pour cette autre jeune femme qui se fait offrir de la vaisselle par de nombreux galants pour la revendre ensuite et s'assurer ainsi une existence à l'abri du besoin, et pour ce vieillard dont la principale occupation est de courtiser les jolies filles, le poète trouve des excuses.

Par ce biais, Cruz ridiculisait de toute évidence ceux qui lui reprochaient de prendre pour cibles *cortejos* et *petimetres* , et la conclusion qu'il met dans la bouche du poète accentue l'absurdité d'une telle attitude :

"Chinita No seáis machacas,
que todo esto es divertido
natural ; y mientras haya
ferias, modas y cortejos,
ha de haber extravagancias ;
¡ y no ha de haber quien las diga
aunque hay tantos que las hagan !
Y está muy puesto en razón
que petimetres y damas
vivan, inventen y triunfen,
hasta ver en lo que acaba." (191)

Certes, l'identification entre le poète incarné par Chinita et Ramón de la Cruz lui-même ne saurait être totale, en dépit des ressemblances entre les deux personnages : la création le 12 novembre, soit un mois plus tard environ, de *El cortejo escarmentado* , suffirait à prouver, si besoin était, que Cruz n'avait pas la moindre intention de mettre à exécution la menace contenue dans le discours du poète de *Las resultas de las ferias* . Il n'empêche que ce *sainete* , tout comme *El poeta aburrido* , traduit la lassitude de l'auteur et témoigne de son désir de mettre fin à la querelle.

C'est avec *El regimiento de la locura* que la troupe Ribera allait clore cette saison théâtrale. La pièce est une adaptation très libre du prologue de *L'impromptu de la*

191- *Ibid.* , p. 397.

folie , ambigu comique de Legrand qui comprenait en outre deux comédies en un acte, dont *Les nouveaux débarqués* , que Cruz avait également adaptée en 1773 dans le *sainete Las arracadas* (192). Ledit prologue portait à la scène un débat analogue à celui auquel le *sainetista* était mêlé, puisqu'il concernait les goûts du public, dont quatre députés -un avocat, un marchand, un petit-maître et un commandeur- représentent les diverses tendances qui s'y opposaient. Leur désaccord rend particulièrement ardue la tâche de Thalie, qui souffre des succès de sa sœur Melpomène, et ne sait plus qui contenter ; et lorsque la Comédie Française la supplie de faire un effort en faveur des comédiens, elle laisse voir son découragement :

> "*La Comédie* . Il faut pourtant, belle Thalie, que vous fassiez un effort pour ma petite Troupe. Tout Paris vous en prie.
>
> *Thalie* . Paris ! fort bien : pour se moquer encore de moi, comme il fait depuis si longtemps. Il est trop difficile à contenter sur votre théâtre." (193)

On est évidemment tenté de rapprocher ce passage non pas de *El regimiento de la locura* , mais de *Las resultas de las ferias* , d'autant plus qu'après avoir entendu les délégués du public, Thalie se retire, décidée à ne plus fournir de pièces "tant que leurs goûts ne seront pas mieux d'accord".

Il semble en fait que Legrand ait vécu quelque cinquante ans plus tôt en France une situation analogue à celle de Cruz. Cet ambigu comique était en effet précédé, lors de son impression, d'une épître dédiée "Au seigneur Aymon, général de la Calotte", auquel le dramaturge faisait part de ses doléances ; son *Impromptu de la folie* , écrivait-il,

> "a fait plaisir à toute LA CALOTTE ; c'est-à-dire, qu'il a été du goût de bien du monde ; et, sur le succès, je pourrais me flatter d'être reçu dans votre Brigade des FOUS HEUREUX, si quelques Officiers subalternes de la Brigade des DIFFICILES ne traversaient mes desseins.
>
> Je veux parler de ces CALOTTINS FLEGMATIQUES que rien ne réjouit, et qui ne réjouissent personne : de ces POLTRONS CRITIQUES, qui, n'ayant jamais osé monter la tranchée du Parnasse, ni même couru le moindre hazard, ne sont occupés qu'à rabaisser le mérite des Actions des autres.

192- Au sujet de ce *sainete* , voir "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz", *op. cit.* , et l'introduction de notre édition de *Sainetes* (Taurus, éd. cit., p. 35).

193- Marc-Antoine LEGRAND, *Œuvres de Le Grand, Comédien du roi* , Paris, 1770, 4 vols. (t. IV, Prologue, scène II, p.14).

> En vérité, MONSEIGNEUR, vous devriez forcer les CAGNARDS CAUSTIQUES à s'exposer au feu à leur tour, ou les condamner du moins à demeurer pour toujours renfermés dans leurs Casernes." (194)

Comment ne pas songer ici à D. Justo, *El poeta aburrido* , et aux arguments brandis par D. Ramón dans la note qui accompagnait la *zarzuela El buen marido* ? Cruz avait fait, si l'on peut dire, d'une pierre trois coups, et *L'impromptu de la folie* lui avait inspiré des idées pour *El poeta aburrido* , *Las resultas de las ferias* et *El regimiento de la locura* .

Pour en revenir à ce dernier *sainete* , les quatre délégués du prologue de Legrand sont ramenés à deux personnages dont le premier, "muy presumido y ponderado", se déclare érudit de profession, critique mais non point poète ("digo mal de cuantos versos/ hacen, pero no los hago" [195]). Il méprise les *sainetes* ("sainetes es cosa / de poetas chabacanos" [196]) et possède en matière d'art dramatique des exigences -il les tient cependant pour "una friolera"- qu'il énonce dans une tirade qui est la traduction presque mot à mot de celle de l'Avocat dans *L'impromptu de la folie* :

> "En vez de sainetes, dos
> cortas comedias en un acto,
> adonde hubiese un carácter
> sostenido y bien trazado
> desde el principio hasta el fin,
> con un enredo tan raro
> que tuviese el auditorio
> siempre suspenso, y que al cabo
> se desatase del modo
> más nuevo, fácil y claro ;
> que hubiese buenas costumbres,
> los sentimientos más sanos,
> sentencias y, sobre todo,
> piezas, para no cansaros,
> escritas sin un defecto
> y en el mejor castellano." (197)

194- *Ibid.* , p. IV-V.

195- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 452.

196- *Ibid.* , p. 453.

197- *Ibid.* , p. 454. L'avocat de Legrand demandait de son côté "une Comédie en vers en cinq actes, où il y ait un caractère soutenu du commencement à la fin ; que l'intrigue soit bien conduite ; qu'elle tienne toujours l'Auditeur en suspens, et se débrouille à la fin sans peine ; qu'il y ait dans cette Pièce des mœurs, des sentiments, et surtout, qu'elle soit écrite noblement." (*Œuvres de Le Grand , op. cit.* , t. IV, p. 18).

L'autre personnage, Tomás Colorado, tailleur de pierres de son métier et habitué du *patio* , est, comme le marchand de la pièce française "approuvant de bonne foi tout ce qui lui fait plaisir", "Un aprobante seguro / de buena fe a todo cuanto le divierte" (198). Grand amateur de *comedias de magia* , il est diamétralement opposé à l'érudit qui ne jure que par les compositions de ton élevé. En simplifiant le prologue de son modèle français, Cruz adaptait son *sainete* aux circonstances et, tout en s'élevant au-dessus des questions strictement personnelles -bien que l'érudit soit le porte-parole des idées de Tomás de Iriarte et que son discours soit le reflet des reproches qu'il avait adressés à D. Ramón-, il réduisait le débat à l'alternative suivante : production savante ou production populaire.

D'autres auteurs devaient le suivre sur cette voie et prendre, au nom du public du parterre, la défense des œuvres populaires, dont le rire, aussi bien provoqué par les *graciosos* dans les *sainetes* que par les effets scéniques dans les pièces à grand spectacle, était le principal ressort, contre les œuvres savantes, volontairement restreintes aux tragédies à la française, afin de mieux les opposer à un théâtre de divertissement.

On a déjà signalé que dans *Garrido ingenio* , joué en 1774 par la troupe Martínez, Sebastián Vázquez faisait paraître un *chispero* qui réclamait des *comedias de teatro* et entendait payer sa place, non pour pleurer mais pour se distraire, le théâtre étant une "casa de placer", et non pas une "universidad de sabios". Il est vrai qu'au nom du même principe, il demandait la suppression des "sainetes de moda", remettant ainsi à l'ordre du jour, probablement en raison de la rivalité qui l'opposait à Ramón de la Cruz et le conduisait en l'occurrence à utiliser les arguments des adversaires de ce dernier, une querelle vieille de dix ans :

"¿ qué me importa a mí saber
si aquel tiene mil ducados,
y gasta dos mil ? y todo
lo que en su asunto notamos
es perniciosa doctrina,
que nos demuestra lo malo,
sacando en todos los más
un marido coronado
de paciencia." (199)

198- *Ibid.*

199- BMM, ms. 1/186/12. Nous avons déjà parlé de ce *sainete* (voir chapitre IV, p. 248). Que Se-

En 1776, *La disputa en el teatro* , s'appuyant à son tour sur la principale motivation du public du parterre, dont la toute puissance venait d'être démontrée, confrontait la Tragédie, personnage allégorique qui se définit lui-même par opposition à la plaisanterie grossière et au mélange de pathétique et de comique mis en application par Lope de Vega, et un "Scritor antiguo" qui revendique une suprématie fondée sur une efficacité éprouvée. En effet, si la Tragédie est loin d'être une source de bénéfices,

"Scritor Soy quien con mis obras biejas
criticadas de los tontos
os mantengo en esta esfera :
soy un scritor antiguo.
Tragª ¿ Con un gracioso que entra
a lo interior de un Palacio ?
Scritor Ea, callad Bachillera ;
el que gusta de un bufón,
esto, y mucho más tolera.
Y el que viene a divertirse
es razón que se divierta,
no que se enjugue los ojos." (200)

Dans *Los graciosos descontentos* , créé en mai 1779 à l'occasion d'une reprise de la *Talestris* de Cruz (201), Sebastián Vázquez se moquait, par l'intermédiaire du *gracioso* mécontent de ne pas avoir de rôle dans la pièce principale, du genre tragique, in-

bastián Vázquez ait été victime du monopole qu'exerçait Cruz, cela est fort probable. Ce prologue qu'il met dans la bouche de Manuel Martínez, au début de *El teatro renacido* , joué pour l'ouverture de la saison 1779-1780, semble contenir une pointe d'amertume :

"Loa parecerá : y a nadie admire ; pues lo debió de ser ; mas, hechos cargo de que ay sugeto que, por razones muchas era acreedor, como otros muchos años, a escrivirnos la loa, y el sainete, nos ha sido imposible remediarlo : y así, humilde el Ingenio, y cariñoso, cedió a quien lo merece mui gustoso esto a participar solo ha salido." (BMM, ms. 1/183/3)

200- BMM, ms. 1/184/53. La Tragédie s'était exclamée un peu plus haut :

"Podrá acaso el valor de un bajo chiste
anteponerse a mí ? Ceguedad necia !
Civilizados ya con mejor gusto
os cansará la traducción moderna ?
mezclaréis lo patético, y gracioso,
como lo confundió Lope de Vega ?
o Dioses ! no es posible ; o Santos Dioses !
tal absurdo ! tan vil"

On remarquera que, dans ce passage, ce personnage allégorique s'exprime en hendécasyllabes.

201- *Talestris, reina de Egipto* , tragédie en trois actes et en vers, dont la création avait eu lieu en 1771. C'était, d'après Cotarelo, une traduction de la *Talestre* de Métastase. Le même Cotarelo cite un manuscrit de la BMM (ms. 1/150/4) où la pièce est baptisée "Comedia heroica", preuve supplémentaire de la confusion qui existait entre les deux genres.

conciliable à ses yeux avec le tempérament espagnol, et évoquait plaisamment

"los pasos en que la Dama
tiene aquello de llorar,
expresar la pena, el ansia,
la opresión del corazón,
y otras cosas, con que en Francia
lloran a moco tendido,
y se ríen en España." (202)

La même année, Cruz ridiculisait la déclamation dans *La casa de campo* , qui précédait la représentation d'une *comedia* dont il était également l'auteur, *La espigadera* , en mettant en scène un personnage pétri de gravité, au visage sévère et à la haute taille, autant de qualités qui le prédisposaient à cette spécialité :

"Yo no soy un hombre qe calzo
el zueco, sino el coturno ;
no represento : declamo ;
y soy único en el gesto
y en exprimir todo el agrio
y dulce de las pasiones
qe caben en los humanos ;
soy singular, y soy nuebo
en mi profesión." (203)

Il fait ensuite une démonstration de ses talents en interprétant, avec force gestes et en mimant toutes les actions évoquées dans le texte, le rôle d'un général wisigoth sur le point d'expirer des suites d'une blessure et adressant une ultime harangue à ses hommes.

Fermín del Rey enfin, en 1788, partait en guerre contre les trois unités, dans *La comedia de repente* , ce qui lui valait d'être vertement tancé par le censeur Santos Díez González, lequel n'avait guère apprécié l'interprétation caricaturale que l'auteur donnait des règles néo-classiques (204). Fermín del Rey, évidemment, n'avait pas le doigté -ou la

202- BNM, ms. 14530/22.

203- BMM, manuscrits autographes de Cruz, t. II, C/MS.7.

204- "Vamos, Señor, yo llamo esas tres unidades las tres ánades madre. ¿ Qué escuela de virtud nos dan ? ¿ No puede haver diversión sin ellas ? Pues yo estas tres* cosas busco quando voy a la comedia, y en las que se arreglan a eso por lo común no se encuentran." (* barré et remplacé par "dos")

La suppression de ce passage changeait le sens des vers précédents et leur permettait de passer au travers des mailles du filet. Suivaient un certain nombre de considérations sur les trois unités auxquelles D. San-

prudence- d'un Ramón de la Cruz, qui avait su faire du *sainete* une arme redoutable -et redoutée, ainsi qu'on l'a vu- sans s'exposer aux rigueurs de la censure.

Du public populaire, qu'il avait pourtant vilipendé au début de sa carrière, en accord avec ceux qui allaient devenir ses ennemis, Ramón de la Cruz avait fait un allié. En développant le *sainete de costumbres teatrales* , il avait créé un climat de complicité entre la salle et la scène qui allait bien au-delà de la simple prise de contact, de la *captatio benevolentiæ* à laquelle, pendant longtemps, avait été consacrée la *loa* . Certes, les flatteries prodiguées aux *mosqueteros* faisaient partie des conventions, ainsi qu'on l'a souligné. Mais le but des *sainetistas* n'était plus seulement de s'assurer, le temps de la représentation, les bonnes grâces du public le plus turbulent. Lorsque, dans *El teatro por dentro* , Fuentes affirme "en queriendo / nosotros no hay función mala" ; lorsque, dans *¿ Cuál es tu enemigo ?* , c'est le peuple que l'on fait juge des mérites comparés des hommes de l'art et de leurs sous-produits ; lorsque, dans *La disputa en el teatro* , le *patio* proclame :

"no hay comedia mala,
si el patio con furia olea.
.....
los aposentos se llenan
si el patio la fiesta elogia ;
si no, compadre, se cierran" ;

et lorsque, dans *La cómica inocente* , Coronado établit, en des termes différents mais dans un même esprit, la suprématie du "bajo parlamento" sur "el Alto" (205), l'intention de l'auteur était d'entretenir le *vulgo* dans l'idée qu'il avait un pouvoir de décision qui lui conférait, dans ce domaine, une supériorité sur les plus nantis (206), et de lui démontrer qu'il avait la faculté de faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre. En lui présentant de façon schématisée ou incomplète les termes du débat, on lui donnait l'illusion de réagir en pleine connaissance de cause, et auteurs populaires et comédiens,

tos fit subir le même sort qu'à l'extrait que nous avons reproduit, en expliquant ainsi son verdict : "Es falso qe los hombres instruidos (qe son los qe deben hacer opinión), digan semejantes disparates y así no está bien el *según dicen* " (expression grâce à laquelle F. del Rey se désolidarisait des "críticos" dont il rapportait les propos) (BMM, ms. 1/153/40).

205- Voir *supra* , chapitre IV, p. 247-248.

206- Dans notre article "L'image du public dans les 'sainetes' de l'époque de Ramón de la Cruz" (*op. cit.*), nous faisions remarquer que c'est plus par sa richesse que par sa noblesse que le personnage incarnant les "Aposentos" dans *La disputa en el teatro* est caractérisé. D'autre part, l'acteur chargé de ce rôle se présente sur scène vêtu d'un "cabriolé de muger", et provoque l'hilarité des autres personnages. L'auteur faisait donc des *petimetres* et *petimetras* les fidèles habitués des loges.

qu'unissait une communauté d'intérêts face aux réformateurs dont le but était de purger le répertoire des œuvres qui s'étaient avérées au fil des années les plus rentables, l'invitaient à les soutenir.

Pour Ramón de la Cruz, cette alliance avec le public populaire contre les néo-classiques passait par la démonstration des capacités de jugement du *vulgo* , par sa réhabilitation intellectuelle, et dans le même temps que ce *vulgo* , de "necio" et d'"ignorante", devenait "entendido", le *gracioso* était lui aussi revalorisé, et le benêt de la tradition *entremesil* subissait une transformation dont nous avons étudié les principales facettes.

On comprend mieux maintenant l'obstination des adversaires de Cruz à rejeter les *sainetes* où les acteurs apparaissent en tant que tels. Il est de fait que ce genre d'intermède portait atteinte au maintien de l'illusion comique, auquel les néo-classiques étaient très attachés, en habituant le public à ne voir que le comédien, derrière lequel risquait de disparaître le personnage de fiction et, par voie de conséquence, la leçon dont il était l'exemple vivant. Mais ces *sainetes* avaient surtout l'inconvénient de donner au public une souveraineté en parfaite contradiction avec l'image de la masse inculte qu'il fallait éduquer et policer.

C'est pourquoi, au-delà de sa querelle personnelle avec Cruz, Iriarte, tout en admettant, dans la fable intitulée *La verruga, el lobanillo e la corcova* , que de toutes ses œuvres, c'étaient encore ses *sainetes* qui étaient les moins mauvais ("De las obras de un mal poeta, la más reducida es la menos perjudicial"), condamnait sans rémission, dans *El oso, la mona y el cerdo* , les auteurs qui, comme Cruz, fondaient leur succès sur l'avis populaire ("Nunca una obra se acredita tanto de mala como cuando la aplauden los necios") :

> "Guarde para su regalo
> esta sentencia un autor :
> si el sabio no aprueba, ¡ malo !
> si el necio aplaude, ¡ peor !" (207)

C'est pourquoi également, en 1786, Samaniego ne retenait que le côté subversif des *sainetes* où les *majos* sont montrés à leur avantage et promus au rang de héros :

207- Voir *Fábulas literarias* , éd. cit., p. 8-9 (Fábula III : *El oso, la mona y el cardo*) et p. 102-103 (Fábula LXXVI : *La berruga, el lobanillo y la corcova*). Ce qui n'empêchait pas Iriarte de tenir compte à l'occasion de l'avis du public, comme dans le sonnet qu'il écrivit sur *Las bodas de Camacho* et *Los menestrales* (voir COTARELO, *Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 294-295).

> "Vm. los ve representar siempre encumbrados, siempre provocativos, siempre irreverentes con la justicia, siempre insolentes con la nobleza. ¡ Qué mofa, qué burlas, qué escarnio no sufren de su parte los que llaman usías ! Jamás los verá Vm. que no salgan silbados, escarnecidos, y apaleados. ¡ Qué ideas no tomará de aquí un pueblo que sólo pudiera recibir en la escena principios de urbanidad y policía !" (208)

La production de Ramón de la Cruz, à cette époque-là, s'était, rappelons-le, considérablement ralentie, mais ses *sainetes* étaient toujours à l'honneur sur les scènes madrilènes, et l'on peut donc estimer que, même en supposant que les auteurs les plus directement visés par Samaniego aient été les nouveaux fournisseurs des compagnies, et comme par ailleurs les nouveautés devenaient de plus en plus rares, D. Ramón n'était pas pour autant épargné. Iriarte, du reste, lui reprochait déjà en 1770 ses personnages de *majos* et de *majas* et l'idée flatteuse qu'il donnait de leur trivialité (209).

Comment concilier alors ces critiques et l'éloge du *Manolo* qu'avait fait moins de deux ans plus tôt López de Ayala (210) ? Les types populaires que Cruz mettait en scène pouvaient-ils se prêter à plusieurs interprétations ?

208- *El Censor* , éd. cit., p. 172.
209- Voir COTARELO, *Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 445.
210- Voir *supra* , p. 305.

SECONDE PARTIE

L'OPTIQUE DE RAMON DE LA CRUZ

CHAPITRE VI

LE *MAJO* : DE LA DELINQUANCE A LA VERTU DANS LA PAUVRETE

La place qu'il occupe dans le théâtre de Cruz - La peinture du *majo* : son costume ; son comportement - La caractérisation socio-professionnelle du *majo* - L'évolution du personnage dans l'œuvre de Cruz et sa signification.

La condamnation des *sainetes* par Samaniego était sans appel :

> "Aquí, amigo mío, es menester herir sin lástima, y caiga el que cayere." (1)

Restreignant volontairement l'éventail des personnages mis en scène, il englobait dans une même explosion d'indignation "majas", "truhanes" et "tunos" -autrement dit la canaille- promus au rang de héros et donnés en exemple au public :

> "Las majas, los truhanes, los tunos, héroes dignos de nuestros dramas populares, salen a la escena con toda la pompa de su carácter, y se pintan con toda la energía del descaro, y la insolencia picaresca. Sus costumbres se aplauden, sus vicios se canonizan, o se disculpan, y sus insultos se celebran, y se encaraman a las nubes." (2)

Bien que Samaniego ait l'air de se placer d'un point de vue moral, en dénonçant l'image indulgente, voire flatteuse que les *sainetes* donnent du vice, il est évident que ses préoccupations étaient surtout d'ordre politique. Cette effronterie des *majos* , cette insolence s'exerçant contre les représentants de la justice et de la classe dominante -il

1- *El Censor* , éd. cit., p. 172.
2- *Ibid.*

les accusait, rappelons-le, d'être "irreverentes con la justicia" et "insolentes con la nobleza"-, leur attitude était une incitation au mépris de l'ordre établi.

La démarche d'Iriarte en 1770 était identique lorsqu'il reprochait à Cruz de faire paraître sur scène des personnages immoraux ou vulgaires, tels

> "Una maja (frutera o tabernera) que funda toda su graciosidad en algunas expresiones bajas, trilladas y sin ingenio, dichas con cierto dejo afectado, y acompañadas con un poco de gesto y contoneo. Un majo que profiere con retintín algunas frases equívocas que en un sentido no significan nada, y en otro contienen desvergüenzas intolerables" (3) ;

et il envisageait d'avertir le gouvernement de l'effet nocif que pouvaient avoir les pièces de D. Ramón. C'est donc bien que, pour Iriarte comme pour Samaniego, les *sainetes* pouvaient être subversifs.

En 1816, Fernando del Cagigal, ami de Leandro Moratín et lui-même auteur dramatique, partait à son tour en guerre, sous le pseudonyme de Gil Gaca, contre les *sainetes* où n'étaient représentés que les mœurs et les vices des êtres les plus vils, de l'ivrogne à la prostituée, en passant par le joueur et le bagnard remis en liberté, autrement dit de la lie du peuple. Et il mettait directement en cause les pièces où Ramón de la Cruz s'était complu à exploiter la veine picaresque :

> "Aún agradan a cierta clase de gentes. ¿ Y cómo no la han de agradar ? Allí se ven retratados muchos ; sus costumbres o más bien sus vicios, su lenguaje, sus diversiones los identifican con la representación. Ven triunfante al pillo, vencedora siempre a la maja, meretriz no dudosa, a la usía o abofeteada o puesta en ridículo ; los excesos más sórdidos no sólo puestos en acción, pero cuasi siempre impunes o cuando más amonestados por la justicia, que hace siempre un papel poquísimo decoroso." (4)

3- Voir COTARELO, *Iriarte y su época* , *op. cit.* , p. 445. Extrait de la lettre sur Moratín et Cruz, dont nous avons longuement parlé dans le chapitre précédent.

4- Cité par COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 226. Fernando del Cagigal, quatrième marquis de Casa Cagigal, était lui-même auteur dramatique (voir *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín* , éd. de René ANDIOC, Madrid, Castalia, 1973, p. 345). Moratín lui-même déplorait dans le *Memorial* adressé à Godoy en 1792, en des termes presque identiques, que les représentations théâtrales aient eu pour but de flatter les goûts de la canaille : "Allí se representan con admirable semejanza la vida y costumbres del populacho más infeliz : Taberneros, Castañeras, Pellejeros, Tripicalleros, Besugueras, Traperos, Pillos, Rateros, Presidiarios y, en suma, las hezes asquerosas de los arrabales de Madrid ; estos son los personages de tales piezas. El cigarro, el garito, el puñal, la embriaguez, la disolución, el abandono, todos los vicios juntos, propios de aquella gente, se pintan con coloridos engañosos para exponerlos a vista del vulgo ignorante, que los aplaude porque se ve retratado en ellos." (*ibid.* , p. 144).

Autorité bafouée, *usías* malmenés, délinquance triomphante : les termes de la dénonciation sont analogues à ceux de Samaniego, à ceci près que si la portée en est moins profonde, le mépris pour "la hez del populacho" y est plus violent.

Cette même année, un éditeur des *Entremeses* de Cervantes évoquait à son tour "la repugnancia honrosa y el asco social que infunden muchos dramillas del pervertidor D. Ramón de la Cruz", parmi lesquels il faisait figurer à la première place, tout comme Napoli Signorelli quelque trente ans plus tôt, le "dramilla abominable" *Manolo* (5).

Que le héros de Cruz soit devenu l'incarnation du peuple des bas quartiers madrilènes dénote d'une façon évidente que l'intention parodique de l'auteur était passée au second plan, parce que la pièce était sous-tendue par l'observation d'une réalité sociale. Pour Mesonero Romanos, il ne fait aucun doute que le personnage du *sainete* soit à l'origine de l'appellation "manolo" appliquée aux habitants de certains secteurs de la capitale (Lavapiés, Rastro, Inclusa et Embajadores préférentiellement) :

> "Este nombre, a nuestro entender, no tiene otra antigüedad ni origen que el propio con que quiso ataviar al famoso personage de su burlesca *tragedia para reir y sainete para llorar* el ya dicho don Ramón de la Cruz ; pues en ninguna obra anterior de los escritores de costumbres y novelas, tales como Castillo, Zabaleta, Torres y otros, hallamos designados con este nombre a los habitantes de aquellos barrios de Madrid." (6)

L'auteur de *El antiguo Madrid* met en avant tour à tour la résistance manifestée en diverses occasions par cette population devant toute mainmise étrangère, et notamment pendant la guerre d'Indépendance, et ses tendances asociales qui faisaient de ces quartiers un univers fermé, en marge du reste de la ville. C'est ce double aspect de ce qui n'était au fond qu'affirmation de soi qui explique que l'interprétation des *majos* et des *manolos* , vus tantôt comme des garants de la tradition authentiquement espagnole, voire comme des patriotes, tantôt comme des propres à rien rebelles à toute contrainte, ait pu varier selon la conjoncture politique. C'est également parce que son discours et son attitude faisaient référence à une certaine réalité que le héros du *Mariage de Figaro* , à qui Beaumarchais du reste donne l'apparence du *majo* , a pu se prêter à plusieurs interprétations, selon qu'on l'ait considéré comme un simple valet de théâtre, impertinent comme beaucoup de ses pareils, ou comme le porte-parole de revendications so-

5- Voir COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 224.
6- MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid* , *op. cit.* , p. 195.

ciales [7]. Et les réactions suscitées par l'accession du *majo* au devant de la scène sont bien la preuve que le personnage n'a pas seulement un intérêt folklorique, mais une valeur de symbole d'un type de comportement dans une situation donnée.

La présence des *majos* dans les *sainetes* de Cruz et l'image qui en est donnée est indéniablement l'un des principaux points, sinon le plus important, sur lesquels s'appuient les jugements portés sur l'auteur et, de façon plus générale, sur le *sainete* de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, tant par ses contemporains que par la critique du XIX^e^ siècle et même de l'époque actuelle. C'est probablement cette veine populaire qui valut à D. Ramón d'être considéré par Menéndez y Pelayo comme le seul dramaturge original de son siècle, le seul qui

> "se atrevió a dar en cuadros breves, pero de singular poder y eficacia realista, un trasunto fiel y poético de los únicos elementos nacionales que quedaban en aquella sociedad abigarrada." [8]

Il est significatif par ailleurs que dans le chapitre qui tient lieu d'introduction à l'ouvrage que Cotarelo a consacré à Ramón de la Cruz, l'énumération des types que l'on voit défiler dans ses *sainetes* commence par des "grupos de majas y majos con su desgarro y estrepitosa alegría" [9], et que dans celle des thèmes abordés par le *sainetista* , les scènes populaires viennent en tête [10]. Cruz lui-même était déjà parfaitement conscient du problème et se défendait d'une généralisation abusive lorsque, en réponse aux critiques que Signorelli lui avait adressées à propos de *Manolo* , il écrivait en 1786 dans le prologue de l'édition en dix volumes de ses œuvres :

> "Para que nadie por esta relación forme, como pudiera, juicio de que mi tosco pincel sólo se ha empleado en estas humildes copias, se representan las 15 piezas de los dos primeros volúmenes de mi Teatro, sin Lavapiés, sin Maravillas, sin presidiarios, sin borrachos, y sin arrieros ni escenas de sus costumbres." [11]

7- Voir Maurice DESCOTES, "A propos du 'Mariage de Figaro' : climat politique, interprétation, accueil du public", in *Théâtre et société* , Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1^e^ Table ronde sur le théâtre, année 1973.

8- Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España* , III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 3ª edición, 1962, p. 315.

9- *D. R. de la C...* , p. 1.

10- *Ibid.* , p. 2.

11- *Teatro o colección de los Saynetes y demás obras dramáticas , op. cit.* , p. XLIV.

En éliminant des deux premiers volumes de son théâtre les pièces mettant en scène des *majos* , qu'il ne désigne pas, remarquons-le au passage, sous cette dénomination, mais à l'aide d'une métonymie (Lavapiés, Maravillas) tout aussi éloquente, Cruz entendait donc apporter un démenti éclatant à ceux qui ne voyaient dans ses *sainetes* qu'une peinture complaisante de la portion la plus basse de la société madrilène.

En réalité, les *majos* ne sont pas totalement absents des *sainetes* contenus dans les deux premiers volumes de cette collection, ainsi qu'en témoignent *La falsa devota* , *La devoción engañosa* et *El almacén de novias* , dans lesquels apparaissent respectivement un *majo* , un couple de *majos* et une *maja* . Cruz établissait-il une différence entre ces personnages et ceux qu'il citait dans son prologue ? Certains *sainetes* , d'autre part, devaient être exclus de la collection, malgré le succès qu'ils connaissaient encore auprès du public, comme par exemple *El mal casado* ou *El fandango de candil* . L'auteur s'était expliqué à ce sujet dans le prologue déjà cité :

> "Aquí pudiera entrar yo, si graduara el mérito de mis obras por su aceptación ; pero quizá las que han tenido mayor aplauso, serán las que se excluyan de esta colección en primer lugar : porque hay gran diferencia de lo que se oye con velocidad, a lo que se ve, y se examina con cuidado y reflexión." (12)

Cette restriction concernait-elle seulement la valeur littéraire de ses pièces, ou la portée qu'elles pouvaient avoir sur le public ? Dans ce dernier cas, la précaution observée par l'auteur indiquerait qu'il avait conscience qu'une lecture attentive de certains de ses *sainetes* pouvait les éclairer d'un jour nouveau. Ce qui apparaît alors, une fois de plus, c'est cette ambivalence de certains thèmes et de certaines situations que nous avons signalée plus haut.

En fait, tout contribue à faire du *majo* une personnalité difficile à cerner, à commencer par l'étymologie même du terme. Caro Baroja, dans son article sur les *majos* , intitule le paragraphe qu'il consacre à cet aspect de la question : "Fracaso etimológico"(13). En effet, les spécialistes en la matière proposent diverses origines, dont aucune ne semble satisfaisante. Pour Corominas, il semble difficile de faire dériver le mot *majo* du judéo-espagnol "maho", qui signifie "tranquille, calme", et nous partageons son point de vue, pour des raisons d'incompatibilité sémantique : en effet, le *majo* est tout

12- *Ibid.* , p. XXIV.

13- Julio Caro BAROJA, *Los majos* , in *Cuadernos hispanoamericanos* , n° 299 (mayo 1975), p. 281-349. L'auteur n'a malheureusement qu'une connaissance très imparfaite des *sainetes* de Cruz.

ce qu'on voudra, sauf "tranquilo, manso, suave, blando", et la définition qu'en donne le *Diccionario de Autoridades* en 1734 met du reste l'accent sur la "valentía" et la "guapeza" qu'affecte le *majo* . Corominas fait venir le mot du verbe "majar", qui signifie "ennuyer, assommer", "por la impertinencia del chulo", ajoute-t-il : "majo" se serait tout d'abord appliqué aux "chulos, que son molestos y cargantes, pero también hacen alarde de cierta elegancia de oropel". Ce serait donc à l'origine, comme "chulo", un terme argotique. Il rejette une troisième hypothèse, qui voit dans le mot "mayo" l'origine de "majo", en raison de la coutume populaire qui consistait à se vêtir avec élégance pendant ce mois de l'année, hypothèse pourtant avancée à l'époque de Cruz, notamment par l'auteur d'un article paru le 25 juin 1787 dans le *Diario de Madrid* , et intitulé *Reflexión sobre la majeza* .

Aucune des thèses en présence, cependant, n'explique réellemnt le sens que donne au mot le *Diccionario de Autoridades* , à savoir "el hombre que afecta guapeza - c'est-à-dire 'bizarría, valor y resolución, para acometer alguna empressa arriesgada o peligrosa'- y valentía en las acciones o palabras", et l'on peut s'étonner à ce propos que nul n'ait songé à faire le rapprochement sémantique entre les mots "majo" et "macho", dont la définition, toujours selon le même dictionnaire, était la suivante : "por alusión se llama el hombre de excessivas fuerzas y aguante", et employé comme adjectif, "equivale a fuerte, vigoroso y robusto, como pelo macho, vino macho".

Ainsi donc, les solutions proposées tiennent compte en priorité, soit de l'aspect vestimentaire, soit du comportement du personnage. Qu'en était-il dans les *sainetes* de Cruz ?

Mais laissons tout d'abord parler les chiffres. Si l'on retranche les 55 *sainetes de costumbres teatrales* qui mettent en scène les acteurs, à l'exclusion de tout autre personnage -*payos* ou *majas* ayant sollicité une entrevue, par exemple, comme dans *Los payos en el ensayo* ou *La crítica* -, des 340 *sainetes* de Ramón de la Cruz qui furent joués devant les spectateurs des théâtres de la Cruz et du Príncipe de 1760 à 1792 [(14)], 285 ont pour héros des types divers empruntés pour une bonne part à la société madrilène de l'époque, ou du moins que l'on pouvait considérer comme faisant partie de son

14- Nous n'avons compté ni les pièces écrites pour des théâtres particuliers, comme *Las majas de Lavapiés* , de 1764, *fin de fiesta* destiné à la représentation, dans la demeure du marquis d'Ossun, de la *zarzuela El tutor enamorado* (et jamais joué, semble-t-il, dans les théâtres publics), ni celles dont l'attribution à D. Ramón nous paraissait par trop douteuse.

univers familier (c'était le cas notamment des *payos* demeurant dans les villages situés à quelques lieues, et parfois même aux portes de la capitale). Sur ces 285 *sainetes* , il y en a entre 69 et 71, soit entre 24 % et 25 %, qui mettent en scène des *majos* ou des *majas* caractérisés comme tels, compte tenu de l'incertitude concernant certains personnages (15). Or si l'on songe que l'on relève également 69 *sainetes* qui font intervenir des *payos* , et que dans 70 % environ des œuvres considérées la classe moyenne est représentée, du *petimetre* madrilène au hobereau de village, on ne manquera pas d'être surpris par la disparité entre ces chiffres et l'importance que l'on donne à la peinture des *majos* dans le théâtre de Cruz, d'autant que si l'on tient compte de la totalité des 340 *sainetes* que nous dénombrions plus haut, la proportion des pièces dans lesquelles paraissent des *majos* tombe à 20 % seulement. Il est clair que ce sujet a pris une place qui, quantitativement parlant, ne lui revenait pas.

Considérons à présent les intermèdes de Cruz qui ont eu le plus de succès, selon le critère que nous avons défini plus haut. Sur 74 *sainetes* joués au moins une saison sur deux à partir de leur création, nous en avons recensé 19 dont la distribution comprend un ou plusieurs types de *majos* ou de *majas* , et qui se répartissent comme suit :

-*sainetes* joués au moins une fois par saison : 1 sur 17 (16).

-entre une fois par saison et une saison sur deux : 4 sur 20 (17).

-une saison sur deux : 14 sur 37 (18).

Là encore, on peut observer qu'un nombre relativement peu élevé de ces pièces figure parmi les plus grands succès de Ramón de la Cruz, et que la plupart d'entre elles eurent une carrière plus qu'honorable, certes, mais beaucoup moins brillante que d'autres, que les comédiens n'hésitaient pas à programmer chaque année (et même parfois plusieurs fois au cours de la même saison), assurés qu'ils étaient de ne pas risquer de lasser le spectateur. Et il n'est pas sans intérêt de signaler que sur les dix-sept *sainetes* représentés le plus régulièrement, cinq seulement sont des œuvres originales -ou du moins considérées comme telles jusqu'à preuve du contraire-, les douze autres étant des adaptations, au nombre desquelles on en compte quatre de Molière (sur les six que Cruz réalisa) (19). Nous reviendrons ultérieurement sur cet aspect de la question dont on a jus-

15- Ceux de *El sordo y el confiado* ou de *El casero burlado* , par exemple.

16- *El agente de sus negocios* .

17- *El mal casado* , *El deseo de seguidillas* , *Los majos vencidos* et *El majo escrupuloso* .

18- On y trouve notamment les grands "classiques" *La pradera de San Isidro* , *El fandango de candil* , *Manolo* , *Los bandos de Lavapiés* et *Las castañeras picadas* .

19- *Don Patricio Lucas* , adaptation de *Monsieur de Pourceaugnac* , figure également dans le

qu'à présent négligé l'importance, pour des raisons évidemment partisanes -ou, si l'on préfère, "patriotiques"- et nous nous bornerons pour l'instant à constater que l'idée que l'on se fait aujourd'hui encore du théâtre de Ramón de la Cruz est, sinon entièrement fausse, du moins déformée. Il nous a été donné par exemple d'assister, à Madrid, à un montage théâtral réalisé dans le cadre d'un hommage consacré à cet auteur, et constitué d'extraits de quatre *sainetes* : *El petimetre* , *Manolo* , *Las castañeras picadas* et *El muñuelo* ; en dépit de la qualité des pièces retenues, c'est là un choix qui, par la préférence accordée aux *sainetes de majos* , n'est nullement représentatif ni de l'œuvre de D. Ramón, ni de l'audience qu'elle connut à son époque.

Nul doute qu'à l'origine de cette altération de sens se trouvent ses propres contemporains dont l'intérêt s'était tout naturellement porté sur les aspects de ce théâtre qui entraient en contradiction avec l'esthétique néo-classique, même si cette contradiction était beaucoup plus superficielle et circonstancielle que réelle, et ces aspects, grossis au cours des péripéties du débat polémique que nous avons évoquées dans le chapitre précédent, sont devenus en quelque sorte les arbres qui cachent la forêt.

En fait, dans les *sainetes* où apparaissent *majos* et *majas* , ceux-ci n'ont pas forcément un rôle prépondérant, et leur caractérisation, non plus que leur signification, n'est pas toujours identique, tant s'en faut. Les *sainetes de majos* , c'est-à-dire ceux dont l'action soit se déroule dans les quartiers madrilènes où le phénomène connut son plus grand développement (Lavapiés, Maravillas, Barquillo, Rastro), soit repose sur un ou plusieurs personnages nettement vus sous l'angle de la *majeza* , sont au demeurant assez peu nombreux ; ce sont par ordre chronologique *El careo de los majos* (1766), *Los ladrones robados* (1767), *El mal casado* (1767), *Las majas vengativas* (1768), *El fandango de candil* (1768), *La comedia de Maravillas* (1768), *El deseo de seguidillas* (1769), *Manolo* (1769), *Los majos de buen humor* (1770), *El Rastro por la mañana* (1770), *La nochebuena en ayunas* (1770), *Los majos vencidos* (1771), *Las calceteras* (1774), *El hijito de vecino* (1774), *La maja majada* (1775), *El majo de repente* (1775), *Los bandos de Lavapiés* (1776), *El majo escrupuloso* (1776), *Las castañeras picadas* (1787), *La Petra y la Juana* (1791) et *El muñuelo* (1792). A ces vingt-et-une pièces pourraient s'ajouter une dizaine d'autres, parmi lesquelles *El maestro de rondar* (1766), *La botillería* (1766), *La bella criada* (1767), *La fiesta de novillos* (1768) et *Los payos críticos* (1770), dans lesquelles *majos* et *majas* ont, sinon

groupe de tête, puisqu'il fut joué seize fois de 1770 à 1790. Nous reviendrons ultérieurement sur ce *sainete* et sa probable attribution à D. Ramón.

la vedette, du moins un rôle important.

Deux seulement des *sainetes* que nous avons énumérés leur sont entièrement consacrés, à l'exclusion de tout autre type de personnage : *Manolo* et *Los bandos de Lavapiés* . Dans toutes les autres pièces, ils sont mêlés, voire confrontés, à d'autres groupes sociaux, que ceux-ci fassent ou non partie de la classe à laquelle eux-mêmes appartiennent.

D'autre part, une étude plus approfondie de la chronologie de la carrière de l'auteur révèle qu'à certaines époques *majos* et *majas* apparaissent plus fréquemment qu'à d'autres, ainsi que le montre le tableau suivant, nos estimations se fondant sur les 340 *sainetes* représentés dans les théâtres publics, sans tenir compte ni des pièces dont l'attribution à D. Ramón est par trop incertaine, ni, bien entendu, de celles qui, bien que leur existence soit attestée, n'ont pu encore être identifiées.

	Total des *sainetes*	Présence de *majos*	
1760-1761	4	0	0 %
1761-1762	13	1	7,7 %
1762-1763	7	3	43 %
1763-1764	7	2	28,5 %
1764-1765	11	4	36,4 %
1765-1766	14	5 ou 6	35,7 % ou 42,8 %
1766-1767	12	3	25 %
1767-1768	18	3	16,7 %
1768-1769	18	5	27,8 %
1769-1770	11	3	27,3 %
1770-1771	16	7	43,7 %
1771-1772	7	1	14,3 %
1772-1773	23	3	13 %
1773-1774	25	0	0 %
1774-1775	21	4 ou 5	19 ou 23,8 %
1775-1776	20	3	15 %
1776-1777	17	5	29,4 %
1777-1778	17	1	5,9 %
1778-1779	13	1	7,7 %
1779-1780	15	3	20 %
1780-1781	7	1	14,3 %

1781-1782	7	1	14,3 %
1782-1783	6	0	0 %
1783-1784	5	1	20 %
1784-1785	5	1	20 %
1785-1786	3	0	0 %
1786-1787	4	0	0 %
1787-1788	5	3	60 %
1788-1789	2	1	50 %
1789-1790	3	1	33,3 %
1790-1791	2	1	50 %
1791-1792	2	2	100 %

Si l'on trace un graphique à partir de ces évaluations, on constate que *grosso modo* la courbe se situe nettement au-dessus de la moyenne [20] de 1762 à 1771, atteignant son maximum au cours de cette dernière saison 1770-1771, pour redescendre ensuite -et atteindre même zéro en 1773- au-dessous du niveau moyen, à l'exception de la saison 1776-1777, puis remonter à partir de 1787, encore que pour les dernières années les pourcentages n'aient pas tout à fait la même valeur, étant donné le nombre restreint de pièces produites par l'auteur.

Ces résultats sont à l'évidence fort significatifs, dans la mesure où la courbe obtenue reflète les différentes phases de la polémique que nous avons étudiée dans le chapitre précédent. En effet, à la période de floraison du thème correspondent les différentes péripéties qui opposèrent Cruz successivement à Nifo et aux amis de Moratín, et le maximum atteint précisément en 1770-1771, soit l'année suivant l'échec de *Hormesinda* , n'est certainement pas une coïncidence, non plus que la disparition des *majos* en 1773-1774, soit l'année où Cruz, las des attaques dont il est l'objet, écrit *El poeta aburrido* et *Las resultas de las ferias* . Peut-on considérer comme un hasard la pointe enregistrée en 1776-1777, c'est-à-dire l'année où partisans de l'art classique et défenseurs d'un théâtre populaire s'affrontent, les uns s'efforçant de limiter les *comedias de teatro* tandis que les autres plaident leur cause sur scène ? Quant à la recrudescence du thème en 1787, elle nous semble suivre de trop près les nouvelles attaques lancées par Samaniego pour ne pas en être la conséquence.

Ainsi donc, que l'exploitation par Cruz de ce motif ait été liée au développement

20- Voir annexe n° 2.

de la querelle qui l'opposait à ses adversaires, cela ne fait aucun doute, et c'est par conséquent en fonction de cette donnée qu'il conviendra d'analyser en dernier ressort les différents types de *majos* que l'on rencontre dans ses *sainetes* .

Car le *majo* , en dépit d'un certain nombre de caractéristiques constantes, n'est pas affecté d'un signe invariable, contrairement à ce que l'on pourrait déduire de la critique de Samaniego. Les variations du personnage sont perceptibles à la simple lecture des indications scéniques qui signalent ses apparitions. En effet, si les acteurs Coronado et Ramón sont "de majos" dans *La botillería* , de même que Simón de Fuentes dans *La pradera de San Isidro* , ou Juan Ponce dans *El Rastro por la mañana* , Manolo, héros du *sainete* de ce titre entre en scène "de tuno", tout comme Lombriz dans *Donde las dan las toman* , ou Perico, le valet de D. Narciso dans *El novelero* ; les deux termes, semble-t-il, étaient synonymes : doña Ana, en voyant paraître Perico dans *El novelero* , s'écrie : "¿ Cómo a estas horas de majo ?" (21), et l'admiration de D. Pedro, héros de *El deseo de seguidillas* , pour les *majos* de Lavapiés, dont il adopte du reste partiellement la tenue vestimentaire, lui vaut cette réflexion d'un de ses amis : "Tenéis vocación de tuno, / amigo" (22). Car ce qui permet d'identifier le *majo* du premier coup d'œil, c'est son vêtement, dont les principaux éléments sont la cape, dans laquelle il peut se draper afin de dissimuler son identité, et surtout la *cofia* , résille dans laquelle il enserre ses cheveux et à laquelle s'ajoute parfois la *montera* , chapeau dont il se couvre le chef et qui lui permet éventuellement de dérober son visage aux regards. Ainsi le *majo* joué par Simón de Fuentes dans *Los majos vencidos* est-il "embozado, de cofia y montera grande" (23). C'est, par ailleurs, l'accumulation de détails vestimentaires ou l'addition d'accessoires qui permettent d'établir des degrés dans la caractérisation de ces personnages : les "majos ordinarios" de *La pradera de San Isidro* sont simplement "de trueno" -le *trueno* étant une coiffure en catogan avec ou sans résille (24)-, mais le héros

21- *Saynete nuevo intitulado : El novelero* . "Para trece personas. Valencia : en la Imprenta de Estevan, año 1816", p. 6.

22- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 115, v. 13-14.

23- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 175.

24- Le *Diccionario castellano con las voces de ciencias y arte* (Madrid, 1786) d'Esteban de Terreros y Pando donne du mot "trueno" la définition suivante : "llaman vulgarmente el pelo que se atan atrás los que llaman matones, o perdona-vidas, tomándolo de la semejanza que tiene con el cohete a que llaman trueno ; y a estos matones llaman también por esta causa hombres de trueno en la cabeza". Dans un *sainete* anonyme intitulé *Los bayles de Lavapiés* (BMM, ms. 1/152/37), l'un des *majos* est caractérisé par un "trueno grande en la cofia".

de *Donde las dan las toman* , qui, outre la cape, arbore des vêtements neufs et se distingue par un chignon postiche et un justaucorps garni de galons ("con cayrel, capa y vestido nuevo, chupetín de galones" [25]), est qualifié de "muy majo", de même que Simón de Fuentes dans *La boda del cerrajero* , lequel entre en scène "embozado, con sombrero de picos y cofia, capa de color" (26). Un détail pourtant est insolite dans sa tenue : il s'agit du tricorne, couvre-chef en usage surtout dans les classes moyennes, et que les *majos* répugnaient à porter ; or c'est précisément ce détail, qui ne pouvait manquer d'attirer d'emblée l'attention du public, qui fait de ce personnage un *majo* pas comme les autres, ainsi que nous le verrons par la suite. Dans les deux cas cependant, la mise du *majo* se signale par un détail voyant -le "chupetín de galones" et la "capa de color"- que justifie le superlatif absolu "muy majo".

Cette recherche vestimentaire, qui demeure aujourd'hui l'une des caractéristiques essentielles du *majo* , ainsi que le prouve la définition qu'en donne le dictionnaire de l'Académie ("Dícese de la persona que en su porte, acciones y vestidos afecta un poco de libertad y guapeza, más propia de la gente ordinaria que de la fina") et de son héritier le *chulo* madrilène ("Individuo del pueblo bajo de Madrid, que se distingue por cierta afectación y guapeza en el traje y en el modo de producirse"), était attachée au personnage depuis une époque récente. La définition qu'en donne le *Diccionario de Autoridades* en 1737 n'en fait pas état, et García de la Huerta confirme en 1785 que "El vestido de majo, y ahún el mismo nombre, es muy moderno en Hespaña" (27). L'auteur de l'article intitulé *Reflexión sobre la majeza* considérait pour sa part en 1787 que l'élégance tapageuse était la principale caractéristique du *majo* :

> "Nuestro vulgo usa continuamente la voz *majeza* para significar la baxa elegancia del trage ; y así llama *majos* y *majas* a los hombres y mugeres que se adornan según aquel gusto."(28)

L'attitude provocante que l'on prête aux *majos* n'est à ses yeux qu'un aspect secondaire et une notion récente ("A los majos nos los presentan echando bravatas, pero ésta es

25- *Saynete intitulado Donde las dan las toman, Los zapateros y el renegado* , "representado en los teatros de esta corte : para catorce personas. Con licencia. En Madrid, año de 1792", p. 5.

26- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 72. Le port de la "capa de color" indiquait, au XVII^e siècle, que le but de la sortie était une aventure galante.

27- Cité par José Francisco GATTI, *Doce sainetes , op. cit.* , p. 49, note 30. Huerta s'appuie sur l'absence de toute référence dans le *Diccionario de Autoridades* .

28- Cet article paru dans le *Diario de Madrid* (des 25 et 27 juin 1787) comparait l'élégance tapageuse du *majo* et le bon goût que révélait la mise du *petimetre* . Il n'est pas sans intérêt de remarquer que Terreros incluait le mot *petimetre* au nombre des synonymes de *majo* .

una preocupación modernísima"), affirmation en parfaite contradiction avec le *Diccionario de Autoridades* (29).

Que la tenue -on pourrait presque en l'occurrence parler d'uniforme- du *majo* soit révélatrice d'un état d'esprit, d'une mentalité, et donc d'un comportement social, cela ne fait par ailleurs aucun doute, à telle enseigne que, dans le but évident de combattre la délinquance, les autorités pourchassaient, bien avant la publication du fameux *bando* sur les capes et les chapeaux à larges bords qui devait être utilisé en 1766 pour déclencher l'agitation populaire, les individus costumés de la sorte, principalement dans les lieux publics. Dès 1760 il était interdit d'entrer au théâtre "con embozo y sombrero que no sea de tres picos" (30), et un rapport de police du 16 juin de la même année signalait que

> "ayer hubo en el Paseo del Prado muchos concurrentes de los qe llaman majos con capa y sombrero chambergo, contraviniendo a lo que está mandado." (31)

Ainsi le port de la cape et d'un chapeau, grâce auxquels on pouvait dissimuler son identité dans un but inavouable, était considéré comme une infraction, et l'on peut suivre à travers les documents rassemblés dans les *Libros de Gobierno* la guerre que livrèrent les autorités pour imposer le tricorne à la place du *chambergo* et vaincre la résistance d'une partie de la population, qui déployait à cette occasion des trésors d'imagination. Un rapport du 12 janvier 1760 signalait que certains étaient entrés au théâtre "con los sombreros quitados y ocultos bajo del brazo", et que d'autres avaient imaginé de "armarlos a la entrada, por medio de una Mugeres, que con abuja y seda se ocupan en esto en el Portal del Theatro" (32). Toujours en 1760, les employés chargés d'encaisser le prix des places protestent contre les amendes dont on les a punis pour n'avoir pas été suffisamment vigilants :

29- *Diario de Madrid* du 27 juin 1787. Dans le *Diccionario de Autoridades* , rappelons-le, la *guapeza* , la *valentía* , étaient les caractéristiques essentielles du *majo* .

30- AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1760, fol. 2-3.

31- *Ibid.* , fol. 270. Dans *Las damas finas* , écrit, selon Cotarelo, en 1762, l'acteur Plasencia fait part à ses camarades de son désir d'aller se promener au Prado :

> "donde he tenido
> el gustazo, las más tardes
> de este verano, de ver
> a muchos majos pasearse."
> (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 68)

32- AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1760, fol. 2-3.

> "en los Patios entran con el sombrero de tres picos : estando ya dentro les tienden las alas : y los cobradores, ni lo ven, ni pueden evitarlo." (33)

Le renouvellement l'année suivante de la prohibition des *sombreros redondos* témoigne des difficultés auxquelles se heurtait l'application de cette mesure, au point que l'on envisagea d'appréhender chaque jour une ou deux personnes dans chaque théâtre

> "de los que vieren se han quedado con el sombrero gacho, gorro, o redecilla, aunque haya otros muchos" (34),

et de les punir, à titre d'exemple, d'une peine de prison et de l'amende prévue en pareil cas (35).

On ne manquera pas de remarquer que l'interdiction s'étendait à la *redecilla* , autrement dit à la *cofia* , coiffure distinctive des *majos* . En 1764, l'alcade chargé de la police de la salle du Príncipe ayant remarqué

> "qe en los bancos de delantera de las dos gradas estaban quasi ocupados con diferentes hombres en trajes de capa, cofias, gorros, y sombreros redondos",

les placeurs du théâtre étaient à nouveau pénalisés et réclamaient l'indulgence de la "Sala" en invoquant la quasi impossibilité d'exercer un contrôle efficace en raison de l'extraordinaire affluence ce jour-là (36). En 1787 encore, on rappelait que la mesure était également valable pour les spectateurs des *delanteras* et de la *luneta* (37).

De tous les documents que nous venons de citer il ressort que les *majos* étaient les premiers concernés par cette mesure qui visait bien évidemment, non pas à imposer un costume "antinational", mais à faciliter la surveillance policière. C'est pourquoi, peu de temps après son arrivée au pouvoir à la suite des désordres du printemps 1766, le comte d'Aranda ordonnait la fabrication d'un modèle de *montera* différent de celui

33- *Ibid.* , fol. 265 sq.

34- *Libro de Gobierno* 1761, fol. 173-175.

35- Les nobles étaient menacés de quatre ans de service dans un Préside, et d'une amende de cent ducats. Pour les roturiers, l'amende était la même, mais le service forcé devait s'effectuer dans les arsenaux (*Libro de Gobierno* 1760, fol. 241).

36- *Libro de Gobierno* 1764, fol. 301. María Ladvenant faisait sa rentrée après douze jours d'absence pour cause de maladie : "con esta novedad, y ser comedia, que mucho tiempo no se representaba, concurrieron tantas gentes qe quasi se ahogaban unos a otros como es notorio." C'était le 18 mai, et l'on avait donné *Progne y Filomena* (l'un des deux "monstres" que remaniera en 1772 Sebastián y Latre) ; le spectacle avait rapporté 3395 réaux.

37- *Libro de Gobierno* 1787, fol. 729.

qu'affectionnaient certains, et qui offrait trop de commodités à ceux qui cherchaient à dissimuler leur visage (c'était à ses yeux "un equivalente al embozo con el uso de las monteras caladas a la Murciana, o Granadina"), et les préposés de la *sala de alcaldes* étaient chargés d'interpeller les contrevenants

> "porque esta especie importa que desde luego desaparezca, a más, que son muy pocas y sólo pueden servir en el día de mal exemplo, y tentación para aumentarse." (38)

On perçoit mieux dès lors l'importance des détails vestimentaires que fournissent les indications scéniques, et notamment de ceux qui concernent l'*embozo* et le port de la *montera* . Ainsi le *majo* qui dans *Los majos vencidos* entre en scène "embozado de cofia y montera grande" était-il aussitôt catalogué et rangé parmi les individus aux agissements plus ou moins recommandables. Car aux yeux des autorités au moins, les *majos* étaient assimilés à la canaille. Au printemps 1767, soit un an après le "motín de Esquilache", des agitateurs répandaient le bruit que l'on interdisait l'usage des épingles dont les femmes se servaient pour retenir leur chignon, des boucles en métal qui ornaient notamment les chaussures et des pattes de lapin, pratique fort répandue alors dans les bas-fonds madrilènes, si l'on en croit le document qui précise que

> "las Patillas por lo común son indicante de que las personas que las usan son majos, valadrones, que en nras Leyes llaman Rufianes, o Gitanos, y algunas veces han servido de contraseña a facinerosos, para cometer robos y otros delitos."(39)

Que l'incise "que en nuestras Leyes llaman Rufianes" s'applique aux seuls *valadrones* ou concerne également les *majos* ne change rien à l'affaire. Ceux-ci figurent aux côtés des ruffians et des gitans que la police avait particulièrement à l'œil. Le rapport ajoute en effet :

> "se ha considerado la Patilla en todos tiempos, concur-

38- *Libro de Gobierno* 1766, fol. 570-571. L'expression "de mal exemplo" a été soulignée par nos soins. Si l'on en croit SEMPERE Y GUARINOS qui, dans son *Historia del luxo, y de las leyes suntuarias de España* (Madrid, 1788, t. II, p. 169-171), s'étend longuement sur les raisons qui avaient motivé -et qui justifiaient- le fameux *bando* du 10 mars 1766, Aranda, après le "motín", trouva un moyen très simple de faire appliquer la mesure : il lui suffit de décréter que le chapeau en question serait le signe distinctif du bourreau et du crieur public (*ibid.* , p. 172).

39- *Libro de Gobierno* 1767, fol. 638 sq. Au sujet de ce rapport, daté du 28 mars 1767, voir chapitre I, note 106.

> riendo otros adminículos y señales, como un distintivo para velar sobre la conducta del que la usa, y prenderle por vago si lo es, y por delinquente si ay de ello indicios, o pruebas." (40)

Ainsi donc, le concours chez un même individu d'un certain nombre de particularités tant physiques que vestimentaires le dénonçait comme un délinquant en puissance. C'est pourquoi le tricorne que porte Simón de Fuentes dans *La boda del cerrajero* exclut la possibilité qu'il ait à craindre la justice. Il est *embozado* , certes, mais la présence rassurante du tricorne laissait entendre au spectateur que cette attitude n'était pas le signe d'un comportement répréhensible.

Au vu de tout ce qui précède, il apparaît d'une part que la caractérisation des *majos* par le costume n'était pas une convention théâtrale, mais était au contraire "réaliste", et d'autre part que l'insistance sur telle ou telle particularité, parmi celles que nous avons relevées dans les documents cités, était révélatrice de la "charge subversive" du personnage.

Ainsi en allait-il très certainement du *rejón* , espèce de poignard qui fait partie de l'attirail du *majo* dans certains *sainetes* , alors que l'on s'efforçait de faire appliquer la pragmatique du 29 avril 1761 interdisant le port d'armes à feu et des armes blanches courtes, à savoir poignards de toute sorte et couteaux, y compris les couteaux de cuisine.

En 1779, Jovellanos, qui assistait le 19 janvier au spectacle du théâtre de la Cruz, faisait retirer la *Tonadilla del guapo* pour son contenu jugé subversif. Or le héros de ladite *tonadilla* , qui en effet bravait un juge et triomphait des policiers que celui-ci avait appelés pour l'arrêter, s'était présenté ainsi :

> "Yo no gasto más compaña
> qe los trastos qe aquí tengo
> mi rejón y mi trabuco
> mi charpa y mi puñalejo" (41)

et cette surenchère dans l'infraction, puisqu'il portait trois armes interdites, démontrait à quel point il faisait fi de la loi. Au sujet de l'épée, la pragmatique de 1761 précisait seulement qu'elle était interdite aux cochers, aux laquais et aux domestiques portant livrée.

40- *Ibid* . C'est nous qui soulignons.

41- *Libro de Gobierno* 1779, fol. 121-122-123. Des extraits de cette *tonadilla* ont été publiés par Edith HELMAN dans *Trasmundo de Goya* , *op. cit.* , p. 100.

Les *majos* de Cruz sont parfois armés, ou du moins dans certains cas D. Ramón juge-t-il nécessaire de l'indiquer. Ainsi dans *Los majos de buen humor* Vicente Merino entrait en scène "de crudo, con espada larga etcétera", indication scénique où l'on voit qu'il suffisait de mentionner un élément caractéristique pour que tous les autres soient sous-entendus ("etcétera"). Il est évident que la présence de ce genre d'accessoire rendait plus menaçant l'aspect du *majo* , et c'est, semble-t-il, en fonction de sa plus ou moins grande agressivité que le *majo* était qualifié de *crudo* , comme Simón de Fuentes dans *La bella criada* (1768) ou dans *La comedia de Maravillas* (1768). A l'opposé du *crudo* se trouve ainsi le personnage de Marcos dans *El fandango de candil* (1768), qui paraît "de majillo", diminutif péjoratif que justifie pleinement sa pleutrerie (42).

Le *majo* en outre fume et joue de la guitare : dans *La fuente de la felicidad* (1765), "sale Pereira, de majo, fumando" (43), et il en va de même pour Carretero dans *La botillería* (1766) et pour Juan Manuel qui, dans *Los payos críticos* , a en sus une guitare sous le bras.

Si bien qu'en faisant la somme de toutes les particularités que nous avons relevées, on obtient un portrait stylisé -ou caricatural, selon les circonstances-, tels celui de Juan Jusepillo dans *El hospital de la moda* (1761) :

> "Juan Jusepillo, el arriero,
> con su moza, su guitarra,
> su espada, su contoneo,
> su coletilla, su cinto,
> su capita, su sombrero,
> su cofia y su pañolete" (44),

dont la valeur d'archétype est suggérée par la répétition du possessif "su", ou cette autre

42- La caricature que campe en 1761 le *gracioso* Plasencia dans *El robo de Plasencia* (BMM, ms. 1/184/17), "mui galán y ridículo, con muchas pistolas, y un broquel", illustre ce trait de caractère qu'on rencontre chez certains *majos* , plus fanfarons que braves, comme nous le verrons par la suite.

43- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 222. Les premiers mots de Blas dans *El Prado por la noche* (1765) sont : "Vámonos a merendar / un cigarro" (*ibid.* , p. 249). A propos du *cigarro* auquel fait allusion Pantoja dans *El señorito mimado* , SEBOLD dit en note que "éste figura todavía entre los primeros casos de la nueva 'presencia' de esta voz en la nueva literatura realista de los españoles" (*El señorito mimado* , *op. cit.* , p. 157). Cruz était donc réellement, vingt-deux ans plus tôt, un novateur.

44- *Doce sainetes* , *op. cit.* , p. 49, v. 342-347. Joseph Baretti, qui avait effectué deux voyages en Espagne dans les années 1760, caractérise ainsi le *majo* : "un personaje de baja estofa, mitad 'poissard' de Paris, mitad 'city-spark' de Londres, que viste galanamente, se da aires de caballero, tiene aspecto decidido y amenazador, y afecta un ingenio mordaz en toda ocasión. Estos rasgos son comunes a ambos sexos, y tanto el 'majo' como la 'maja' juran 'por la vida de Dios' cada tres palabras." (Ian ROBERTSON, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España (176O-1855)* , prologue de Manuel Fraga Iribarne, traduction de Francisco José Mayan, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 69.

figure, créée grâce au même procédé, et évoquée par Galván dans *El majo de repente* (1775) :

"Don Fabricio, ¡ qué gracioso
estaréis puesto de majo,
con su cofia, su chupita,
chupetín y calzonazos,
sus hebillas a la punta
del pie, su capa arrastrando,
su rejón en el bolsillo
y en la boca su cigarro !" (45)

Le choix des caractéristiques extérieures, dans la mesure où il contribue à marquer certains traits de la personnalité du *majo* , est en fait révélateur du rôle que l'auteur veut faire jouer à son personnage qui, si l'on schématise quelque peu, joue de la guitare ou de l'épée selon qu'il est d'humeur pacifique ou belliqueuse, et se distingue par une simple résille ou porte en outre la cape et la *montera* selon que sa présence est purement décorative ou qu'elle exprime une quelconque contradiction. Les deux "majos ordinarios, de trueno" que Cruz met en scène dans *La pradera de San Isidro* ne servent qu'à donner de la couleur au tableau de genre créé par l'auteur : leur rôle est par ailleurs muet, et des deux *majas* qui dansent des *seguidillas* au lever de rideau, une seule aura une réplique à réciter, pour demander à l'un de ses deux compagnons :

"Vaya, toca la guitarra
y empecemos a bailar." (46)

Dans *El careo de los majos* , représenté la même année (1766), les *majos* entrent en scène munis de guitares, et ce détail les rend inoffensifs. De la même façon, l'apparition de Francisca Ladvenant et de Juan Manuel dans *Los payos críticos* (1770), "ambos de majos crudos, con pipas en las bocas, y él con la guitarra debajo del brazo" (47), est à la fois une justification de la méfiance qu'ils inspirent aux *usías* présents et une garantie quant à leurs intentions. En revanche, l'entrée en scène de Vicente Merino dans *Los majos de buen humor* (1770) ne laissait guère de doute sur la suite des événements (48).

Ce sont ces deux principaux aspects de la personnalité du *majo* qu'incarnent dans

45- *Sainetes escogidos de D. Ramón de la Cruz* , Madrid, Casa editorial de Medina y Navarro, s. d., t. II, p. 104.

46- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 316.

47- *Ibid.* , II, p. 125.

48- Voir *supra* .

Los destinos errados les deux fils de paysan partis étudier à Salamanque, d'où ils reviennent beaucoup plus instruits dans l'art de singer les *majos* (ils en portent le costume) que dans la pratique du latin :

"Ambrosio Yo no he estudiado allá mucho
latín ; pero en toda España
no habrá quien juegue mejor
el florete ni la espada.
Ramón A tocar las castañuelas
y a bailar, salga el que salga,
tampoco temo a ninguno." (49)

Quant aux fils de bonne famille qui aiment à s'encanailler, ils semblent avoir une préférence marquée pour le côté tapageur et agressif du *majo* , tels le héros de *Los picos de oro* (1765), "muy petimetre, chulo, de capa y cofia, espada debajo del brazo, dos relojes, etc...y muy desenfadado" (50), et celui de *El hijito de vecino* (1774), *petimetre* lui aussi, "afectado, a lo tuno, con dos relojes, llenas las cadenas de cascabeles y sombrero al desgaire, espada de acero, larga, etc., atufado" (51). Nous reviendrons sur la signification de ces deux personnages, mais nous pouvons d'ores et déjà leur opposer la tenue de D. Simón dans *El deseo de seguidillas* (1769), "de capa y peluquín y chupa, a lo majo usía" (52) où l'imitation est beaucoup plus discrète et n'est pas en tout cas la négation de son statut social, non plus que chez le "casero prudente" de *La Petra y la Juana* (1791), que Cruz présente comme un "majo petimetre" (53).

La caractérisation extérieure des *majas* est beaucoup moins précise que celle de leurs homologues masculins, et dans la plupart des cas, ou bien Ramón de la Cruz se borne à indiquer que telle ou telle actrice est "de maja", ou bien il omet purement et simplement de le préciser. Autant dire que les composantes du costume de la *maja* n'étaient pas aussi significatives que celles du *majo* (54). Du reste, on observe dans les

49- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 217.
50- *Ibid.* , p. 227.
51- *Ibid.* , II, p. 421. Nous reviendrons ultérieurement sur ce personnage.
52- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 115.
53- *Doce sainetes* , *op. cit.* , p. 317.
54- La *cofia* était pourtant l'un des attributs de la *maja* , si l'on en juge d'après ce dialogue de *Las escofieteras* :

"Escofietera ¿ Qué cofia dice, muchachas ?
Paje No es cofia, sino escofieta,
que mi señora no es maja,
para gastar charrerías."
(*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 336).

personnages de *majas* une plus grande homogénéité, et c'est souvent beaucoup plus par son caractère et son comportement qu'en tant que type social que la *maja* est définie.

Tout au plus l'auteur indique-t-il qu'elle est "en cuerpo" ou qu'elle porte la basquine et la mantille que l'on revêtait ordinairement pour aller dans la rue. La mantille pourtant permettait, tout comme la cape ou le chapeau pour les hommes, de circuler incognito, et la *tapada* et l'*embozado* obéissaient au même désir de dissimuler leur visage. Il était d'ailleurs interdit aux femmes qui prenaient place dans les loges des théâtres de conserver leur mantille sur la tête (55). La démarche cependant était bien différente de celle qui concernait les capes et les chapeaux, et n'avait d'autre but, semble-t-il, que de sauvegarder la moralité. La mantille en effet n'avait plus grand chose à voir avec la pudeur, et si elle servait encore parfois de barrière contre les regards indiscrets, c'était pour pouvoir nouer en cachette et en toute impunité des intrigues amoureuses que la bienséance réprouvait. La mantille était en fait beaucoup plus un instrument au service de la coquetterie des femmes conscientes que ce qu'on ne fait qu'entrevoir est beaucoup plus attirant que ce que l'on peut contempler au grand jour, comme cette gitane qui, dans *El refunfuñador* , instruit sa fille dans l'art de séduire :

"De relámpago tan solo
has de dejarte ver, niña,
para llamar la atención,
que engañar a letra vista
es más difícil, aunque
no imposible.
[...]
Haz como que no le miras
y le ves ; pero cuidado
el juego de la mantilla." (56)

En réalité, la *maja* n'a en général pas besoin d'user de tels artifices, car son charme naturel suffit, et c'est probablement la raison pour laquelle Cruz ne donne que peu d'indications sur sa mise. Les rares précisions à ce sujet sont plutôt destinées à faire ressortir par avance le côté excessif de son caractère, qu'il s'agisse de Colasa, "maja de rumbo" dans *La maja majada* (1774), ou de Geroma, dont le surnom "la Temeraria" est éloquent, qui paraît sur scène "de majota con mantilla". A l'opposé, l'apparition des *majas* de *El deseo de seguidillas* , "de rodetes o cofias y de majas, sin plata y oro" (57), met

55- AHN, *Consejos , Sala de alcaldes , Libro de Gobierno* 1768, fol. 249-250.
56- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 121 et 122.
57- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 120.

l'accent sur la sobriété de leur tenue, et l'impression de naturel qui s'en dégage.

La discrétion n'est cependant pas, en règle générale, le trait dominant de la personnalité des *majos* et des *majas* , et le paysan qui, dans *Los payos críticos* , se livre à une plaisante imitation du *majo* , traduit par une superposition de vêtements le caractère outrancier de son modèle, en se présentant "con muchos jubones de payo, unos sobre otros, su pipa, su guitarra" (58).

L'attitude du *majo* est en parfaite harmonie avec l'apparence qu'il se donne : il a le verbe haut, le regard menaçant et fait en sorte de ne pas passer inaperçu. Dans *La botillería* , Coronado et Ramón ne parlent pas, ou du moins on ne les entend pas parler, car ils n'occupent pas le premier plan -c'est là une preuve de plus du souci de vérité dans la mise en scène-, et Cruz a pensé que le geste pouvait être tout aussi éloquent que la parole, de sorte qu'on les voit "manoteando sin hablar palabra", de la même façon que, dans la seconde partie du *sainete* , Olmedo s'assied à une table, "da cuatro golpes y no habla palabra" (59).

"¡ Afuera, que escupo recio !"

s'écrie le *majo* de *El hospital de la moda* en entrant en scène (60), et lorsque Juan Pulío, dans *El maestro de rondar* (1766), enseigne au fils de paysan la manière de courtiser les belles, c'est en fait une leçon de *majeza* qu'il lui donne, une leçon en trois points : premièrement, "embozarse", deuxièmement, "escupir a lo majo", et enfin prendre une attitude avantageuse, "un hombro caído, / y el otro hasta las estrellas" (61).

D'un seul mot, d'un seul regard, le *majo* en impose à son entourage. Le jeune Periquillo qui, dans *De tres ninguna* (1771), se donne des airs de *majo* , est sûr de son fait :

"¿ por qué ha de darme miedo
un mueble que de mirarme
se está ya el pobre muriendo ?" (62)

et le héros de *Los ladrones robados* est tout aussi convaincu de l'effet dissuasif de sa seule présence :

58- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 128.
59- *Ibid.* , I, p. 260 et 266, respectivement.
60- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 49, v. 340.
61- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 305.
62- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 201, v. 598-600.

"donde estamos
nosotros, ¿ puede haber miedo ?" (63)

Le *majo* de *Las escofieteras* (1773) a pour sa part tellement de souffle que

"cuando se desata,
no queda títere en pie
de la primer bocanada" (64),

et D. Fabricio, *El majo de repente* (1775), a d'autant plus de chances de triompher de son rival, un *tuno* dont chaque parole est un coup de canon ("es cada una que sale / de la boca, un cañonazo"), qu'il saura être plus *majo* que les vrais *majos* , de sorte que

"con un gargajo
fuerte que echara, un chispero
se quedaría temblando." (65)

C'est là-dessus, du reste, que son valet met l'accent, lorsqu'il parle de lui à la fille du boulanger, pour les beaux yeux de laquelle D. Fabricio s'est décidé à se travestir ainsi :

"...en dando una voz le oyen
de la otra parte del charco
[...]
¿ Sabe usted que es hombre que
de una mirada a lo zaino,
o de un resoplido, mata
diez hombres sólo de espanto ?" (66)

Quant au *majo* de *Las dos viuditas* (1787), il lui suffit de se mettre sur le pas de sa porte et de se racler la gorge bruyamment pour faire trembler tout le quartier ("cuando me planto / a mi puerta, y toso recio, / se estremece todo el barrio" [67]). Si bien que pour que l'imitation du *crudo* que fait le paysan dans *Los payos críticos* soit ressemblante, il lui faut prendre une grosse voix :

"Agüeca la voz y dile
que tú eres de los infiernos." (68)

63- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 380.
64- *Ibid.* , II, p. 340.
65- *Sainetes escogidos de D. Ramón de la Cruz* , éd. cit., t. II, p. 104.
66- *Ibid.* , p. 107.
67- *Teatro selecto de D. Ramón de la Cruz* , éd. cit., p. 39.
68- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 129.

De ce point de vue, la *maja* ne le cède en rien à son compagnon. Elle n'a peur de personne, et surtout pas des hommes :

"¿ Quién, ese ? ¡ Bravo sujeto !
De un soplo me atrevo a echarle
de aquí a la Virgen del Puerto",

dit Joaquina dans *La fiesta de pólvora* (1769) pour rassurer son amie qui craint que l'individu qui les suit ne soit un voleur (69). Et Rita, la *maja* de *El hijito de vecino* , ne se laisse pas non plus intimider et remet vertement en place D. Felipe, qui a menacé d'envoyer son compagnon au bagne :

"¿ Quién es usté para eso ?
Pues cuenta que si me enfado,
al señor don Chirimbolo
le hago besar de un sopapo
la tierra que piso." (70)

Cette agressivité ne s'exerce pas seulement à l'encontre des hommes, et, lorsqu'une dispute éclate entre *majas* , le ton monte rapidement ; injures et menaces se succèdent à un rythme accéléré, comme dans ce duel oratoire entre deux marchandes de fleurs, dans *El jardín divertido* (1779) :

"Luisa ¿ A que te mido yo a ti
los hocicos a pulgadas,
y a pies toda la figura ?
Morales Y ¿ a que, que con una mirada
no más si añido una chispa,
te quemo yo a ti la estampa ?" (71)

Les *majas* de *Las fiestas útiles y de repente* (1789) résument parfaitement leur manière d'être vis-à-vis du reste de l'humanité :

"Monifacia No ha nacido todavía
hombre que a mí se me atreva
Sinforosa ¿ Y las mugeres por qué ?

69- *Ibid.* , p. 35. La marchande de citrons de *La botillería* , de son côté, savoure par avance la dispute qui va l'opposer au *petimetre* qui lui doit de l'argent :

"nunca estoy más contenta
yo que cuando me retoza
en el cuerpo una pendencia." (*ibid.* , p. 265)

70- *Ibid.* , p. 424.

71- *Diez sainetes inéditos* , *op. cit.* , p. 216.

Si alguna no te respeta,
y a ti te pidiere el cuerpo
camorras, o estás enferma,
aquí está la Sinforosa,
tu amiga y tu compañera,
que siempre está armada, avisa,
échate a dormir, y apuesta,
aunque sea un peso gordo,
a que si la dejo cejas
es porque encogí las uñas,
y la eché los ojos fuera."

L'exclamation que ce discours arrache à l'un des présents : "¡ esto se llama toda una mujer !" peut aussi bien être un cri d'admiration qu'une phrase pleine d'ironie (72).

Car l'image de la *maja* qui se dessine à travers les exemples cités est celle d'une femme virile, qui n'a pas peur -du moins en paroles- de se mesurer à la force physique du sexe opposé. L'effet produit était incontestablement comique, de même que les textes que nous avons cités pour illustrer l'agressivité du *majo* . Ces répliques étaient de toute évidence destinées à provoquer le rire des spectateurs, et lorsque Damasio menaçait ainsi D. Felipe dans *El hijito de vecino* :

"¿ Qué apuesta usted que le cambio
la dentadura en moneda
suelta y que la desparramo ?" (73),

le comique de mots et la scène que l'on pouvait imaginer rendaient plus ridicule encore l'objet de la menace, d'autant que ce dernier, rappelons-le, se donnait lui-même des allures de *majo* .

Dans d'autres cas cependant, la dérision pouvait se retourner contre le *majo* . C'est ainsi que le comportement d'Ayala dans *La botillería* (1766), conforme dans un premier temps à l'image du *majo* agressif et impavide, puisqu'après avoir bousculé un *petimetre* , lui avoir marché sur les pieds et l'avoir rabroué parce qu'il a osé se plaindre, il s'exprime en des termes analogues à ceux qu'utilisent ses congénères dans les exem-

72- Collection DURÁN, t. II.

73- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 424. La menace de Colasa, dans *La maja majada* (1774), est plus imagée encore :

"Esta manita derecha
con un sopapo tan limpio,
que antes que llegue, las muelas
se le han de salir de miedo
con el aire que he de hacerles." (*ibid.* , p. 429)

ples que nous avons cités plus haut :

"De éstos soy yo capaz de
merendarme dos docenas" (74),

s'avère bientôt n'être qu'une façade, et la belle assurance du *majo* -ce n'est sans doute pas un hasard si le personnage était interprété par Ayala- s'effondre devant plus arrogant que lui, un soldat en l'occurrence ; "a estos soldados los temo", dit-il en aparté, tout en jetant un regard noir au dit soldat qui réagit aussitôt :

"Martínez ¿ Le ha parecido que es buena
mi cara para un retrato ?
Ayala Me había parecido que era
usted un amigo a quien busco.
Manden ustedes." (75)

La dérobade du *gracioso* à ce moment-là ne l'empêche pas quelque temps plus tard de braver, en paroles et alors qu'il ne risque plus rien, Ambrosio qui vient de lui administrer une correction : alors que celui-ci lui a à moitié ouvert le crâne, il affirme à Martínez (le soldat) qui s'est interposé :

"No, pues como se atreviera
a levantarme la mano,
le había de pesar de veras" (76),

rodomontade *a posteriori* qui ne trompe personne ; peu après, assuré que les présents s'opposeront à tout acte de violence, il s'offre le plaisir de défier impunément une dernière fois son adversaire :

"Agradezca
a los que han mediado ; pero
yo le pillaré allá fuera." (77)

C'est qu'entre le *majo* et le *valiente* la différence est fort mince et tient en fait non point tellement à la peinture plus ou moins caricaturale du personnage qu'à la manière dont il se tire des situations auxquelles il peut être confronté. C'est au moment où il doit passer aux actes que le *majo* se révèle ou non être un faux brave. Si celui de *La*

74- *Ibid.* , I, p. 263.
75- *Ibid.*
76- *Ibid.* , p. 269.
77- *Ibid.*

botillería se dérobe, les *majos* de *Los ladrones robados* , en revanche, n'hésitent pas à se montrer menaçants jusqu'au bout -le combat est inégal, il est vrai, puisqu'ils se sont emparés des fusils de leurs victimes- et s'ils n'exécutent pas leur menace, c'est au fond par pure convention théâtrale ; dans d'autres cas le doute est permis, et l'on peut se demander pourquoi, par exemple, le *crudo* de *La comedia de Maravillas* s'efforce d'apaiser la *maja* qui l'accompagne de peur qu'elle ne crée un esclandre.

La parenté entre le *majo* et le type classique du fanfaron est marquée par Cruz lui-même qui, dans *La fiesta de novillos* (1768), met en scène un *majo* , mais le désigne dans le texte non pas sous cette dénomination, mais sous l'appellation "valiente" ("sale un valiente y su maja"). L'action se déroule dans un village, et pour donner plus de relief à la fête qui se prépare et à laquelle vont assister des Madrilènes, l'un des *alcaldes* -contre l'avis de son collègue- a prévu d'adjoindre aux traditionnels *novillos* , taurillons que l'on se bornait à écarter, un superbe et redoutable "toro de muerte" qui devait donner lieu, comme son nom l'indique, à une mise à mort en bonne et due forme, c'est-à-dire exécutée par des spécialistes en la matière. Or, si l'*alcalde* a prévu le taureau, il n'a pas engagé de toreros pour le combattre, d'où le désaccord qui l'oppose à son collègue, hostile à l'idée de voir l'animal étriper une bonne partie de ses administrés. L'un de ceux-ci pourtant, Jusepillo, est tout heureux de l'aubaine, et compte montrer aux gens de la capitale de quoi sont capables les pauvres paysans qu'ils méprisent. Sur ce arrivent notre *valiente* et sa *maja* , qui écrasent de leur supériorité village et villageois. Le *valiente* s'étonne en particulier que la présence d'un taureau soit à l'origine d'un quelconque problème :

"¿ Pues qué ? ¿ en aqueste lugar
tiene tan pocos alientos
la gente que le da espanto
de tales animalejos ?" (78)

Vient l'heure de la course, et le moment critique où, sur la demande du public, on introduit la bête tant redoutée ; c'est alors qu'après une tentative infructueuse de Jusepillo, et comme plus personne n'ose affronter un tel adversaire, le *valiente* descend dans l'arène improvisée :

"¡ Poco
a poco !
(*Baja a la plaza y dobla la capa*)

78- *Ibid.* , II, p. 29.

¿ De quién tienen miedo ?
¿ de un torillo que está ahí
deseando caerse muerto ?
¡ Por vida de tal...! Juliana,
guárdame allá esos trebejos ;
verás qué breve que cae !" (79)

Et acclamé par la foule ("Todos los payos : ¡ Viva el majo madrileño !"), notre homme, après avoir vainement sollicité que les garçons du village immobilisent le taureau afin qu'il puisse le tuer à son aise -et en toute sécurité !-, ne se laisse pas démonter et expédie le monstre *ad patres* ...d'un coup de tromblon !

Le côté pour le moins inattendu de cette conclusion, de même que les commentaires à double sens ("¡ Fiesta grande !" s'écrie l'*alcalde*) ou franchement ironiques ("¿Ha estado usted mucho tiempo / en aprender a torear ?" (80), lui demande Jusepillo), ne pouvaient que provoquer l'hilarité du public, probablement beaucoup plus sensible sur le moment à l'effet de gag produit par ce dénouement (81) qu'à la forfanterie du *majo* qui, il est vrai, pouvait faire illusion à côté des *payos* .

Il est beaucoup moins à son avantage encore dans *Los majos vencidos* (1771), car il tombe sur un *petimetre* persuadé qu'il n'est qu'un fier-à-bras

"que todo
lo compone hablando recio,
mirando de rabo de ojo
y doblando ansina el cuerpo ;
en tropezando con quien
los entienda, se caen muertos." (82)

Et en effet, le *majo* , qui n'était pourtant pas interprété cette fois par le *gracioso* , mais par Simón de Fuentes, spécialiste dans ce genre de rôle, ce *majo* qui, rappelons-le, entre en scène "embozado, de cofia y montera grande", et possède toutes les caractéristiques du *crudo* puisqu'il pense tout d'abord intimider les *usías* en les menaçant ("este pleito / está vencido a patadas / en dos minutos y menos" [83]), se laisse promptement dominer par le *petimetre* qui, après avoir projeté au loin son chapeau d'un revers de main, lui donne des ordres sur un ton de maître, autant d'atteintes à l'image de marque du *majo* auxquelles ce dernier ne trouve d'autre réponse que "¡ conmigo !", avant de

79- *Ibid.* , p. 32.
80- *Ibid.*
81- C'est peut-être la raison pour laquelle le *sainete* ne fut repris qu'une fois par la suite.
82- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 150, v. 157-162.
83- *Ibid.* , p. 156, v. 329-331.

capituler sans avoir combattu, avec un "voy señor" qui traduit toute sa soumission, à l'issue d'une scène très rapide qui fait ressortir la facilité avec laquelle il s'est laissé vaincre.

Certes, *Los majos vencidos* est un cas extrême, et nous reviendrons sur le sens de ce *sainete* qui, rappelons-le, se trouve à la charnière de deux périodes d'utilisation du thème. Il n'en reste pas moins qu'il montre que la figure du *majo* peut, sans que les termes qui ont servi à l'élaborer aient été modifiés, se prêter à deux interprétations totalement contradictoires : moins d'un an avant en effet, la conclusion donnée à *Los majos de buen humor* était diamétralement opposée à celle de *Los majos vencidos* .

Par ailleurs, la caractérisation socio-professionnelle du *majo* , qui pourrait permettre de situer le personnage dans la hiérarchie des valeurs sociales, n'apparaît pas toujours avec la précision souhaitable. Un certain nombre de *majos* exercent un métier. Juan Jusepillo, dans *El hospital de la moda* , est muletier, de même que l'ami de l'aubergiste *maja* de *Los segadores festivos* . Dans *La pradera de San Isidro* on trouve un vendeur de billets de loterie, et c'est aussi la profession du héros de *Los majos de buen humor* . D'autres sont savetiers (*El mal casado* , *Las calceteras* , *Donde las dan las toman*), menuisiers (*Los majos vencidos* , *La junta de aficionados* , *Las castañeras picadas*), ébénistes (*La cena a escote*) ou même sculpteurs sur bois (*El deseo de seguidillas*), d'autres encore barbiers ou chirurgiens (*La comedia de Maravillas* , *La boda del cerrajero*), nattiers (*Manolo* , *El majo de repente*), plâtriers (*El deseo de seguidillas*) ou chiffonniers (*El mal casado*), et bien entendu, *chisperos* , c'est-à-dire forgerons (*El mal casado* , *Los majos de buen humor*), profession qui ne domine cependant pas chez les *majos* de Cruz [84], bien que le terme de *chispero* ait fini par être synonyme de *majo* . En ce qui concerne d'autres personnages, on sait seulement qu'ils sont ouvriers ou artisans, sans que leur spécialité soit précisée, comme dans *La maja majada* , *No puede ser guardar a la mujer* ou *El majo escrupuloso* . On trouve en outre un exemple, unique il est vrai -mais il s'agit d'un "majo serio"- de greffier (dans *El majo de repente*).

Dans bien d'autres cas cependant, la profession du *majo* n'est pas indiquée, et l'on peut s'interroger parfois sur la signification de cette omission. En effet, si les *majos* qui apparaissent dans *El petimetre* , *La Plaza Mayor* , *El maestro de rondar* , *La*

84- On pourrait citer en revanche bien des *sainetes* écrits par d'autres auteurs, où le *majo* exerce cette profession : *Alfonsillo el chispero* (1771), *Los majos de Lavapiés* (1769), etc.

fiesta de novillos , *Los payos críticos* ou *Las dos viuditas* sont envisagés comme des types et présentés sous l'angle de leur comportement, et non par rapport à leur fonction sociale, on peut estimer que la précision de leur activité professionnelle n'est pas d'une importance capitale. Mais que penser par exemple du *majo* de *Las escofieteras* qui courtise et régale une *petimetra* avec une largesse pour le moins surprenante si l'on songe aux prix qu'atteignaient alors les vêtements et les colifichets à la mode, au point qu'ils grevaient fortement un budget moyen ? La note du marchand se monte à plus de quatre-vingts doublons, une somme considérable que le *majo* , exhibant une bourse apparemment bien remplie ("saca un bolsón") paie rubis sur l'ongle, non sans avoir tout de même quelque peu sourcillé (85). On peut se demander d'où il tire ses revenus, de même que l'on ne saisit pas à première vue les raisons pour lesquelles la mère de *La bella criada* , qui n'est pourtant pas un modèle d'honnêteté (86), préfère que sa fille se contente d'un modeste salaire de servante plutôt que de la voir vivre sous la dépendance du *crudo* qui vient la chercher au moment où elle allait être engagée :

"Fuentes Tomasa, ¿ con qué licencia
vienes tú a servir a nadie ?
Pues, ¡ reniego de tu media
casta ! ; sirviéndome a mí,
¿ te ha faltado buena mesa
y que vestir y calzar,
ni es menester que te atengas
al salario de un usía
tarde y mal pagado ?" (87)

Mais Tomasa ne fait qu'obéir à sa mère...et à l'Eglise, "que cuando fue, por Cuaresma / a cumplir con la *perroquia* , / la dieron de penitencia / que se pusiese a servir" (88). De quelle nature est le "service" que le *crudo* exige de Tomasa, quelle faute doit-elle expier en s'employant comme bonne à tout faire, et surtout, pourquoi sa mère refuse-t-elle même de la voir mariée au *majo* , de crainte du qu'en dira-t-on ("no quiero que mi hija

85- "Amo Esto haciendo cuanta gracia
es posible, importa ochenta
doblones y tres de plata.
Majo El pico me ha jorobado."
(*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 341)

86- On découvre à la fin de la pièce qu'elle a profité de la visite pour dérober du linge et des couverts.

87- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 435.

88- *Ibid.*

sea / su maja, ni su mujer, / ni que de nosotras tenga / el barrio que *mormurar* " [89]) ? Une seule réponse s'impose : le *majo* est proxénète, et l'on peut évoquer à ce propos ce qu'écrivait D. Ramón dans le prologue de son théâtre au sujet de la grande différence "de lo que se oye con velocidad, a lo que se ve, y se examina con cuidado y reflexión"(90), car la chose est suggérée avec une discrétion remarquable et pouvait ainsi échapper à la vigilance de la censure.

Damasio, le *majo* de *El hijito de vecino* , ne semble pas pour sa part exercer une activité déterminée. Il donne en effet rendez-vous en ces termes à D. Felipe qui vient de le provoquer :

"Compadre,
Damasio López me llamo.
Si usted tiene que mandarme
vaya a los Desamparados,
que allí le darán razón
de mí cualquiera muchacho." (91)

De lieu de travail où D. Felipe pourrait le localiser, point. Ce qui ne signifie pas non plus qu'il faille obligatoirement le considérer comme un délinquant.

Le *majo* de *Las naranjeras en el teatro* (1775), pour sa part, n'est pas au-dessus de tout soupçon ; après avoir exercé plusieurs petits métiers -il a été vendeur d'eau de vie, et laquais- il s'est retrouvé au pénitencier :

"Luego me estube paseando
hasta qe se me antojó
pretender ; y fueron tantos
los empeños qe logré
tres plazas de presidiarios
en un día para mí
y mis dos primos hermanos
pero como estos empleos
tienen tiempo limitado
a lo mejor se acabó." (92)

89- *Ibid.*

90- Voir *supra* , p. 337.

91- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 424. Autrement dit, il ne lui rend pas tout de suite la monnaie de sa pièce (et la *maja* s'en étonne : "¿ No ves que es provocación ?") mais lui donne rendez-vous dans son fief.

92- BNM, ms. 14520/2. Le Majo de *El agente de sus negocios* , pour sa part, avouait sans vergogne : "Refresco yo con un hurto / mejor que con una horchata." (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 48).

De retour au pays, il a trouvé une solution qui lui permet de concilier son aversion pour le travail et son goût de la liberté : il se fait entretenir par une *maja* (93).

Le jeu est pour les *majos* une source de profit : on apprend ainsi que Manolo, dans *El fandango de candil* , est "el mejor jugador" aux cartes. Quant aux *majos* qui fréquentent *La botillería* , ils sont fort assidus aux tables de billard et nul ne connaît la provenance des revenus qui leur permettent de solder des dettes parfois considérables :

"Martínez Oyes muchacho ¿ quién son
tantos matones como entran
y salen de aquí ?
Galván Señores,
yo no sé ; ellos vienen, juegan
largo, beben, fuman ;
no se les sabe el oficio
a los más ; y doy que pierdan
hoy treinta duros, mañana
los pagan y traen sesenta
que jugar, cosa es que aturde." (94)

Le *majo* de *La fuente de la felicidad* avoue sans vergogne -en s'interrompant de temps à autre pour tirer une bouffée de son cigare- son oisiveté, sans indiquer la source du bien-être dont il bénéficie :

"Antes al que era holgazán
le plantaban en galeras
si era malo, y si era bueno
se moría de laceria ;
ahora, verbigracia, yo
ando con mucha decencia,
mantengo dos casas, triunfo
y echo a rodar en la mesa
de trucos, cuando se ofrece,
cuatro onzas de oro, y me quedan
otras cuatro para lo
que en el paseo se ofrezca." (95)

Si la "profession" des *majos* de *Los ladrones robados* n'est pas précisée, on peut aisément la déduire de leurs agissements, et de cette tirade prononcée par le gitan qu'ils

93- "[...] tube tal fortuna
a poco de haver llegado
encontrar a esa muchacha
qe gana el pan para entrambos."
94- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 268.
95- *Ibid.* , p. 223.

viennent de rencontrer :

"Ezto ez la concomitancia
que loz gitanoz tenemoz
con loz majoz ; todoz zomoz
gente de moño en el pelo,
pipa en boca, largaz uñaz
y conciencia con coleto." (96)

Et l'on ne peut qu'évoquer le témoignage du document relatif au port des *patillas* , qui mettait dans le même sac *majos* , gitans et *baladrones* , c'est-à-dire les ruffians qui pourraient bien ressembler au *crudo* de *La bella criada* .

Ainsi donc, les *majos* des *sainetes* de Cruz -nous ne tenons pas compte ici de ceux dont le rôle est purement décoratif ou symbolique- se divisent schématiquement en deux catégories : ceux qui exercent un métier, et ceux qui vivent d'expédients ou d'activités inavouables, ceux qui étaient en règle vis-à-vis de la société et ceux que la loi traquait pour délit de vagabondage et pour toute atteinte, si minime fût-elle, à l'ordre public, du simple vol à l'étalage au crime le plus crapuleux. En se fondant sur un critère quelque peu manichéen, on pourrait estimer que les premiers sont exclus des critiques adressées à Cruz, et que ce sont les seconds qui valurent à l'auteur d'être accusé d'encourager le vice et la délinquance en la dépeignant sous des dehors flatteurs. Les choses ne sont pas si simples, et s'il est vrai que Damasio, le *majo* de *El hijito de vecino* , est présenté, malgré le flou qui entoure ses activités, comme un personnage plutôt sympathique, s'il est vrai que Manolo et ses pareils ex-bagnards, tout en étant traités sur le mode burlesque, ne sont pas offerts à la réprobation du public pour les crimes qu'ils ont commis, les *majos* de *La botillería* , faune interlope qui fréquente les tables de jeux et les salles de billard, et tire ses revenus d'on ne sait où, sont l'objet, de la part de l'auteur, d'une menace qu'exprime l'acteur Martínez, ce soldat récemment revenu au pays :

"Mucho temo que les venga
su San Martín, según la
presente justicia." (97)

D'autre part, à côté de Manolo, le sculpteur sur bois de *El deseo de seguidillas* , ou du Tío Sebastián, plâtrier dans le même *sainete* , où les *majos* , ainsi que nous l'avons signalé, sont présentés sous un jour favorable, on trouve aussi des personnages ambigus

96- *Ibid.* , p. 381.
97- *Ibid.* , p. 268.

qui, bien qu'exerçant un métier qui les met en conformité avec le cadre social, ne sont cependant pas forcément des modèles de vertu, comme les *majos* de *El mal casado* , et notamment Ciprián, qui se fait une gloire de ne travailler que lorsqu'il en a envie, et ce en présence du juge, devant lequel il se tient, comble de la provocation, "fumando y embozado, con la montera puesta" :

"Juez ¿ Qué oficio tiene ? pregunta.
Ciprián ¿ No se lo dice mi facha ?
Herrero. (*Desembózase*)
Juez ¿ Y trabaja siempre ?
Ciprián Siempre y cuando me da gana,
y cuando no, me paseo ;
sorbe too , cuando vaya
a peílle a usía algo
para comer..." (98)

Ainsi, le *majo* était doublement passible de sanctions : en agissant selon son bon plaisir, il entrait dans la catégorie des vagabonds, puisqu'étaient considérés comme tels ceux qui n'exerçaient pas un métier de façon régulière et assidue, et se rendait en outre coupable de mendicité. C'est pourquoi les femmes qui assistent à la scène l'interrompent afin de l'empêcher d'aggraver son cas :

"Las mujeres (*tirándole la ropa*) Hombre, calla..."

Mais Ciprián refuse d'obtempérer :

"No quiero callar, porque
como dijo el otro ¡ vaya !
caa uno es *caa* uno,
y en llegando a estas andancias
nenguno es mejor que *naide* ." (99)

Affirmation de soi, orgueil, goût de l'indépendance sont manifestement les principaux traits de caractère du *majo* , convaincu jusqu'au bout de la pièce que le bon droit est de son côté :

"*Camaraas* ,
no hay que *aflegirse po* eso,
que *nenguno* pierde *naa* ;
que bien sabe *too* el mundo

98- *Ibid.* , p. 388.
99- *Ibid.*

quién soy yo y quién es mi hermana" (100),

assure-t-il encore alors qu'on l'emmène, ainsi que ses congénères, en prison ; et que le double sens des deux derniers vers produise un effet comique, de même que la démesure dont il a fait preuve depuis sa première intervention, et l'ultime bravade qu'il lance avant de sortir aux alguazils :

"¿ Ahora me vendéis plantas,
porque me veis *amarrao* ?
Ya me caeréis en la trampa,
que diez años de *presillo*
en un instante se pasan" (101),

ne change rien à l'affaire : c'est lui qui a le dernier mot, et il n'y a pas chez lui le moindre remords, ni même la conscience d'avoir commis une faute. Le *majo* est amoral, et c'est pourquoi le châtiment, n'ayant pas de prise sur lui, devient inutile.

Certes, Paco, l'ouvrier maçon que sa femme -elle est la sœur de Ciprián- a bafoué en se faisant entretenir par des galants fortunés, est le seul à conserver sa liberté : "los atan a todos juntos, menos a Paco, y llegan los soldados" (102), précise le texte, et cette indication de mise en scène visait à montrer clairement de quel côté était le bien, en dissociant de tout le groupe l'ouvrier travailleur auquel on avait d'ailleurs rendu hommage un peu plus haut

"él es hombre
muy de bien en cuanto trata
y *aplicao* a su trabajo." (103)

Et Paco remet intégralement, tous les samedis, son salaire à sa femme.

Seulement ce salaire est plutôt maigre -il gagne cinq réaux- et c'est bien là ce que lui reproche sa femme :

"No tenías para ensalada
si hubieras de comer de él." (104)

Au cours de la même saison, Cruz avait fait jouer par l'autre troupe, quelques mois plus

100- *Ibid.* , p. 390.
101- *Ibid.*
102- *Ibid.*
103- *Ibid.* , p. 389.
104- *Ibid.* , p. 386.

tôt, un *sainete* au sujet identique : *Los pobres con mujer rica, o El picapedrero* . Comme Paco, Juan le tailleur de pierres travaille dur pour une paye insuffisante :

"¿ Para qué me aplicaría
mi padre a este oficio, habiendo
otros que producen más
porque se trabaja menos ?" (105)

dit-il en entrant en scène. Et en effet, comme Paco, il vit fort à l'étroit, si l'on s'en tient du moins aux détails que fournissent les indications scéniques et le texte même des *sainetes* . Chez Paco la table est de dimensions très réduites, la serviette déchirée, la viande à moitié crue car le bois de chauffage est cher, et il n'y a pas de pain. Chez Juan, dont le vêtement d'intérieur est déchiré, il n'y a pas d'eau, ni de vin, ni d'argent pour aller chercher de l'huile chez le marchand auprès de qui du reste il a déjà des dettes.

Si bien que, aux yeux du public, le sort de ces ouvriers n'était guère enviable, et le mode de vie des *majos* pouvait paraître plus attirant, en dépit des risques qu'il comportait. Faut-il voir dans ces deux *sainetes* , écrits en 1767, soit un an après que l'augmentation des denrées de première nécessité eut déclenché la fureur populaire, une revendication sociale, ou du moins une mise en garde contre les effets de la pauvreté ? Nous ne saurions l'affirmer en toute certitude, même s'il est fait allusion au chômage dans *El picapedrero* (106), même si Juan se plaint de sa condition.

Car les responsables de cette misère, ce sont en fait les femmes des ouvriers, incapables de gérer leur budget. La femme de Juan, comme celle de Paco, se fait entretenir par des galants, à ceci près que la seconde considère ses bienfaiteurs, qu'elle reçoit chez elle en l'absence de son mari, comme des clients (107), ce qui ne laisse aucun doute sur ses activités, tandis que la première, semble-t-il, n'offre en échange des libéralités de ses chevaliers servants que sa compagnie dans les lieux publics, et montre du reste

105- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p.100, v. 143-146.

106- L'un des *petimetres* demande à Dª Andrea :

"¿ Y no me diréis qué empleo
tiene vuestro esposo ?

Dª Andrea Ahora
nada, que como los tiempos
están así, no halla el pobre
adónde meter el cuezo"
(*Ibid.* , p. 97, v. 48-52)

107- La censure n'avait pas manqué de supprimer une allusion trop précise aux "parroquianos" de Marta (voir *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 385).

du repentir à la fin du *sainete* .

L'opinion de l'auteur sur ce point apparaît beaucoup plus clairement dans *El Rastro por la mañana* , représenté en 1770, où il oppose deux jeunes femmes, Ignacia et Mariana. La première est vêtue humblement, est bonne ménagère et bonne épouse, tout au contraire de Mariana, qui considère davantage son bon plaisir que ses devoirs :

"Ignacia Madrugo con el sol mesmo
a encender lumbre y a dar
a mi marido su almuerzo,
antes que vaya al trabajo.
Mariana Pues el mío se va en pelo
al amanecer, y yo
me levanto cuando quiero,
y cuando quiero entro y salgo.
Ignacia Pues yo ni salgo ni entro
sino cuando me es preciso,
como ahora, por aquello
que es necesario comprar
para el diario puchero.
Mariana Tu marido es albañil
muy usía y muy severo ;
podía venir el mío
a andarme con regodeos
del almuercito temprano,
la olla diaria, el remiendo
en la ropa, la cenica
y todo muy a su tiempo.
Que lo gane, si lo quiere,
en otro mejor empleo ;
que un jornal de cinco reales
no da para todo eso." (108)

On remarquera que le salaire journalier du mari de Mariana est identique à celui que touchait Paco, le maçon de *El mal casado* . Si l'on songe que, d'après J. Soubeyroux, en 1757 à Madrid et sur l'ensemble des salariés, la moitié gagnait moins de quatre réaux et les deux tiers moins de six réaux (109), il apparaît, étant donné qu'à la période 1757-1770 correspond une stagnation des salaires, que Cruz a choisi pour illustrer sa démonstration, non pas le revenu le plus bas, mais un salaire moyen d'ouvrier qui plaçait Paco et le mari de Mariana dans la première moitié de la masse des salariés, toutes spécialités confondues, et rendait à la fois plus blâmable l'attitude de Mariana et plus plausibles les résultats obtenus par Ignacia. Car celle-ci, avec la même somme, parvient

108- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 138-139, v. 348-372.
109- J. SOUBEYROUX, *Paupérisme et rapports sociaux...* , *op. cit.* , p. 61-62.

à vivre sinon largement, du moins dignement :

"con sólo
su jornal y mi gobierno
se hace el milagro." (110)

Mariana, en revanche, a recours à divers expédients, et voulant mener un train de vie conforme à ses aspirations, ne voit que trois solutions possibles : fabriquer de la fausse monnaie, voler, ou avoir un *cortejo* . Elle n'avait apparemment pas pensé à celle que propose Ignacia :

"Buscar a Dios ;
que él es tan buen despensero
de su pan, que cada día
le da por un padre nuestro." (111)

Il est permis de se demander jusqu'à quel point Cruz lui-même était convaincu par une démonstration dont le dernier argument pouvait tout aussi bien laisser entendre que, sans l'aide de Dieu -et l'emploi du mot "milagro" dans la réplique précédemment citée est également significatif- vivre à deux sur un salaire d'ouvrier tenait du prodige (112). Et l'on ne peut s'empêcher d'évoquer les difficultés financières que connut D. Ramón à différentes époques de sa vie, et notamment en cette même année 1770, où il dut quémander une gratification de cinq cents réaux pour couvrir les frais supplémentaires auxquels l'avait contraint une maladie (113).

Que l'auteur ait prôné les vertus du travail, cela ne fait aucun doute ; mais que ce modeste fonctionnaire qui devait passer fréquemment une partie de ses nuits à écrire ses pièces ait considéré l'acharnement au labeur comme une panacée sociale, voilà qui est beaucoup moins certain. D'où l'ambiguïté de nombre de passages et de certains personnages dont la vaillance n'est pas la vertu principale, comme Manolo, le *majo* de *Las calceteras* , cordonnier de son métier à qui son patron est disposé à pardonner

110- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 139, v. 377-379.

111- *Ibid.* , p. 140, v. 401-404.

112- C'est la conclusion que tire J. SOUBEYROUX (*Paupérisme et rapports sociaux... , op. cit.* , p. 89-90) de son analyse des salaires et des niveaux de vie. SEMPERE Y GUARINOS constatait, dans son *Historia del luxo, y de las leyes suntuarias de España* (*op. cit.* , p. 187), que la population madrilène comptait un grand nombre de célibataires, et attribuait cette régression des mariages au chômage, "porque nadie debe pensar en casarse, sino teniendo probabilidad de que podrá mantener su familia con su trabajo, y sin necesidad de valerse de medios viles, y vergonzosos."

113- Le document est reproduit par COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 159-160. Chaque *sainete* rapportait à ce moment-là à D. Ramón entre 300 et 400 réaux.

d'être arrivé en retard au travail, parce qu'il le tient pour un bon ouvrier. L'opinion qu'exprime le maître cordonnier sur le *majo* , dans une réplique où se mêlent l'indulgence et l'ironie, aurait suffi à elle seule à attirer sur Cruz les foudres d'un Samaniego :

"El es un poco borracho,
muy holgazán, jugador
y alborotador de barrios ;
pero en cuanto a lo demás,
me parece un buen muchacho." (114)

Et à la fin du *sainete* , sur le point d'être arrêté, non pas pour vagabondage, pour dettes de jeu ou pour scandale sur la voie publique, mais pour avoir mené de front plusieurs intrigues amoureuses, Manolo, mis au pied du mur, devra épouser celle auprès de qui il avait engagé sa parole.

Car il est un autre aspect du *majo* qui le place en marge de la norme sociale, c'est sa répugnance au mariage, que ne suffit pas à expliquer le problème économique auquel nous faisions allusion plus haut. Simón de Fuentes, dans *La pradera de San Isidro* , qui travaille pourtant depuis plus d'un an et demi dans un emploi stable et, semble-t-il, bien rémunéré (il est fonctionnaire de la loterie royale), n'est pas pressé de renoncer à sa liberté :

"Mariquita No es mala
prebenda ; pues de ese modo,
mucho es que usted no se casa.
Fuentes Lo voy pensando despacio." (115)

Quant à Martín, le héros de *El majo escrupuloso* il est marié depuis huit jours seulement

"después de haber resistido
la tentación tantos años." (116)

En fait, le *majo* est rarement marié, et vit plutôt en concubinage (117), ce dont du

114- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 415.

115- *Ibid.* , I, p. 316.

116- *Saynete nuevo intitulado El majo escrupuloso* , "Para siete personas. Valencia : en la imprenta de Estevan. Año 1817", p. 1.

117- C'est ainsi que dans *Templos de amor y placer* , de 1760, lorsqu'on veut faire jouer Dionisio sous les traits d'un "majo crudo", il proteste en ces termes :

"Dionisio ¿ tengo yo traza de majo ?

reste il n'éprouve aucune honte, non plus que sa compagne la *maja* . Cette liberté de mœurs, preuve supplémentaire de leur goût de l'indépendance et de leur individualisme, les pousse à ne pas s'occuper des affaires d'autrui. Dans *Los payos críticos* (1770), Francisca Ladvenant expose sa "philosophie" en ces termes :

"Cada uno es cada uno,
y tiene su alma en su cuerpo,
trata con aquel que quiere
o que puede ; y pues no *semos*
tú y yo mujer y marido,
y nadie viene a ponernos
intervención en los pasos,
ni nos pregunta qué hacemos,
deja los demás vivir,
que si dan algún tropiezo
y caen, que se levanten
o se queden en el suelo." (118)

Le sculpteur sur bois de *El deseo de seguidillas* n'est pas marié, lui non plus, et la *maja* avec laquelle il vit ne souhaite pas que leur situation soit légalisée :

"Tengo mal genio yo
para apropiarme a nadie." (119)

Ce mauvais caractère, trait constant des personnages de *majos* et de *majas* qui leur vaut souvent d'être considérés comme des créatures sorties tout droit de l'enfer, imprime un ton particulier à leurs relations amoureuses. En amour comme en d'autres circonstances le *majo* est naturellement agressif. La *petimetra* de *Las escofieteras* n'est probablement pas encore accoutumée aux façons de son ami *majo* , dont l'entrée fracassante l'incite à lui demander s'il est de mauvaise humeur. Et la réponse négative du *majo* ("No, por cierto") visiblement surpris qu'elle ait pu imaginer une chose pareille, alors qu'il vient de rabrouer durement l'abbé qui avait eu le tort de faire preuve de courtoisie à l'égard de sa compagne, montre bien que son comportement est l'expression spontanée de sa nature. Généreux mais impatient, il entend que l'affaire soit menée rondement ("Vamos, despacha / y pide") et engage même la *petimetra* à acheter plus qu'il

Porque ni yo tengo Dayfa,
ni chupo tabaco [...]" (BMM, ms. 1/184/5),

attestant que la concubine était, au même titre que le cigare, un accessoire permettant de le caractériser.

118- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 126.

119- *Sainetes* , Taurus, éd. cit. , p. 124, v. 312-313.

n'est nécessaire, en signe de sa magnanimité, et aussi afin de s'éviter pour quelque temps une nouvelle corvée :

"Majo ¿ Qué me dijiste anoche
que querías ?
Petª Una bata
buena, y un par de escofietas,
que es lo que hace más falta
por ahora.
Majo Toma doce,
para que estés equipada
todo el año ; y no gastemos
más saliva." (120)

Le *majo* en effet s'embarrasse rarement de préliminaires et de longues circonlocutions. Le galant de la servante de *La falsa devota* fait à cet égard figure d'exception : prévenant et empressé auprès de sa belle, qu'il compare à une "perla oriental", il se met corps et âme à son service :

"Te quiero, y mas que lo pierda
todito yo, como gane
la gracia de mi morena."

Ce qui ne l'empêche pas d'être emprunté au moment de lui faire sa cour :

"¿ Qué te puedo yo decir,
si a vista de la eloqüencia
de tus ojos me aturrullo ?" (121)

Généralement, le *majo* agit en maître. Autoritaire, il entend être obéi, tel le *majo* de *La Plaza Mayor* , qui essaie d'imposer sa volonté à sa compagne :

"Si quieres de esta manera,
lo dicho dicho ; y si no,
por seis u ocho callejuelas
tiene salida la Plaza ;
múdate por una de ellas
y larga vida, que yo
no gusto de bromas, Pepa." (122)

120- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 340.

121- *Saynete nuevo intitulado La falsa devota* . "Por D. Ramón de la Cruz. Para once personas. En Valencia, por José Ferrer de Orga, año 1813", p. 8.

122- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 84-85, v. 381-387.

Un peu plus tard -le couple entre temps s'est éclipsé pour laisser la place à d'autres personnages- il lui tient à peu près le même discours :

"Lo dicho dicho :
poca gente, buena cena,
mejor vino y paz *incorda* .
Si quieres de esta manera,
tan amigos, y si no,
por seis u ocho callejuelas
tiene salida la Plaza ;
múate por una de ellas
y larga vida, que yo
no gasto más bromas, Pepa." (123)

Voilà donc encore un trait, dont le caractère outrancier est suggéré ici par la répétition presque mot à mot d'une même menace, qui fait du *majo* un personnage plaisant, tout comme il l'était par ses fanfaronnades. Monifacio, dans *La cena a escote* , ne tolère pas d'être interrompu par Antonia ("Jamás me platiques / cuando yo hablo con Norberto"[124]), le Tío Sebastián, dans *El deseo de seguidillas* , menace sa femme de la battre, et le *crudo* de *La comedia de Maravillas* invective la *maja* qui l'accompagne, et dont l'attitude emportée risque de causer une dispute :

"Simón ¡ Mal pimentón en tu lengua
provocativa ! Primero
que tú vayas a otra fiesta
conmigo has de ver diez mayos" (125),

sans pour autant parvenir à l'impressionner.

Car la *maja* de son côté n'est pas précisément un ange de douceur, et le dialogue tourne souvent à l'affrontement, comme par exemple dans cette scène de *La Petra y la Juana* , qui oppose Moreno et Petra :

"Petra ¿ Qué haces ahí fuera sentado ?
Moreno Lo propio que en pie allá dentro :
rabiar.
Petra Pues antes que muerdas,
a saludarte.
Moreno ¡ Qué genio
tienes !
Petra ¿ *Dempués* de dos años

123- *Ibid.* , p. 90-91, v. 567-576.
124- Collection DURÁN, t. II.
125- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 301.

ahora salimos con eso ?
Moreno Repudrido estoy.
Petra Pues antes
que apestes, al basurero
de las Vestillas." (126)

La *maja* a du caractère, et c'est cela même qui plaît aux hommes : "cuanto más / me *enrita* -avoue Moreno- más la requiero / y me encanija" (127). Le portrait que D. Pedro trace, dans *El deseo de seguidillas* , des *majas* de Lavapiés, traduit l'admiration que lui inspirent ces femmes qui ne s'en laissent point conter :

"y si os gusta alguna moza
y la empezáis con requiebros,
os responderá : '¡ Pues !...¡ Vaya !...
¡ Toma !...¡ Ya me lo dijeron !...
¡ Hola ! ¿ qué me cuenta usía ?...
Póngase usía más lejos,
que hace calor y se chafa
con la jerga el terciopelo...
¡ Que si quiés...! ¡ Afuera, chucho !'
Y si se ven en aprieto
resolverán la cuestión
con un respingo y un cuerno." (128)

Pour la séduire, on ne parle pas à son cœur, mais à son corps :

"esa gente se corteja
con un plato de torreznos
o de fritada mejor
que con música ni versos" (129)

estime Chinita dans *La fiesta de pólvora* . Pourtant, la *maja* aime la musique, mais ce n'est pas le son du violon qui la fait vibrer, et seuls les instruments qui sonnent fort sont capables d'émouvoir sa nature bâtie à chaux et à sable (130).

C'est pourquoi l'idéal masculin de la *maja* , c'est le *majo* . La candidate au mariage de *El almacén de novias* est bien décidée à repousser tout prétendant qui n'aura pas un grand cigare fiché entre les lèvres, une lourde résille autour de ses cheveux et une

126- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 299, v. 24-32.
127- *Ibid.* , p. 300, v. 44-46.
128- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 119, v. 153-164.
129- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 35.
130- "Yo tengo el cuerpo / de cal y canto, y así / en no sonando muy recio / las voces, jamás me hacen / en el corazón efecto", déclare en effet Mariana (*ibid.*).

immense cape traînant par terre derrière lui ; et le prince charmant auquel rêve l'héroïne de *El majo de repente* est un homme "como un demonio, muy majo" (131).

Devant ce démon, la *maja* peut choisir de faire acte de soumission. Dans *Las calceteras* , Alfonsa, éprise de Manolo, l'ouvrier cordonnier dont elle apprendra à la fin de la pièce qu'il n'est qu'un coureur de jupons, comble de prévenances l'élu de son cœur, dont les moindres désirs sont pour elle des ordres. Que Manolo lui demande de lui allumer un cigare, d'aller lui chercher de quoi se restaurer, et la voilà qui s'élance pour le satisfaire, laissant là son ouvrage : "Estés tú servido -lui dit-elle en lui remettant les bas qu'elle vient de réparer-, y más que / todo el mundo ande descalzo" (132). Elle lui a même prêté de l'argent pour lui permettre d'assister aux courses de taureaux dont il est grand amateur (133), et là n'est pas le moindre défaut du *majo* qui profite sans vergogne des femmes qu'il daigne courtiser (134). L'aubergiste *maja* de *Los segadores festivos* n'exécute pas moins docilement les ordres parfois contradictoires que lui donne le muletier son ami : "En viniendo tú, ya sabes / que no hay en casa otro amo", déclare-t-elle (135). Elle allume son cigare, se précipite pour répondre à ses caprices et lui a même réservé la seule bonne chambre de son auberge : le *majo* trouve du reste tout cela parfaitement naturel : "eso y más merezco yo", affirme-t-il.

Mais le *majo* est souvent volage et intéressé, et la *maja* en est alors pour ses frais, comme dans *Las calceteras* ou dans *Las majas vengativas* , *sainete* dont le protagoniste Pocas-Bragas choisit le parti le plus fructueux et abandonne Juliana, malgré l'inclination qu'il a pour elle. La *maja* du reste n'en éprouve aucun chagrin ; elle trouve aussitôt une solution de remplacement, comme Geroma dans *Las castañeras picadas* .

La *maja* par ailleurs, lorsqu'elle ne se livre pas à la prostitution, travaille pour gagner sa vie (et éventuellement subvenir aux besoins de son ami, ainsi qu'on l'a vu). Les possibilités d'occuper un emploi stable étaient toutefois assez réduites, hormis le service domestique et certaines formes d'artisanat dans le domaine du vêtement, et la *maja* se consacre à des activités très diverses et saisonnières : bouquetière dans *El jardín divertido* ou dans *El refunfuñador* , marchande de châtaignes dans nombre de *sai-*

131- *Sainetes escogidos de D. Ramón de la Cruz* , éd. cit., t. II, p. 101.

132- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 412.

133- C'est pour pouvoir assister à la corrida que les ouvriers, dans le *sainete* , tiennent tellement à chômer le lundi (voir *ibid.* , p. 413).

134- Comme le *majo* de *Las naranjeras en el teatro* , que nous avons cité plus haut, ou celui de *El agente de sus negocios* , qui a emprunté de l'argent à la marchande de fruits en lui faisant miroiter le mariage.

135- Publié par C.E. KANY, *Más sainetes inéditos...* , *op. cit.* Le *sainete* est de 1779.

netes , dont le plus célèbre est *Las castañeras picadas* , d'oranges dans *Las naranjeras en el teatro* ou de citrons dans *Los escrúpulos de las damas* , elle est souvent obligée d'exercer plusieurs activités, comme les quatre *majas* qui incarnent dans *La crítica* les quatre quartiers de Lavapiés, de Maravillas, du Barquillo et du Rastro. La représentante du Barquillo vend des beignets le matin, des oranges l'après-midi, et se consacre le soir à des travaux de couture ; celle du Rastro tient devant chez elle un étal de gras-doubles, et à l'intérieur un débit de boissons ; celle de Maravillas fabrique des rubans, et la plus *maja* de toutes, la représentante de Lavapiés, vend des daurades de décembre à février, est remmailleuse de mars à mai, tient de juin à août une guinguette au bord du Manzanares et devient marchande de fruits de septembre à novembre. Cette instabilité ne laissait pas d'inquiéter les autorités, qui interdisaient la vente de fleurs, de fruits et autres denrées comestibles à l'entrée des lieux publics (promenade du Prado, théâtres), soit en dehors des marchés, car à leurs yeux, c'était là un prétexte

> "para poder con más disimulo vivir ociosas, vagabundas y mal entretenidas y lograr por este medio y el de los yndecentes gracejos de que usan, no sólo la benta de los géneros que lleban si tanbién la yntrodución entre los coches y gente con notable escándalo." (136)

En clair, la vente ambulante facilitait des pratiques illicites, et notamment la prostitution (137).

C'est pourquoi Geroma, alias "la Temeraria", l'une des marchandes de châtaignes de *Las castañeras picadas* , traite de haut sa collègue Pintosilla :

> "Por lo menos
> tengo tienda señalada,
> soy del número, y estoy
> como tal matriculada

136- AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1774, fol. 353. Voir, sur le même sujet, fol. 348-349.

137- Nicolás Fernández de Moratín écrivait dans le chant II de *El arte de las putas* :

> "Los barrios del Barquillo y Leganitos
> Lavapiés y altas Maravillas
> remiten a millares las chiquillas,
> con achaque de limas y avellanas ;
> salado pasto a lujuriosas ganas." (v. 309-313)

(Nicolás F. DE MORATÍN, *El arte de las putas* , edición a cargo de Manuel Fernández Nieto, Madrid, Ediciones Siro, S.A., 1977, p. 123). Selon la même source, le terme de "potajera", qui a donné son nom à l'un des personnages féminins de *Manolo* , ne limitait pas les activités de la personne qu'il désignait au seul domaine de l'alimentation.

en el gremio ; pero tú
eres supernumeraria
y castañera de esquina,
que si el amo de la casa
quiere, te echará esta tarde
del puesto." (138)

Geroma songe à épouser Gorito, lui-même *majo* et apprenti menuisier, à qui elle peut même apporter une dot, modeste il est vrai. Elle tient cependant à travailler, ainsi qu'elle le déclare à Macareno, le *majo* ami de Pintosilla, qui s'étonne de les voir endurer les intempéries alors qu'elles ne manquent de rien :

"Macareno ¿ Qué empeño
tenéis tú y la Temeraria
en estar aquí sufriendo
la nieve, el viento y el agua,
si no os falta que comer,
bien vestidas y calzadas ?
Temeraria Tener oficio.
Macareno ¿ Y qué oficio
es ?
Temeraria Como otras holgazanas
se aplican a escofieteras,
nosotras a asar castañas." (139)

C'est donc aussi qu'elle considère le fait d'exercer un métier comme une protection sociale qui peut éviter à la femme célibataire d'être arrêtée pour vagabondage.

Que par ailleurs la *maja* rogne parfois sur la marchandise n'entame en rien sa conviction d'être une femme honnête. Elle a d'autant moins le sentiment de commettre une faute que les victimes de cette fraude sont des *usías* qui se livrent à un gaspillage effréné. Ainsi, Santisteban et Polonia, dans *Los escrúpulos de las damas* , devant la duplicité des *petimetras* auxquelles elles sont venues proposer leurs oranges et leurs citrons, considèrent-elles leurs propres agissements comme tout à fait innocents :

"Santisteban Mujer, como soy yo maja,
que tu *concencia* y la mía,
si esto es bueno, no son malas.
Polonia ¿ Qué han de ser ? Aquí no hay más
que un poco de lengua larga ;
estafar algún dinero
a quien todo lo malgasta,

138- *Teatro selecto de D. Ramón de la Cruz* , éd. cit., p. 121.
139- *Ibid.* , p. 125-126.

y querer algún embite
cuando son buenas las cartas." (140)

Ainsi donc, la *maja* non plus n'est pas irréprochable, et pourtant, elle semble bénéficier de l'indulgence de l'auteur, porté à minimiser, voire à justifier, des agissements passibles de sanctions aux yeux de la loi.

Il est de fait que si, dans les *sainetes* de Ramón de la Cruz, les *majos* ont parfois maille à partir avec la justice, ils sont rarement réellement inquiétés, et si l'on excepte *El agente de sus negocios* , où les coupables, à savoir l'agent d'affaires et le *majo* qui voyait dans cette activité l'occasion de gagner beaucoup d'argent sans se donner de mal, sont conduits en prison pour escroquerie, et *El mal casado* , où les *majos* sont appréhendés pour faux témoignage, l'intervention de la justice, lorsqu'intervention il y a, se solde la plupart du temps par un simple avertissement.

Que faut-il penser de cette immunité qu'accorde l'auteur à des individus considérés comme des délinquants par les autorités, et dont lui-même souligne dans ses pièces les manquements au code de la morale officielle ?

La constatation d'une plus ou moins grande fréquence d'utilisation du personnage selon les époques conduit naturellement à replacer les *sainetes* dont l'étude nous a permis de dégager les principales caractéristiques qui lui sont attribuées dans la chronologie des œuvres de l'auteur. Si l'on se reporte aux premières pages de ce chapitre, on observera que, bien que la figure du *majo* ou de la *maja* soit exploitée régulièrement dès 1762, ce n'est qu'à partir de 1766 que Cruz en fait le centre même de l'intrigue, dans ce que l'on peut appeler les *sainetes de majos* . Jusqu'à cette date en effet, si l'on excepte *El agente de sus negocios* , où le *majo* partage la vedette avec l'agent d'affaires, ses apparitions sont relativement courtes, conformément à la tradition de l'intermède *de figuras* , dont la persistance au début de la carrière de D. Ramón était liée, ainsi que nous l'avons montré, à des impératifs d'ordre technique.

El hospital de la moda en offre sans doute l'exemple le plus caractéristique. Un gentilhomme fortuné -il s'agit d'un "hidalgo rico", et cette particularité le situe d'emblée aux antipodes du type tant de fois satirisé du nobliau famélique- a fondé un hôpital à vocation psychiatrique, puisqu'il est destiné à recevoir les personnes atteintes des diffé-

140- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 347.

rentes formes de folie qu'engendre la mode. Accompagné par la figure allégorique du Desengaño, qui fait office de médecin, et assisté par les agents de ronde, notre gentilhomme se poste au coin d'une rue pour se saisir des passants présentant des symptômes de cette maladie. Et l'on voit défiler sur scène un certain nombre de personnages, parmi lesquels figurent notamment un couple de pédants dont le langage est truffé de gallicismes, un *petimetre* et des *petimetras* atteints eux aussi, à des degrés divers, de gallomanie, et donc envoyés *manu militari* à l'hôpital. À tous ces pantins, dont l'auteur se plaît à caricaturer les extravagances, est opposé le *majo* , dont nous avons déjà évoqué l'entrée fracassante. Juan Jusepillo n'est certes pas un modèle de délicatesse, mais ce sont précisément ses manières frustes qui, contrastant avec l'affectation ridicule des *petimetres* qui l'ont précédé, lui confèrent dès son arrivée une authenticité propre à produire, en dépit de son caractère comique, une impression favorable sur le spectateur, et en particulier sur le public populaire qui reconnaît là son langage et dont le rire est alors un rire complice. Le *majo* se présente du reste comme un "hombre de bien", et c'est cette formule qui le définit, avant même qu'il ne décline son identité et n'énumère ses particularités. En proclamant bien haut son "inculture" -il n'entend rien aux styles de musique en vogue dans les salons- et son origine populaire -le quartier du Barquillo-, il montre sa volonté d'ignorer, et donc de rejeter, des formes musicales dont il n'est pas jusqu'au nom -qu'il estropie- qui ne lui soit étranger, et son attachement aux traditions qui lui sont propres :

"Yo no entiendo
de *resucitados* , arias,
cavatinas, ritornelos,
ni drogas : soy del Barquillo,
adonde sólo sabemos
seguidillas y tonadas
con que los machos arreo." (141)

Le passage du singulier "yo no entiendo" au pluriel "sólo sabemos" fait de Juan Jusepillo le porte-parole de son quartier, et c'est, par voie de conséquence, le peuple madrilène tout entier qui est associé au *majo* et à sa compagne lorsque ceux-ci, après avoir chanté des *seguidillas* , échappent à l'internement :

"Hidalgo Amigos, éstos han hablado
en su lengua : irán exentos." (142)

141- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 49-50, v. 350-356.
142- *Ibid.* , p. 50, v. 367-368.

Le rôle de Pereira, attaché au service du marquis désireux de "civiliser" ses terres dans *La civilización* , a, malgré sa brièveté, une signification analogue. La "civilité" que le marquis prétend inculquer à ses sujets exige en effet le reniement préalable de toutes les coutumes ancestrales indistinctement.

"Una de las propiedades
desta política nueva
es reírse de las cosas
que usaron nuestras abuelas,
y aunque sean excelentes,
en viendo que algo semejan
a la antigüedad los usos,
hacer burla manifiesta" (143),

affirme l'un des civilisateurs venus de Madrid. Pereira, qui paraît sur scène sous l'apparence d'un *majo* , ne prendra pas position dans le débat et sa fonction consiste essentiellement, dans la première scène du *sainete* , c'est-à-dire avant même que le sujet de la pièce ne soit posé clairement, à ridiculiser par avance le marquis, interprété du reste par Ayala, en riant à ses dépens. Le public ne connaissait pas encore le motif de cette hilarité, mais était déjà conditionné par l'attitude du *majo* , vu en l'occurrence comme le représentant du peuple madrilène, et était donc invité à ne pas prendre au sérieux l'accusation de barbarie portée par le marquis contre les *payos* soumis à son autorité.

Incarnation du bon sens populaire, le *majo* l'est encore dans *El petimetre* , où les trois courtes répliques qu'il prononce suffisent à mettre en évidence son caractère dominateur -et par là même à l'opposer à D. Simplicio dont la faiblesse envers sa femme et ses filles vient d'être démontrée- et à souligner l'extravagance de doña Verónica, la maîtresse de maison.

Son mauvais caractère en fait un personnage plaisant dans *La mañana de San Juan* (144) et dans *La devoción engañosa* , de même que dans *La Plaza Mayor* , où il a néanmoins une valeur exemplaire : décidé, par mesure d'économie, à passer la veillée de Noël en tête à tête avec sa compagne, il impose sa volonté à cette dernière et fait ressortir par contraste l'irresponsabilité de D. Antonio qui, subissant l'ascendant de sa femme *petimetra* , se livre à des dépenses bien au-dessus de ses moyens pour ne pas démériter aux yeux de ses connaissances.

143- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 99.

144- BMM, ms. 1/165/33. Cette pièce fait partie des "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz que nous avons identifiés (*op. cit.* , p. 139).

Dans tous ces *sainetes* , le *majo* , image vivante d'une tradition populaire considérée comme saine et sensée dans la mesure où elle est imperméable aux influences étrangères, et d'une mentalité réfractaire à une certaine évolution des mœurs, apparaît sous un jour favorable par opposition à d'autres personnages et sert en quelque sorte de révélateur des travers que Cruz leur reproche. Mais cela ne signifie pas que tous ses agissements doivent être donnés en exemple. Fripouille sans scrupules dans *El agente de sus negocios* , il se vante de sa paresse dans *La fuente de la felicidad* , et se fait expulser du village, dans *Las frioleras* , par le seigneur venu réparer les effets désastreux d'une mauvaise administration.

Ainsi, un certain nombre des traits qui caractérisent le personnage tel qu'on a pu le définir à partir de l'ensemble des *sainetes* de Cruz apparaissent déjà dans les pièces de cette première période, mais il n'a pas encore véritablement de vie sociale. Incarnation du peuple madrilène, avec lequel il se confond, ou de l'oisiveté, mère en l'occurrence de la malhonnêteté, il est beaucoup plus un type -social ou moral- qu'un individu confronté à la société qui l'entoure, et n'entre du reste jamais en conflit avec les personnages qu'il côtoie, même quand il leur est opposé par un effet de contraste, donc artificiellement, comme dans *El hospital de la moda* ou dans *La Plaza Mayor* .

La création le 25 avril 1766, soit un mois après les émeutes qui avaient secoué la capitale, de *El careo de los majos* , marque un tournant dans l'évolution du personnage. Le "motín de Esquilache", quelle que soit l'interprétation que l'on en donne -insurrection populaire spontanée due à la crise de subsistance ou complot fomenté par une partie de l'aristocratie et de l'Eglise-, avait entraîné une plus grande défiance à l'égard de la population des secteurs de la capitale qui avaient été le théâtre des événements. D'après Ferrer del Río, qui relate les péripéties de l'émeute avec une grande abondance de détails, les principaux foyers de révolte s'étaient développés dans les quartiers des Vistillas, du Rastro, de Lavapiés, du Barquillo et de Maravillas, autrement dit dans les faubourgs où résidaient les *majos* ; les marchandes de citrons et les *majas* de la rue de Segovia s'étaient fait remarquer par leur participation active (145), et le porte-parole du peuple dont le roi dut entendre les revendications était un individu dont la description

145- FERRER DEL RÍO, *Historia del reinado de Carlos III en España* , Madrid, 1856, tomo II, libro 2°, p. 45 et 46. L'auteur précise en effet en note (sans indiquer ses sources) : "También consta que una tal Manuela, maestra de las limeras y las majas de la calle de Segovia, asistió a la mayor parte del motín con su cuadrilla, y que, de lo que recogieron todas, tocaron veinte y un duros a cada una."

fait à la fois penser à Juan Jusepillo et à Manolo :

> "un desertor de presidio, con chupetín encarnado y sombrero blanco, Malagueño de apodo, calesero de oficio y de los más bulliciosos de la plebe." (146)

Ce n'est donc pas une coïncidence si, à partir de 1766, l'angle sous lequel Cruz présente ses *majos* se modifie, et si le côté agressif et provocateur du personnage est désormais mis en relief. C'est à partir de cette date aussi qu'il apparaît, non plus seulement isolément, ou, ce qui revient au même, accompagné uniquement de sa *maja* , mais en groupe ; il n'est plus un simple échantillon de la société, illustrant telle ou telle vertu, ou tel ou tel vice, mais un élément d'une communauté dont le comportement et les agissements sont de ce fait davantage liés à une problématique sociale et politique.

L'action de *El careo de los majos* se déroule dans le quartier de Lavapiés et met en scène un conflit né d'une situation tout à fait répandue, ainsi que le montre Jacques Soubeyroux, à savoir la cohabitation d'individus appartenant à des classes sociales différentes dans des maisons dont les plus riches occupaient les "étages nobles", tandis que les plus défavorisés étaient confinés dans les parties les plus insalubres de l'édifice (sous-sols, mansardes ou logements donnant sur les cours intérieures) (147). Dans plusieurs *sainetes* , Cruz brosse un tableau *costumbrista* avant la lettre de la vie dans ces immeubles et évoque les problèmes de toute sorte que posait la promiscuité ; on peut citer à ce propos *Las bellas vecinas* (1767), *La casa de los linajes* (1775), et *La Petra y la Juana* (1791), plus célèbre peut-être grâce à l'un de ses sous-titres : *La casa de Tócame Roque* . Dans *El careo de los majos* , dont le titre est déjà révélateur (148), doña Blasa, *petimetra* qui occupe le premier étage -le "cuarto principal", donc celui qui possède, comme l'on dit aujourd'hui, le meilleur "standing"-, a déposé une plainte pour tapage nocturne contre une de ses voisines, la *maja* Olaya, boutiquière. Celle-ci est donc convoquée chez le juge, ainsi que ses amis -*majas* et *majos* - qu'elle avait conviés à une petite fête organisée chez elle.

Nous avons évoqué plus haut l'attitude du *majo* Dionisio au cours de la confrontation chez le juge, son impertinence face aux représentants de l'ordre, son arrogance à

146- *Ibid.* , p. 26.

147- Voir J. SOUBEYROUX, *Paupérisme et rapports sociaux...* , *op. cit.* , p. 170 sq.

148- Le verbe "carear" signifie en effet : "Poner una persona cara a cara con otra, y confrontarlas : como hacen los Jueces, para averiguar la verdad entre dos que están discordes." (*Diccionario de Autoridades*).

l'égard de l'*usía* ami de doña Blasa, et la complicité que faisait naître entre le personnage et le public populaire le fait que le rôle soit interprété par Chinita. C'est de toute évidence le parti des *majos* que le public est invité à prendre, et l'auteur prend soin d'éliminer tout ce qui pourrait entâcher l'image qu'il en donne. Ils sont armés de guitares, l'insolence avec laquelle ils s'adressent aux alguazils est tempérée par leur attitude hospitalière -ils leur offrent à boire-, ils se présentent devant le juge de façon parfaitement disciplinée -"sale la tropa de majos y majas con mucha orden", précise l'indication scénique [149]-, et la confiance qu'ils ont dans la justice dès le début de la pièce est bien la preuve qu'ils n'ont rien à se reprocher. Le juge, au cours de l'interrogatoire de Dionisio, se borne à s'enquérir de son nom et des circonstances de la dispute qui est à l'origine de la dénonciation, sans même s'informer de ses moyens d'existence, omission que nous jugeons parfaitement invraisemblable en pareil cas. Mais en éludant cette question, Cruz laissait planer un doute sur son personnage -probablement un de ces *majos* sans activité régulière- sans pour autant le mettre explicitement dans une situation d'illégalité vis-à-vis de la justice. Les *majas* en revanche, et en particulier la principale accusée, Olaya, sont irréprochables de ce point de vue. Et le juge, animé au début par un préjugé favorable à la plaignante, et donc spontanément porté à donner tort à ceux qui étaient désormais catalogués comme fauteurs de troubles, se borne à la fin à leur adresser un sévère avertissement, ce qui revient, sinon à leur donner raison, du moins à considérer la plainte de doña Blasa (qui voulait les faire tous incarcérer) comme nulle et non avenue.

Aux yeux de l'auteur, doña Blasa est coupable, car elle a agi par dépit de ne pas avoir été admise à la fête donnée par Olaya, et non pour sauvegarder un ordre moral qu'elle-même ne respecte pas, puisqu'elle est accusée par tous les témoins de recevoir de nombreux *cortejos* . C'est du moins la leçon que Cruz voulait que l'on tire de sa pièce, lorsqu'il l'incluait, une bonne vingtaine d'années plus tard, dans son *Teatro* [150], en plaçant en épigraphe les vers suivants

"Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
no debe tirar piedras
al del vecino.
Ni acuse a nadie
sin hacer de sus faltas

149- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 280.
150- Dans le tome VI, p. 183 sq.

primero examen",

qui avaient pour effet de réduire l'intrigue à une vengeance féminine. Il est vrai qu'alors, le souvenir du "motín" devait s'être considérablement atténué. Il en était tout autrement au moment de la création du *sainete* , et le public de 1766 ne pouvait pas considérer comme une simple leçon de morale adressée à la calomniatrice cette tirade de l'Alcalde :

"Yo creo que si esto pasa
adelante ha de ser fuerza
tomar una muy sonada
providencia. Yo discurro,
señoras, que todas hablan,
y todas tienen por qué
callar. Váyanse a sus casas
ahora, pero apercibidas
ellas de que no armen zambras,
ni juntas escandalosas,
y ustedes de ver cómo andan,
porque ya estoy sobre aviso,
y a la menor cosa que haya
las pondré donde no vean
el sol en muchas semanas." (151)

Et la dernière phrase de la pièce, prononcée par l'alguazil D. Ignacio

"No creí yo que esta gente
saliera tan bien librada" (152),

ne se prêtait-elle pas également à une autre interprétation ?

Certes, Cruz avait démontré la duplicité de la *petimetra* . Il n'en reste pas moins que le thème central du *sainete* était le conflit social au cœur duquel se trouvaient les *majos* , un conflit que l'auteur dédramatisait en le transposant sur le mode comique, et résolvait en dernière analyse en faveur des *majos* sans pour autant mettre réellement en cause la dignité et l'autorité de la justice, même lorsque les *majos* lui tiennent tête par pure bravade, pour le plus grand plaisir, comme on peut l'imaginer, du public populaire, et à la colère, sans aucun doute, des néo-classiques. Rien ne semble devoir être pris au sérieux dans ce *sainete* où les *majos* plaisantent sur le sang qui a coulé au cours d'une bagarre, où les témoins oculaires de l'incident, venus déposer en faveur des accu-

151- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 283.
152- *Ibid.*

sés, sont...des aveugles, où le juge invite les *majas* à chanter pour permettre aux dits témoins de les identifier. Et pourtant la menace et la mise en garde sont bien réelles, menace contre les vrais fauteurs de troubles, mise en garde contre une justice appliquée sans discernement. Les *majos* du *sainete* ont confiance dans la justice, parce qu'ils n'ont pas le sentiment d'avoir agi de façon répréhensible : la fête fait partie de leurs traditions [153] et se déroule au grand jour, alors que la *petimetra* se livre à la débauche en cachette ; le désordre qu'ils ont causé est dû à leur tempérament, et n'a en tout état de cause rien de séditieux. Il ne fallait donc pas décevoir cette confiance, et le comportement du juge, qui fait à la fois preuve de fermeté, en leur intimant d'éviter à l'avenir de perturber l'ordre public, et d'indulgence, en les relâchant et en leur permettant de chanter, est à cet égard exemplaire.

A côté des *majos* turbulents mais pas vraiment méchants de *El careo de los majos* , Cruz, moins de deux mois plus tard, comme s'il avait voulu offrir aux spectateurs, en un laps de temps relativement réduit, un éventail complet de tous les caractères que pouvait revêtir le personnage, du plus innocent au plus blâmable, mettait en scène des *majos* totalement inoffensifs, au rôle purement décoratif, dans *La pradera de San Isidro* , un honnête travailleur dans le même *sainete* , et les individus plus que suspects qui hantent *La botillería* . Ceux-ci, rappelons-le, passent leur temps à jouer, dépensent là des sommes relativement importantes dont la provenance est pour le moins douteuse, et sont constamment d'humeur belliqueuse. Par l'intermédiaire de Manuel Martínez dont il faisait en l'occurrence son interprète, Cruz les rabaissait au rang de "matones" et leur adressait un avertissement ("Mucho temo que les venga / su San Martín, según la / presente justicia" [154]), signifiant ainsi qu'il désapprouvait leur conduite. L'expulsion à la fin du *sainete* , par le patron du café, des deux *majos* joués par Ayala et Ambrosio, à la suite de la rixe qui avait éclaté dans la salle de billard, en apportait la preuve.

La réprobation est beaucoup moins évidente dans les deux *sainetes* joués l'année suivante, à savoir *Los ladrones robados* et *El mal casado* .

L'intrigue de *Los ladrones robados* , ainsi qu'on l'a signalé, repose sur une *burla* montée par deux *majos* qui s'acoquinent avec un gitan -qui n'en est pas à son premier écart- pour dépouiller un aubergiste de son magot, et n'ont donc pas une conscience très exigeante. Et pourtant, l'image que donne l'auteur du *majo* joué par Chinita est loin

153- "Porque es usanza, / todas las noches de fiesta, / haber bailes en mi casa", dit Olaya au juge (*ibid.* , p. 280).

154- Voir *supra* , p. 364.

d'être détestable. La première séquence du *sainete* est à cet égard significative ; fier de sa condition, le *majo* s'oppose aux *cortejos* dont la vilenie sera dénoncée un peu plus loin :

"Majos fueron mis abuelos ;
mi padre también fue majo,
y sólo ser majo quiero,
pues por la *misilicordia*
de Jesucristo no vengo
de casta ni en mi linaje
ha habido *nengún* cortejo." (155)

Il a au moins le mérite de ne pas chercher à tromper le monde sur sa situation de fortune, ni sur ses origines, ainsi qu'en témoigne sa réaction lorsque le gitan salue le petit groupe qu'il forme avec Fuentes et les deux *majas* qui les accompagnent :

"Gitano La paz del Zeñor zea aquí,
zeñoraz y caballeroz.
Chinica No somos aquí *presonas*
de tan alto tratamiento :
baje el estilo." (156)

D'autre part, l'aubergiste victime du vol est lui-même un voleur, circonstance qui atténue l'immoralité du *majo* artisan de la *burla* et justifie même son action lorsque, jouant les grands seigneurs à la fin de la pièce, il restitue le produit du larcin, non pas à son propriétaire, qui ne le mérite pas, mais à la fille de ce dernier, s'érigeant ainsi en justicier.

On pourra aisément imaginer l'effet que pouvait produire sur les esprits bien pensants cette pièce à l'intrigue somme toute assez conventionnelle et guère plus "immorale" que nombre d'*entremeses* dont la *burla* était le seul support, mais qui offrait l'exemple d'un *majo* promu au rang de héros en se substituant à la justice et en faisant lui-même la loi, comportement dont on avait pu mesurer les conséquences lors des événements de 1766. La pièce fut-elle retirée du répertoire pour avoir été jugée "subversive" après sa représentation, ou le public la bouda-t-il ? Elle semble n'avoir pas survécu à la saison de sa création, car nous n'en avons trouvé aucune trace ultérieurement (157).

155- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 380.

156- *Ibid.*

157- Nous ne saurions non plus indiquer la date de sa création, car, s'il est fait mention, dans les *gastos del tablado* du 10 décembre, des frais de censure occasionnés par ce *sainete* , il ne figure

El mal casado , en revanche, fut indiscutablement un succès, ainsi qu'en témoigne la fréquence de ses reprises (quinze sur vingt saisons), qui le place parmi les quatre *sainetes de majos* de Ramón de la Cruz joués au moins une saison sur deux en moyenne, et ce jusqu'à la fin de la période que nous avons étudiée. Cette pièce était donc régulièrement représentée au moment où Samaniego pestait contre les *sainetes* de son temps, et il ne fait aucun doute qu'elle ait été particulièrement visée par le fabuliste. La trame de l'intermède, pourtant, de même que le dénouement imaginé par l'auteur, aboutissaient au triomphe de l'ouvrier maçon honnête et travailleur ; la femme infidèle était confondue, et ses parents *majos* qui lui avaient prêté aveuglément leur soutien étaient conduits en prison pour un complément d'enquête, ainsi que les *usías* en quête d'aventures faciles que la coupable avait dû cacher précipitamment au retour inopiné de son mari. Le *sainete* n'en conservait pas moins un certain nombre d'ambiguïtés que révèle une analyse plus approfondie de l'œuvre.

Les personnages les plus clairement définis sont Paco le maçon et Marta son épouse. Paco est un ouvrier méritant bien mal payé de sa peine, non seulement parce que son ardeur au travail ne lui rapporte qu'un salaire modeste, mais parce que sa femme, refusant de s'accommoder de son sort, met à profit ses absences pour mener une double vie. Soupçonneux et coléreux, il adopte vis-à-vis de Marta une attitude qui le rapproche du *majo* , comme le laissait déjà entendre son entrée en scène, "muy serio, de albañil, en cuerpo, con una vara en la mano, fumando y mirando a todas partes con disimulo" (158), mais il ne saurait lui être totalement assimilé, car s'il se laisse facilement emporter, il n'hésite pas, pour faire la lumière sur les agissements de sa femme, à solliciter l'arbitrage de la justice -et ce, au péril de son honneur, auquel il semble cependant

nommément au programme de la compagnie Ponce auquel il était destiné que le 18 janvier 1768. Ce jour-là, 200 réaux furent portés au débit de la compagnie pour l'acquisition d'un *sainete* . Ce n'était évidemment pas le tarif habituel, mais le cas de *Los ladrones robados* est particulier. Le *sainete* est en effet bien antérieur à la date de sa création dans un théâtre public. L'exemplaire autographe qu'en conserve la BMM (ms. 1/165/21) est daté du 22 janvier 1763. Il ne s'agit pas, contrairement à ce qu'affirme COTARELO (*D. R. de la C...* , p. 362), d'une erreur. Le texte primitif de la première indication scénique, surchargé par la suite, était le suivant : "Salen de Maja mi Sra dª Ana y (illisible) con Baguero y Cruz en el propio trage." On peut déduire des mots que nous avons soulignés que la pièce avait été écrite pour un théâtre privé. Il n'est pas impossible que l'on ait jugé qu'une marchandise "d'occasion" ne valait pas plus de 200 réaux. Par ailleurs, que cette pièce ait été conçue en 1763 explique les aspects conventionnels que nous avons signalés dans le texte. Ajoutons que l'exemplaire examiné par les censeurs (la dernière approbation est du 16 décembre) ne fait état que de la suppression de quelques vers (voir *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 380, note 1) qui n'ont rien à voir avec le dénouement.

158- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 385.

fort attaché- au lieu de régler le différend de manière individuelle et par la violence :

"Ahora me voy a casa
del juez, pues está aquí cerca,
y le diré lo que pasa,
y aunque se arriesgue mi honra,
yo haré justicia en mi casa." (159)

On ne manquera pas de remarquer que le dernier vers, qui dans un autre contexte équivaudrait à affirmer le droit de chacun à se faire justice soi-même, prend ici une toute autre signification : c'est l'initiative de la démarche qui est individuelle, et non l'exécution d'une sentence que seule l'autorité est habilitée à appliquer. La réaction caractéristique du *majo* , c'est celle de Ciprián, accouru, ainsi que la Tía Zapa, la Tía Cominos, le Tío Pingajos et le Tío Lechuza, aux cris de sa sœur Marta. Croyant que celle-ci est victime de la brutalité de son mari, il opte aussitôt pour une justice expéditive, bien décidé à infliger à son beau-frère une sévère correction, avec le soutien du Tío Pingajos, dont l'outil de travail, un tire-pied de savetier, peut être à l'occasion une arme efficace, et seules les interventions de la Tía Zapa et de la Tía Cominos, qui l'incitent au respect de la loi et à la prudence, l'empêchent de mettre sur-le-champ sa menace à exécution :

"Tía Zapa Ciprián, no te encolerices,
porque esto quiere más maña
que fuerza ; vamos al juez
a decille lo que pasa,
que él hará justicia a todos. (160)
Tía Cominos Dice muy bien la Tía Zapas,
Ciprián, que no están los tiempos
para hacer *calaveraas* ,
y no es razón que te pierdas
tú por esa buena alhaja." (161)

L'allusion à la rigueur de la surveillance policière dans les quartiers populaires après le "motín" est claire et ne laisse aucun doute sur l'intention de l'auteur de relier le

159- *Ibid.* , p. 386.

160- Ces vers, qui semblent mettre en doute l'efficacité de la justice (le mot "maña" est significatif), ainsi que d'autres qui mettaient l'accent sur la confiance des *majos* dans la justice, furent supprimés pour la représentation. Pourtant, les *majos* de *El careo de los majos* affichaient la même confiance. La différence était grande toutefois, car dans ce dernier *sainete* , ils étaient totalement innocents. Et que pouvait signifier la même attitude chez des individus louches, sinon qu'il arrivait à la justice d'être de mèche avec eux ? C'est sans doute la raison pour laquelle, dans *El mal casado* , toutes les allusions pouvant se prêter à cette interprétation ont été supprimées (BMM, ms. 1/211/44).

161- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 387.

comportement de ses personnages à un contexte bien réel, tout en les rendant plus authentiques, plus proches du public.

Or, quelle pouvait être l'attitude de ce public à l'égard de Ciprián ? De toute évidence, Cruz a voulu que le *majo* soit sympathique au spectateur, et plus spécialement, bien entendu, aux *mosqueteros* du parterre. Sa colère est spontanée et paraît d'autant plus légitime qu'il semble ignorer la conduite de sa sœur : lorsqu'en effet, croyant son beau-frère caché dans la pièce où sont dissimulés les deux galants, il veut l'en déloger, Marta et son autre sœur Jeroma, complice de cette dernière, l'empêchent d'entrer :

"Ciprián ¿ Se escondió por aquí *drentro* ?
(*Hace que va a entrar al lado izquierdo y le detienen las dos*)
Las dos No, Ciprián, que ahí no hay nada ;
que se escapó." (162)

Autrement dit, il est de bonne foi, et tout ce qu'on peut lui reprocher, c'est d'être un peu trop vif, trop prompt à agir.

Dans la scène suivante, au moment même où les *majos* , se rendant aux raisons de la Tía Zapa et en toute innocence, s'apprêtaient à s'en remettre au juge, Cruz fait intervenir les représentants de la loi que Paco est allé chercher :

"Sale el Juez, un escribano, tres alguaciles, Paco, marido de Marta, de capa, que se quedará donde no le vean ; tres soldados, con armas, que se quedarán al bastidor de la derecha." (163)

C'est sur l'invitation du juge que Paco ne se montre pas et l'interrogatoire commence donc sans que les *majos* puissent soupçonner la culpabilité de Marta. Convaincus de leur bon droit, ils ne sont nullement intimidés par ce déploiement de force que l'auteur a cependant voulu impressionnant, et font même preuve d'une arrogance, d'une insolence dont le juge par ailleurs ne semble guère s'émouvoir : que le Tío Pingajos s'adresse à lui "fumando y con chulada", que le Tío Lechuza réponde aux questions "fumando y vuelta la espalda al Juez", que Ciprián lui parle "fumando y embozado, con la montera puesta" (164), tout cela le laisse indifférent, et ce n'est que lorsque les *majos* se jettent sur le greffier, armés l'un d'un gourdin, l'autre d'un crochet et le troisième d'un marteau, qu'il réagit :

162- *Ibid.* , p. 386.
163- *Ibid.* , p. 387.
164- *Ibid.* , p. 387 et 388.

"Juez ¡ Hola ! ¿ Delante de mí ?
Ciprián Señor, ya está *acabaa*
la función ; basta que usía
metiese su *cucharaa* . (*Se descubre*)" (165)

Ce revirement soudain de Ciprián lorsque l'autorité s'impose, cet acte de soumission et de respect (il ôte son chapeau), que son intrépidité tout au long du *sainete* interdit d'attribuer à la crainte, sont destinés à montrer que les *majos* , naturellement arrogants et individualistes, savent s'incliner devant le pouvoir le plus élevé lorsqu'il s'exprime, et devant celui-là seulement, étant donné le peu de cas qu'ils font des interventions du greffier et des alguazils (166).

Par la suite, les *majos* , coupables d'avoir pris aveuglément le parti de Marta et de ne pas reculer devant le parjure -"y eso que no han visto nada ; / ¿ qué fuera si vieran algo ? / ¡ Oh ! ¡ qué conciencias tan anchas !" (167), s'écrie Paco- vont s'obstiner à défendre une cause injuste, et c'est cette obstination qui les perdra. En fait, la principale coupable, c'est Marta, qui a trompé tout le monde, et si le *sainete* s'achève sur le triomphe incontestablement mérité de Paco -le seul à conserver sa liberté, puisque même les *usías* sont arrêtés- les *majos* protestent jusqu'au bout, et la comparaison que fait le Tío Lechuza entre le juge et Judas, même s'il s'agit d'une boutade, jette une ombre de doute sur l'équité de la décision finale :

"Tío Pingajos ¡ Por Dios, que *paece* paso
éste de Semana Santa !
Tío Lechuza Y estos cuatro los sayones,
y el juez Judas." (168)

Or les deux derniers vers furent supprimés sur l'exemplaire destiné à la censure, et c'est

165- *Ibid.* , p. 388.
166- "Los alguaciles ¿ Hay desvergüenza más rara ?
Escribano ¡ Cuidado con el hablar !
Poco y bien.
Las mujeres ¿ Y quién lo manda ?
Escribano Yo lo mando.
Los hombres ¿ Y qué papel
hace usted en esta farsa ?
Escribano Eso luego lo veremos."
Ce passage, qui risquait de jeter le discrédit sur le greffier, fut supprimé à la représentation (BMM, ms. 1/211/44).
167- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 388.
168- *Ibid.* , p. 390.

bien là, croyons-nous, la preuve qu'ils n'étaient pas innocents [169].

Les seules certitudes sont finalement la culpabilité de Marta et le bon droit de Paco. En ce qui concerne les *majos* , l'affaire est beaucoup moins claire et à cause même de cette ambiguïté, on pourrait se demander, tout en ayant conscience de la fragilité de cette interprétation, si le *sainete* n'est pas une sorte de parabole à travers laquelle Cruz aurait représenté de la façon la plus "objective" possible le déroulement et les conséquences d'un affrontement entre le pouvoir et une force populaire aveugle et manipulée. Les *majos* sont coupables, certes, mais ils ne sont pas totalement responsables, et la sévérité du juge, en qui ils avaient foi [170], à leur égard, a pour conséquence un sentiment de défiance et un désir de revanche, que révèle la dernière réplique que Ciprián adresse aux alguazils et au greffier :

"¿ Ahora me vendéis plantas
porque me veis *amarrao* ?
Ya me caeréis en la trampa,
que diez años de *presillo*
en un instante se pasan" [171],

dont l'effet comique ne masque pas entièrement le caractère menaçant.

Ce *sainete* est incontestablement une exception. En effet, dans *El agente de sus negocios* , dont l'optique est de toute façon différente, ainsi qu'il a été dit, les coupables sont emmenés par l'*alcalde de barrio* -dans les versions imprimées postérieures à 1768- et ses alguazils pour être conduits en prison, mais on ne leur lie pas les mains. Dans *Las frioleras* , le *majo* est simplement chassé du village par le seigneur, et c'est un sort analogue que subissent les joueurs de billard de *La botillería* , où deux soldats, clients de l'établissement, s'interposent opportunément et mettent fin à la querelle. Dans *El careo de los majos* , le juge est flanqué d'un greffier et de quelques alguazils mais il n'est pas fait appel à la troupe, et l'affaire se solde par un simple avertissement ; il en sera ainsi dans *Las majas vengativas* (1768), *El fandango de candil* (1768), *La maja majada* (1775), pour ne citer que les plus significatifs, et même dans *El muñuelo* , où l'*alcalde de barrio* saura faire la part des choses et établir les véritables responsabilités, tandis que dans *El Rastro por la mañana* (1770), seuls les soldats interviennent, atti-

169- Voir note 160.

170- Voir note 160. On comprend à quel point l'omission de quelques vers seulement pouvait modifier le sens d'une pièce.

171- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 390.

rés par une dispute.

C'est dire que nulle part ailleurs que dans *El mal casado* , où l'on devait voir se dérouler sur scène l'agression d'un représentant de la justice par trois ouvriers [172], où l'arrestation des suspects -une véritable rafle en l'occurrence- s'effectue sous les yeux du public de façon spectaculaire ("los atan *a todos juntos* " [173]) et où toutes les forces chargées par le pouvoir d'assurer le maintien de l'ordre et le respect de la loi, à savoir la justice, la police et la troupe, sont réunies, un conflit entre le peuple madrilène et l'autorité n'est évoqué de façon aussi suggestive.

Car c'est bien le peuple madrilène tout entier qui est mis en scène dans *El mal casado* , non seulement à travers les personnages que Cruz fait évoluer, mais à travers tous les parents, amis et voisins qui sont cités -et caractérisés- par ces derniers comme points de repère permettant de les situer. Ainsi lorsque la Tía Cominos déclare au juge qu'elle est

"parienta muy cercana
por parte de padre y otro
pariente que está en campaña
sirviendo al rey, y otro que
le cogieron en una plaza
por unas revoluciones [174],
y otro también que trabaja
zapatos de valentía,
y la Pepa la Rallada,
que vende cordilla y manos
en el Rastro, la Colasa
la callera, que los guisa
que si *osía* los probara
se había de lamer los dedos" [175],

c'est tout un monde qu'elle évoque, le monde complexe auquel elle appartient et dans lequel son parent savetier coudoie celui qui a été arrêté pour avoir participé à une émeute. Les personnages du *sainete* sont eux-mêmes ambigus. Il n'est précisé nulle part qu'ils sont *majos* , et le mot n'apparaît ni dans le texte, ni dans les indications scéniques. Cruz n'a donc pas voulu qu'on puisse les cataloguer définitivement en tant que

172- A la suite du passage cité dans la note 166. Nous ignorons ce qu'était devenue la mise en scène après la suppression de la dispute entre le greffier et les *majos* .

173- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 390.

174- Cette allusion trop précise aux émeutes de 1766 avait été supprimée, ainsi que nous l'avons signalé dans le chapitre II.

175- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 387.

tels. Pourtant tout dans leur comportement dénonce leur *majeza* , et Paco, l'ouvrier modèle, n'est pas sur ce point entièrement différent des autres : s'ils ne portent pas de résille, ils fument, sont effrontés, violents, orgueilleux. Mais, à la différence des *majos* de *La botillería* , ce ne sont pas des marginaux, et c'est en tant que travailleurs -même si, comme Ciprián, ils ne font pas tous preuve d'autant d'ardeur que Paco- que Cruz a voulu les caractériser extérieurement ; leur costume est celui qui correspond au métier qu'ils exercent, et lorsqu'ils se jettent sur le greffier, ce sont leurs outils de travail qu'ils brandissent :

> "Saca Ciprián del cinto un martillo, el Tío Pingajos una cachiporra y Lechuza el gancho y le van a embestir ; se alborotan todos y las mujeres meten paces." (176)

Dans les versions imprimées ultérieurement, cette indication scénique était modifiée comme suit :

> "Todos los pillos sacan armas, y se mueve quimera y las mujeres meten paz." (177)

Cette interprétation, qui mettait nettement en valeur à ce moment-là la *majeza* des personnages -ils sont qualifiés de "pillos" et sont armés-, devait sembler plus cohérente avec l'attitude de défi qu'ils avaient eue jusqu'alors, et qui les faisait paraître rebelles à l'autorité, donc à la loi ; elle justifiait par conséquent le dénouement.

Mais Ciprián, le Tío Lechuza et le Tío Pingajos n'étant pas armés, on ne pouvait les accuser d'être à l'affût de désordres, et de ce fait les considérer comme des délinquants. Les traiter comme tels revenait à transformer en antagonisme profond -et dangereux- ce qui n'était que l'expression d'une divergence de mentalité : car ce qui fait la différence entre Paco et Ciprián, c'est la soumission du premier à un ordre social et l'individualisme du second qui le pousse à substituer son propre code de valeurs à la norme officielle. Il appartient alors à l'autorité de distinguer ce qui, dans ce non-conformisme, est réellement répréhensible, comme saura le faire cet alcade qui, à la fin de *La maja majada* (1775), s'exclame avant de se retirer :

> "¡ Qué valiente gentezuela !
> ¡ Cuánto para dirigirla
> es menester conocerla,

176- *Ibid.* , p. 388.
177- *Teatro selecto de D. Ramón de la Cruz* , *op. cit.* , p. 143.

y las ridículas causas
de sus chismes y quimeras !" (178)

C'est précisément ce non-conformisme du *majo* qui permet à Cruz de l'opposer aux *usías* de la classe moyenne dont le savoir-vivre n'est qu'une façade. Le *crudo* de *La bella criada* , de 1768, fait irruption dans un salon, au mépris de convenances qu'il ignore et qu'il considère comme une contrainte inutile :

"Chinica ¿ No hay puerta
donde llamar ?
Fuentes Yo no gusto
de esperar en la escalera,
pudiendo entrar en la sala.
Chinica Pues esa es mucha llaneza
y poca crianza.
Fuentes ¡ Chito !
que yo no gusto de quimeras ;
ahora, si usted la pretende,
a mí muy poco me cuesta.
Tengamos la fiesta en paz,
y dejar las almas quietas." (179)

Il ne cherche donc pas la provocation -il a du reste salué la compagnie d'un "¡ Deo gracias ! / Tengan ustedes muy buenas / tardes" (180) que l'on peut imaginer retentissant- et entend simplement sauvegarder son individualité. Pour un motif dont nous avons montré plus haut qu'il était probablement inavouable, il vient chercher Tomasa, sa *maja* , venue se faire engager comme servante, qu'il considère comme sa propriété. Mais s'il est sur ce plan peu recommandable, bien pires sont les *petimetres* aux manières pourtant bien policées qui, à l'insu de tous et en particulier des dames qu'ils fréquentent, recherchaient les faveurs de Tomasa, et voient leur fourberie étalée au grand jour. Le *majo* par ailleurs ne veut pas être complice du vol commis par la mère de Tomasa, et l'oblige à rendre gorge :

"Vamos, tía, suelte usted,
u yo mismo iré a dar cuenta
al alcalde ; que una cosa
es poner uno en defensa
la moza, y otra es hurtar." (181)

178- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 433.
179- *Ibid.* , I, p. 435.
180- *Ibid.*
181- *Ibid.* , p. 436.

Le *majo* n'est agressif que lorsqu'on empiète sur son terrain, tel Simón, le *majo crudo* de *La comedia de Maravillas* (1768). Une dispute ayant éclaté entre une *petimetra* et la *maja* qui l'accompagne -et il est significatif que ce soit la *petimetra* qui ouvre les hostilités-, il exhorte celle-ci à la modération, par respect pour leurs hôtes :

"Simón Calla.
Paca ¡ Pues, hombre ! ¿ No ves que apenas
llego, empieza a jibarme ?
Simón Calla.
Paca ¿ Y quieres tú que consienta
provocaciones ?
Simón Chitito ;
que estamos en casa ajena.
Paca Más vale callar.
Simón Más vale.
Merino Señora, usted no se meta
con esa gente.
Portug. ¿ Usted no ha visto
qué mal criada y qué necia ?
Paca ¿ Lo oyes ?
Simón Como de esas cosas
se oyen y se desprecian ;
y de parte de la gente
de modo está la prudencia." (182)

Mais si Merino, que l'on a vu pendant toute la première partie du *sainete* agir en pays conquis, s'efforce de son côté d'apaiser la *petimetra* , son argumentation, où se mêlent la crainte et le mépris, contraste singulièrement avec celle du *majo* , dont la maîtrise de soi paraît ici exemplaire. Il ne perdra patience que lorsque, le malotru s'étant permis une réflexion sur sa *maja* , il estimera nécessaire de lui indiquer clairement les limites de son domaine :

"Merino ¡ Qué viva es esa madama !
Simón Y que sea viva o sea lerda,
¿ le importa a usted algo ?
Merino A mí nada.
Simón Pues cuide usted de sus hembras,
y déjele a cada uno
que con lo suyo se avenga." (183)

Comme en écho à cette réplique, le *majo* de *Las escofieteras* (1773) dira à l'abbé trop

182- *Ibid.* , p. 300.
183- *Ibid.* , p. 301.

empressé auprès de sa compagne :

"Señor abate, ¿ usted quiere
dejar en paz esa dama,
y cortejar a las suyas ?" (184)

Ainsi, au cours de cette période 1766-1768, Cruz élabore un personnage qui va lui servir de révélateur d'un antagonisme latent entre deux façons d'être. Tout en conservant les traits qui le caractérisaient auparavant, il est désormais le représentant d'une mentalité propre à une fraction de la société madrilène, et qui fait fréquemment de lui une source de conflit. Jaloux de son autonomie, il ne réagit cependant que lorsqu'il s'estime attaqué, c'est-à-dire lorsqu'on enfreint les limites de son territoire. Il est inoffensif tant qu'on ne viole pas l'intégrité de son être, surtout s'il n'est pas dans son élément naturel, à savoir son quartier ou sa maison. C'est pourquoi les conflits auxquels il est mêlé ont en général pour origine l'ingérence dans ses affaires ou l'incursion dans son domaine d'un élément étranger à son monde, tels ces *petimetres* qui prétendent lui disputer la mainmise qu'il exerce sur sa *maja* ou s'imposer dans le milieu qui lui est propre et dont il entend rester le maître.

Que Cruz ait particulièrement exploité -et flatté- ce personnage à une époque où, après avoir réhabilité le parterre dans *El pueblo quejoso* , puis dans *El teatro por dentro* , il recherchait l'alliance du public populaire contre ses adversaires, cela n'a rien d'étonnant. La représentation de *El deseo de seguidillas* en octobre 1769, soit au moment où la querelle atteignait l'un de ses points forts, est à cet égard significative (tout comme l'est la création, la même année, de *Manolo*).

Nous avons eu l'occasion à diverses reprises de mentionner ce *sainete* que l'on peut considérer, en dépit de certaines outrances dues au climat polémique dans lequel il fut écrit, comme une parfaite illustration de la pensée de l'auteur sur bien des points.

Dans la première partie de la pièce, qui sert de prologue à l'action proprement dite, don Pedro, dont la sympathie pour les *majos* est mise en lumière dès son entrée en scène (185), s'emploie à convaincre trois de ses amis de renoncer pour une fois à aller au théâtre, où l'on a donné pendant tout l'été des ballets "classiques", et de l'accompagner à Lavapiés afin d'y entendre une *maja* chanter des *seguidillas* (186). Sa démarche le rend

184- *Ibid.* , II, p. 340-341.
185- Il est vêtu, rappelons-le, "de capa y peluquín y chupa, a lo majo usía".
186- Voir *supra* , chapitre V, p. 299-300.

jusque-là comparable à nombre de ses pareils mis en scène par Ramón de la Cruz, et la situation n'est pas sans rappeler le début, par exemple, de *El mal casado* . Mais les motivations de don Pedro sont d'une autre nature, et il n'est tenté ni par des amours plébéiennes, ni par les sensations fortes que peut procurer l'approche d'un danger, qu'il soit réel ou imaginaire. Ce qu'il compte trouver à Lavapiés, ce sont ses racines :

"Yo me acuerdo
de que he nacido en España
y de cuando en cuando quiero
ir a mi tierra." (187)

Lavapiés -et par extension les quartiers populaires de Madrid, ainsi que le prouve, dans la réplique suivante, l'usage de l'expression "los arrabales nuestros"-, qui apparaît ici comme un monde nettement séparé du reste de la capitale, au point d'être considéré comme un pays possédant sa propre originalité, ses propres coutumes, face à un pays étranger, c'est l'Espagne authentique. Les *majos* qui peuplent ces quartiers sont donc les garants de la tradition nationale.

Rien de vraiment nouveau, nous dira-t-on, puisque Cruz avait déjà fait de Juan Jusepillo, dans *El hospital de la moda* , le défenseur des coutumes espagnoles face à l'invasion de pratiques venues de l'étranger. Ici cependant, Cruz va plus loin dans sa démonstration. Don Pedro ajoute en effet :

"cuando voy
a los arrabales nuestros,
veo bayeta y rodetes,
paño pardo con remiendos,
mujeres que laven, críen
y cuiden de su puchero,
hombres que vengan cansados
del trabajo, que hablen recio,
y que de cada suspiro
echen una casa al suelo." (188)

Ces derniers vers évoquent irrésistiblement le *majo* dont la puissance vocale illustre la personnalité ; il se confond ici totalement avec le peuple laborieux qui sait faire digne-

187- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 117, v. 64-67.

188- *Ibid.* , v. 69-78. Les trois derniers vers furent modifiés comme suit par la censure : "del trabajo y tosan recio, / y que defiendan a coces / y bofetadas sus pleitos" (*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 23, note 1). Craignait-on que l'on se souvienne encore de la mise à sac de certaines demeures (dont celle d'Esquilache) en 1766?

ment face à sa pauvreté et dont l'auteur souligne tout à la fois l'austérité et la sauvagerie. De là à considérer les habitants des faubourgs madrilènes comme un peuple primitif, il n'y a qu'un pas que D. Ramón franchit allègrement, en comparant

"aquellas mujeres bravas
y diligentes, aquellos
hombres tan mal afeitados
y aquellos chicos en cueros"

aux résistants réfugiés dans les Asturies après l'invasion arabe :

"que así como a las montañas
de Asturias se recogieron
los últimos godos, por
temer de los sarracenos
el mayor poder, así
se albergan a los extremos
de Madrid las pocas barbas
que nos han quedado, huyendo
la inundación de velleras,
modistas y peluqueros,
que han arrasado el bigote
de la patria a sangre y fuego." (189)

Certes, en ramenant le drame à ce que l'on pourrait appeler une guerre pilaire, Cruz recherche un effet comique qui interdit de prendre la comparaison au pied de la lettre et lui ôte tout caractère héroïque. Il n'empêche qu'à travers la plaisanterie il est démontré que les *majos* se distinguant par leur virilité, ils sont les derniers représentants du génie de l'Espagne.

On ne pouvait mieux justifier la conduite du *majo* , ses emportements, l'inadaptation de cet être primitif à un système basé sur la raison et le bon goût. C'est une des raisons pour lesquelles *Manolo* , parodie du genre tragique et donc, dans une certaine proportion, de la tragédie classique, est une réussite : nul personnage ne pouvait plus clairement que le *majo* être incompatible avec le respect des règles.

Par ailleurs, les *majos* mis en scène dans le second tableau de *El deseo de seguidillas* ne sont pas vraiment conformes à l'idée qu'en donne D. Pedro, ni à la peinture qu'en fait l'auteur habituellement. Si l'on excepte une ou deux répliques un peu vives dont les amis du héros font les frais pour ne pas s'être mis au diapason, la brusquerie naturelle des *majos* ne se fait jour que lorsqu'ils parlent entre eux, et ils font preuve

189- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 117-118, v. 81-96.

d'une civilité inaccoutumée, tout spécialement à l'égard de D. Pedro. Cruz a fait en sorte qu'ils soient irréprochables. Leur mise est parfaitement reconnaissable, mais sans excès, et dépourvue de tout ornement qui jurerait avec leur condition modeste. Le Tío Sebastián regagne son domicile plus tôt qu'à l'ordinaire et compte en profiter pour aller au théâtre, mais Cruz légitime son intention -et donc la présence de certains ouvriers dans les salles de spectacle en semaine et à une heure où ils devraient normalement être au travail- en donnant un motif valable à son retour prématuré :

"Joaquina ¿ Cómo vienes tan temprano,
Sebastián ?
Espejo Ya no hay más yeso
que llevar." (190)

Il pourrait donc aller au théâtre la conscience tranquille. Mais sa femme, que la responsabilité de la gestion du budget familial rend plus raisonnable, s'y oppose :

"No quiero ;
porque con una peseta
que vas a gastar tenemos
mañana para comer ;
y unos *probes* jornaleros
no se han de divertir más
que los días de fiesta." (191)

Les trois derniers vers sont-ils un clin d'œil de l'auteur ? Cela est très vraisemblable : l'énoncé, sous forme de maxime, d'un des arguments chers aux réformateurs, est artificiel dans la bouche de la *maja* , tout comme le sera un mois plus tard, la morale plaquée à la fin de *Manolo* (192), comme si D. Ramón avait voulu, pour couper court aux accusations dont il était l'objet et pour faire la preuve de l'inanité de toute doctrine systématisée, se montrer par dérision plus néo-classique que les néo-classiques eux-mêmes en faisant de ses *majos* des personnages trop exemplaires pour être crédibles.

Que *El deseo de seguidillas* soit un défi ou une justification de l'image le plus souvent flatteuse que Cruz avait donnée du *majo* dans ses *sainetes* des années précédentes, il fait du personnage l'incarnation de l'Espagne éternelle, et la défense d'un théâtre populaire face aux tentatives d'étendre à la scène madrilène la politique pratiquée pour les Sitios devient alors un acte de patriotisme.

190- *Ibid.* , p. 121, v. 215-217.
191- *Ibid.* , p. 122, v. 238-244.
192- Voir chapitre II, p. 113.

Au cours de la saison 1770-1771, les *majos* allaient envahir les *sainetes* de Cruz, comme si l'échec de la *Hormesinda* en février 1770 avait insufflé une nouvelle vigueur à ces héros populaires, plus que jamais à leur avantage. Même dans *Los payos críticos* , où ils ne sont pas épargnés par la malice des paysans qui les parodient tout autant que les *petimetres* , ils s'en tirent avec tous les honneurs en prenant la plaisanterie du bon côté, à la différence des *usías* qui quittent le village sans un regard pour ses habitants, en se drapant dans leur dignité offensée ; et la *maja* proclame dans un élan patriotique :

"Tenemos
más correa que estas damas,
que lo presumen sin serlo,
la gente vulgar, y, al fin,
vivimos con el consuelo
de que nuestra poca ropa
es del país y es del tiempo,
y de que nuestro caudal
no engorda los extranjeros." (193)

Dans *La nochebuena en ayunas* , un groupe de *majas* invitées par le maître de céans est opposé à une brochette d'abbés que la maîtresse de maison avait prévu de régaler en cette veille de Noël, et c'est un "pillo" qui, indigné de voir ses pareilles se commettre avec de tels individus, défend l'honneur de son quartier :

"Majas sin pundonor ; majas
ruines ; familia del diablo,
que con nada estáis contentas
y de todos hacéis ascos ;
borrón de nuestros linajes
y tachón de nuestro barrio.
[...]
¿ Qué os ha faltado
con nosotros ? Poco pan,
pero ése bien sazonado ;
poca ropa, pero limpia ;
poca casa, por ahorraros
el barrer ; pocas pesetas
que gastar, y muchos palos." (194)

Honneur, vertu dans la pauvreté, pureté de sang, voilà autant de qualités que revendique aussi, comme une authentique noblesse, la représentante de Lavapiés dans

193- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 130.
194- *Ibid.* , p. 122.

La crítica . Elle refuse désormais que la "corporation très espagnole" à laquelle elle appartient, "el españolís(i)mo gremio / de las majas y los majos", soit déprécié sur la scène des théâtres

"Con el carácter de pillo,
ni con el nombre de bajo
pueblo, porque cada uno
es quien es, y cuatro trapos
limpios y con honra valen
más que todo el aparato
que llevan muchas *presonas* ;
pues, como dice el adagio :
'el hábito no hace al monje'.
Y si fuera dable el caso
de descubrir, a la luz
de la verdad, en un campo,
conciencias, genealogías,
caudales y mayorazgos,
para que cada *endeviduo*
fuera lo suyo agarrando,
quizá quedaran más pobres,
más feos y escarmentados,
muchos de los que ahora están
más brillantes y más vanos.
[...]
a la triste *fegura*
que remede maja o majo
sin mucha honra, le echarán
de la escena a pepinazos." (195)

L'emploi de termes comme "pundonor", "honra", "linaje", "genealogía", est révélateur du transfert qui s'est opéré à partir de l'identification de l'individualisme du *majo* au culte de la valeur personnelle sur lequel s'appuie l'idéal aristocratique : il s'agit bien là de ce *majo* que René Andioc définit comme "le produit dégénéré d'une appropriation par le bas-peuple des coutumes aristocratiques telles que les conçoit son esprit revendicatif aliéné" (196).

Cruz, au cours de cette saison 1770-1771, valorise le *majo* en lui prêtant une "noblesse" qui l'oppose plus nettement encore à certains spécimens dont la conduite discrédite la classe à laquelle ils appartiennent, comme ce vieux marquis en quête d'aventures galantes qui, dans *Los majos de buen humor* , se hasarde le soir dans Lava-

195- *Ibid.* , p. 82-83.
196- René ANDIOC, *Sur la querelle...* , *op. cit.* , p. 166.

piés, au risque de faire une mauvaise rencontre ou d'être arrêté par une patrouille de guet [197]. Il apprendra à ses dépens que les jeunes femmes sur lesquelles il a jeté son dévolu, abusé par leur sociabilité imputable en l'occurrence à leur origine andalouse, ne sont pas des proies faciles, et sont fiancées de surcroît à deux *majos* peu disposés à se laisser ravir leur bien. L'action de la pièce se déroule dans la rue, sous les yeux d'un groupe de *majos* prenant le frais devant leur porte après leur journée de travail, et vivement intéressés par le manège. Car l'arrivée du marquis, accompagné par un de ses amis, sous le balcon des deux belles, est immédiatement suivie par celle d'un groupe de "manolillos" -avec à leur tête Chinita, dans le rôle d'un petit artisan- venus donner une sérénade à celles qu'ils croient libres de tout engagement. Première déconvenue : le nid est bien gardé par un des deux *majos* qui, d'une volée de coups de balai, met un point d'orgue à la sérénade. Les musiciens cependant ne se découragent pas et chantent une autre *seguidilla* , observés de loin par le marquis, lequel, à l'arrivée de ces concurrents imprévus, s'était dissimulé dans le renfoncement d'une porte. C'est alors que l'autre *majo* entre en scène, "de crudo", l'épée au côté. Mais, contre toute attente, au lieu de pourfendre les audacieux, il convie tout le monde à entrer dans la maison, y compris le marquis, au moment où celui-ci, voyant la tournure prise par les événements, cherchait à s'éclipser discrètement, et les badauds qui, connaissant la réputation redoutable de leur voisin, sont curieux d'assister au dénouement. Ce dénouement, nous y avons déjà fait allusion : le *crudo* , après avoir obligé tous ceux qui papillonnaient autour des deux Andalouses à se déshabiller, les remet à la rue dans une tenue réduite au strict minimum, et leur inflige ainsi, en guise de punition, une humiliation que seuls, toutefois, les deux *usías* ressentent comme telle, les autres galants s'estimant plutôt satisfaits de s'en tirer à si bon compte.

La leçon que donnent les *majos* se déroule donc en deux temps, et sur deux plans, conformément à une série de correspondances entre les différents personnages et leur signification. Le premier *majo* , dont le rôle était interprété par Simón de Fuentes, spécialiste en la matière, est fidèle à son image de marque : sa colère est bruyante, sa réaction immédiate et violente ; il a, selon les termes d'une des jeunes femmes, "le diable au corps lorsqu'il se fâche" [198], et sa justice expéditive -la traditionnelle bastonnade- s'exerce contre des gens de son monde. A l'opposé de ce personnage, l'autre *majo* -

197- "Si es tan fácil encontrarse / contrabandistas y guardas" lui fait observer son ami (*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 112).

198- "¡ Si tiene en el cuerpo / el diablo cuando se enfada !" (*ibid.* , p. 113).

et c'était le premier *galán* Vicente Merino qui l'incarnait- ne se laisse pas emporter par sa première impulsion, comme pourrait le laisser supposer son aspect menaçant, et réfléchit avant d'agir. Aux vociférations il préfère la raillerie, qu'il manie avec un calme qui ne le rend pas pour autant rassurant. La vexation qu'il fait subir au marquis et à son acolyte est cependant beaucoup plus douloureuse que les coups de balai de Simón, car en les dépouillant de leurs vêtements, signe extérieur de leur supériorité sociale, il fait la preuve que leur noblesse se réduit à une enveloppe qu'il suffit d'ôter pour les rabaisser au niveau où les place leur mérite réel. Le marquis ne s'y trompe pas, lorsqu'il s'écrie :

"¡ Yo pelón
delante de esta canalla !" (199)

Et la justice qu'invoquait son compère peu auparavant, c'est le *majo* qui l'exerce de sa propre autorité, se chargeant à la fois du jugement et de son exécution :

"Eusebio ¿ No hay
justicia en Madrid ?
Merino ¡ Y tanta
que yo sé hacerla !... Recojan
su ropa otra vez, y vayan
a ponérsela al infierno,
que esto ha sido una humorada
no más, para que escarmienten." (200)

Le héros de *La boda del cerrajero* est tout aussi décidé à faire valoir par lui-même ses droits à la main de Tomasa, qu'un père aveugle -et il ne s'agit pas que d'une image, puisque le Tío Tinieblas est réellement privé de la vue- destine à Juanillo-Chinita, son ouvrier, sur qui il compte se décharger de ses responsabilités professionnelles et familiales. Pepe-Simón de Fuentes n'est pas le premier venu et son apparence en fait foi : à le voir paraître sur scène "embozado, con sombrero de picos y cofia, capa de color, muy majo" (201), on pourrait fort bien le prendre, en raison même de ce tricorne dont nous avons relevé plus haut l'importance, pour une personne de qualité acquise, comme D. Pedro dans *El deseo de seguidillas* , aux vertus des coutumes populaires. En fait, Pepe est barbier ; mais c'est un barbier de qualité, car il a pignon sur rue, jouit d'une ex-

199- *Ibid.* , p. 117.
200- *Ibid.* , p. 116-117.
201- *Ibid.* , p. 72.

cellente réputation et compte parmi sa clientèle des *usías* avec lesquels il entretient des relations très cordiales, et dont la complicité va lui assurer la victoire sur son rival. L'alliance du *majo* et de *petimetres* qui ne sont pas ici des individus sans cervelle, mais des "personas honradas", a pour effet de hausser, ne serait-ce que fugitivement, le premier au niveau des seconds : le subterfuge imaginé par l'un des *usías* , qui, dans le but de tromper l'ennemi, échange sa propre cape avec celle du barbier, en apporte symboliquement la confirmation.

D'un autre côté, c'est sans difficulté que le *petimetre* , interprété par Vicente Merino, endosse la personnalité du *majo* , dont il se rapproche par son caractère déterminé et quelque peu aventureux. C'est lui en effet qui a pris la direction des opérations, tant pour se faire valoir aux yeux des jeunes beautés qui l'accompagnent que pour jouer les justiciers chevaleresques :

"Merino Ya está proyectada
la acción, donde divirtamos
un par de horas estas damas,
burlemos dos majaderos
y saquemos una esclava
de cautiverio.
Las dos ¡ Cuidado...!
Merino Cuando yo entro con mi cara
descubierta en una acción,
yo sabré desempeñarla." (202)

L'éventualité du danger que sous-entend l'exclamation des *petimetras* agit comme un stimulant en lui fournissant l'occasion de prouver sa valeur personnelle, ainsi que le montre la répétition du pronom "yo".

Cependant, les analogies qui existent entre les deux personnages ne permettent qu'un rapprochement superficiel, et il ne saurait être question d'une identification complète, qui placerait sur un pied d'égalité le *majo* et l'*usía* . Le déroulement du scénario ne laisse aucun doute à ce sujet : le barbier, dont la *majeza* éclate dans la première partie du *sainete* , qui l'oppose à son rival, abandonne son arrogance dès lors qu'il se trouve en présence des *petimetres* , et l'attitude du *majo* qui, décidé jusque-là à mettre son adversaire en pièces, cède tout naturellement l'initiative à Merino, se mettant à la fois sous ses ordres et sous sa protection, suppose la reconnaissance par le premier de la suprématie du second.

202- *Ibid.* , p. 75.

Comme s'il avait voulu rendre plus claire sa position et opposer un démenti à une interprétation fallacieuse de ses *sainetes* [203], D. Ramón faisait jouer pour l'ouverture de la saison 1771-1772 *Los majos vencidos* . Le rideau se lève sur un groupe de *majos* et de *majas* en promenade : deux d'entre eux sont des nouveaux débarqués -comme les acteurs qui les incarnaient, Julián Quevedo et Lorenza Santisteban, qui faisaient à cette occasion leurs débuts dans la capitale [204]- et les Madrilènes ont entrepris de leur faire visiter la ville. Dédaignant le théâtre et la promenade du Prado [205], les cicérones proposent de finir l'après-midi à une fête qui doit avoir lieu chez une de leurs connaissances, le Tío Codillo, dont le frère, malgré son âge avancé, vient de convoler. Les *majas* cependant traînent dans leur sillage deux *petimetres* , Eusebio et Ponce ; mais lorsque, s'enhardissant, ces derniers les abordent, sous un prétexte apparemment innocent, ils se heurtent à Coronado, l'un des *majos* madrilènes ; peu enclin, comme ses pareils, à tolérer pareille incursion sur son domaine, celui-ci les met en demeure, sur un ton insolent et menaçant, de prendre une autre direction :

"Coronado Por otra parte
que por esta, yo no quiero.
Eusebio ¡ Habrá mayor desvergüenza !
Coronado Sí lo es, yo lo confieso,
mas por ahora es preciso
embargar todo el terreno." [206]

Devant tant d'impudence, Eusebio fait mine de dégainer, mais Ponce interrompt son geste et l'exhorte à la prudence, si bien qu'une fois de plus, le *majo* , qui ne s'était d'ailleurs nullement ému du "danger" qu'il aurait pu courir, a le dessus sur des *usías* , le courage du premier n'étant pas assez grand pour faire taire la voix de la raison derrière laquelle s'abrite la poltronnerie du second. C'est alors que survient un de leurs amis, en la personne d'un *petimetre* dont l'aspect n'a rien qui puisse inspirer de la terreur : "Sale Martínez de petimetre riguroso y peinado" [207]. Mais les apparences sont parfois trompeuses : mis au fait de la déconvenue des deux compères qu'il écrase de son mépris -

203- Le libelle contre sa *zarzuela El buen marido* venait de paraître (voir le chapitre V).

204- Voir COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 451.

205- C'est ainsi que débute le *sainete* : "Ustedes digan adonde / quieren ir : ¿ a un coliseo / a oír cuatro tonterías, / o a constipar a los necios, / que anden de sobra en el Prado, / con el aire de los cuerpos?" (*Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 145, v. 1-6).

206- *Ibid.* , p. 148, v. 87-92.

207- *Ibid.*

"sois unos pobres muñecos" [208], leur dit-il-, il va les entraîner, malgré leurs réticences, sur les pas des *majos* :

"Eusebio Mira que nos exponemos.
Martínez ¿ A qué ?
Eusebio Mira que estos majos...
Martínez Los majos sólo dan miedo
a los usías que temen
les descompongan el pelo,
o les rompan los encajes ;
pero a mí se me da un bledo,
porque yo me alegro más
cuando me pongo más fiero." [209]

Ce discours avait de quoi surprendre dans la bouche d'un tel personnage, et l'intérêt du public devait être d'autant plus soutenu que ce rôle -que l'auteur aurait très bien pu confier à Vicente Merino- marquait la rentrée de Manuel Martínez, qu'une disgrâce passagère avait éloigné pendant quelque temps de la scène madrilène, et que l'on avait chargé de la délicate mission de diriger la compagnie unique qui fonctionna cette année-là.

La seconde partie du *sainete* se déroule chez le Tío Codillo, où tous les *majos* sont réunis pour fêter les nouveaux mariés. L'entrée des trois *petimetres* est fracassante et Martínez prend aussitôt l'offensive en forçant les *majos* -sauf Quevedo, qui fait preuve en la circonstance d'une courtoisie qui trahit son inexpérience des mœurs madrilènes- à céder leur place. La première tentative d'intimidation ayant échoué, les *petimetres* passent aux actes et renversent bancs et chaises, plongeant les *majos* , interdits devant cette violence inhabituelle, dans l'incertitude sur la conduite à adopter face à une situation aussi nouvelle. C'est ainsi qu'après s'être concertés, ils font venir en renfort un charpentier de leurs voisins, en qui la *majeza* a de toute évidence trouvé une illustration accomplie. La fin de l'histoire, on la connaît [210] : Martínez, en moins de temps qu'il ne faut pour le raconter, réduit le *crudo* à sa merci, après quoi il peut régner en maître sur la petite société, jusqu'au moment où, s'étant avisé de conter fleurette à l'une des *majas* , il apprend qu'elle est mariée ; il fait alors amende honorable, donnant ainsi la preuve de sa droiture, tout en désavouant implicitement la conduite de certains de ses congénères :

208- *Ibid.* , p. 149, v. 136.
209- *Ibid.* , v. 138-146.
210- Voir *supra* , p. 359-360.

"Yo como a majos
les quise dar escarmiento,
pero en oyendo la voz
de marido me estremezco,
que una cosa es ser goloso
y otra ladrón ; a más de esto,
que donde hay tanto baldío,
quien va a lo vedado es necio." (211)

La leçon du *sainete* est claire : le *majo* n'est redoutable que tant qu'il n'a pas en face de lui quelqu'un qui, ayant compris son jeu, n'hésite pas à user de ses propres armes :

"en tropezando con quien
los entienda, se caen muertos",

affirme Martínez (212). Et en effet, c'est parce qu'il sait se montrer plus *majo* que les *majos* que celui-ci réussit à s'imposer : "¡ Guapo eres !", s'exclament les deux *petimetres* lorsqu'il envisage d'enfoncer la porte de la demeure du Tío Codillo si on refuse de leur ouvrir. C'est pourquoi il n'est pas déshonorant pour les *majos* d'être vaincus par un *usía* dont l'intrépidité et la droiture -et non plus seulement les privilèges dus à la fortune- justifient la place qu'il occupe dans la société. Le public populaire, quant à lui, dut accepter cette vision des choses, si l'on en juge d'après le durable succès du *sainete* .

Ainsi, *Los majos vencidos* semblait résoudre un débat que les pièces de 1766-1768 avaient posé en termes conflictuels, et auquel *El deseo de seguidillas* , puis les *sainetes* de 1770, avaient fourni des éléments de réponse. Au cours de la saison suivante les *majos* étaient relégués au second plan -les interventions du *tuno* de *El peluquero casado* et des *majas* de *Los escrúpulos de las damas* n'ont qu'une valeur anecdotique- pour disparaître complètement de la scène en 1773-1774, comme si la question était définitivement réglée, tandis que se calmait la tempête qui s'était déchaînée autour du *sainetista* .

Le thème pourtant allait resurgir et connaître de nouveaux développements. En 1774, le dialogue suivant servait d'entrée en matière à *El hijito de vecino* :

"D. Felipe ¡ Agradezca el botarate

211- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 159, v. 414-421.
212- *Ibid.* , p. 150, v. 161-162.

a las gentes que han mediado,
que si no, por unos días
se había de acordar !
D. Bernabé ¡ Ah guapo !
D. Felipe ¿ Pues qué, tanto es menester
para chafar con el taco
a un hablador las narices,
o levantarle los cascos ?
D. Bernabé ¿ Que has de tener este genio,
Felipe ? ¿ No te haces cargo
de que tienes que perder ?
D. Felipe Tan fijo le desbarato,
si no es por ti, la figura
de un manotón o un tacazo,
como tú eres Bernabé ;
si sabes que yo no aguanto
chanzas. ¡ Como que soy hijo
de Madrid !" (213)

On croirait entendre s'exprimer l'un des fier-à-bras qui fréquentaient assidûment *La botillería* , ou plutôt l'arrière-salle de l'établissement, qui était le théâtre de parties de billard pour le moins mouvementées. L'illusion est parfaite : même emportement, mêmes menaces, même jactance, le tout dans un langage vulgaire approprié au milieu. Et pourtant, D. Felipe n'appartient pas à ce milieu, mais à une famille de condition sinon noble -le *sainete* ne donne aucune précision à ce sujet (214)-, du moins relativement privilégiée. Il fait donc partie de cette fraction de la bonne société qui trouvait dans la *majeza* l'occasion d'échapper à un cadre jugé asservissant. L'éducation sans frein qu'a reçue D. Felipe, dont le héros de la comédie d'Iriarte *El señorito mimado* , D. Mariano, sera quelques années plus tard la réincarnation, le prédisposait tout naturellement à être attiré par le mode de vie des *majos* que leur goût de l'indépendance désignait comme modèles à suivre. Or D. Felipe aspire par dessus tout à vivre à sa guise, quitte à accepter certaines contraintes -occuper un poste de responsabilité dans l'administration et prendre épouse, alors que le mariage est à ses yeux un nœud gordien- pour acquérir son autonomie financière, grâce à un salaire confortable et à la dot de sa femme, et échapper ainsi à une sujétion plus grande encore :

"con la mosca
y la placita que aguardo

213- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 422.

214- Par ailleurs, on sait que la jeune fille qu'il doit épouser est noble et riche : "¿ Pues no llevas buena moza, / noble y rica ?" lui demande son ami D. Bernabé (*ibid.*)

vacante de mi oficina,
salgo de tutela, pago
mis deudas, y me divierto
después, como un Papiniano." (215)

Joueur et querelleur, coureur de jupons, comme les *majos* qu'il s'efforce de copier, D. Felipe se fera coiffer par un concurrent inattendu, son exacte antithèse, qui lui ravira emploi et fiancée.

Dans *El deseo de seguidillas* , D. Pedro retrouvait ses racines dans le peuple de Lavapiés ; dans *La boda del cerrajero* , le caractère de Merino révélait les affinités qui l'unissaient au *majo* ; l'un et l'autre cependant agissaient conformément à leurs aspirations profondes, et le *majo* était pour eux, non pas un modèle sur lequel ils se façonnaient, mais une réplique, par certains côtés, de ce qu'ils étaient eux-mêmes naturellement. La démarche du héros de *El hijito de vecino* est différente : son manque de discernement le conduit à confondre l'or et le clinquant et à ne retenir, pour les imiter, que les traits les plus voyants du *majo* , sans se rendre compte qu'ils ne sont qu'une transposition vulgaire et dégradée, comme l'auteur dramatique qui, voulant écrire une tragédie, prendrait pour modèle la parodie qui en a été faite.

Tout est exagéré chez D. Felipe : il n'est que de le voir paraître sur scène ("a lo tuno, con dos relojes, llenas las cadenas de cascabeles y sombrero al desgaire"), ou de l'entendre enfiler menaces et fanfaronnades. D. Felipe est une caricature de *majo* , dont le ridicule rejaillit non pas sur l'objet de la charge, mais sur son auteur, d'autant plus que la personnalité d'emprunt qu'il essaie de revêtir est incompatible avec la sienne propre : qu'il ait à affronter un authentique *majo* , et il se trouble, puis, pour donner le change à l'assistance, il lance à son ami qui s'interposait :

"A no estar tú de por medio,
había resuelto plantarlo
en un presidio" (216),

pure forfanterie de langage qui équivaut à un aveu d'impuissance et démontre du même coup qu'il est totalement dépourvu des qualités qui auraient pu rendre crédible la *majeza* qu'il affecte. Dans une situation analogue, le héros de *Los majos vencidos* n'avait aucun mal à s'imposer et n'était pas ridicule parce qu'il agissait conformément à sa valeur naturelle, qu'il se bornait à traduire en termes de *majeza* pour se mettre à la portée

215- *Ibid.*
216- *Ibid.* , p. 424.

de ses adversaires et mieux les convaincre de sa supériorité.

Un peu plus d'un an après *El hijito de vecino* , Cruz faisait à nouveau jouer les *majos* à un jeune homme bien né, dans *El majo de repente* , dont le protagoniste est pourtant à l'opposé de D. Felipe. D. Fabricio, hidalgo mais pauvre, est amoureux de la fille d'un boulanger richement dotée, agrément qui, à ses yeux, compense avantageusement l'inconvénient d'une origine modeste. Mais la belle a sur l'amour des idées bien arrêtées, et le prince charmant a pour elle les traits d'un *majo* :

"Es tan desdeñosa, y es
de espíritu tan bizarro,
que ni lo galán la mueve,
ni la envanece lo hidalgo,
ni la divierte lo agudo,
ni de lo rico hace caso ;
diciendo que sólo es hombre
aquel que sabe en llegando
la ocasión, bailar encima
de los hombres el fandango.
Para ella el mejor empleo
es contrabandista [...].
Los romances de Francisco
Esteban y de otros guapos,
son su biblioteca ; come
carne brava todo el año,
menos los viernes, y bebe
solamente vino rancio." (217)

C'est donc pour la séduire que D. Fabricio, sur les conseils de son valet Pedro qui s'est déjà introduit dans la place, va se métamorphoser en *majo* , non sans avoir argué de son

217- *Sainetes escogidos de D. Ramón de la Cruz* , éd. cit., t. II, p. 102. A propos de la *Tonadilla del guapo* dont il a été question plus haut, Edith HELMAN rappelait l'impunité de fait dont bénéficièrent pendant longtemps ceux qui pratiquaient la contrebande du tabac (Edith HELMAN, *Trasmundo de Goya* , *op. cit.* , p. 100 et 101). Que Francisco Esteban soit le héros favori de la jeune fille, cela n'a rien d'étonnant : dans *La devoción engañosa* (1764), D. Pedro évoquait en ces termes l'ambiance de la nuit de la Saint-Jean :

"Por allí viene una orquesta ;
por allá cantan los ciegos ;
una cuadrilla de majos
vienen escuchando atentos
a otro gangoso, la historia
del guapo Julián Romero."

(*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 149). Julián Romero et Francisco Esteban étaient tous deux des hors-la-loi dont les exploits étaient célébrés, non seulement dans les *romances de ciegos* , mais au théâtre, dans les *comedias Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero* de Cañizares et *El guapo Francisco Esteban* .

éducation pour mettre en doute ses chances de parvenir à créer l'illusion :

"¡ Yo ! ¿ No ves que en mi crianza
es difícil ?" (218)

Justement. D. Fabricio adoptera le costume du *majo* , et en reproduira le langage et les attitudes avec assez de bonheur pour impressionner les authentiques *crudos* qui tournent autour de la belle Geroma et font assaut de férocité dans l'espoir de retenir son attention ; mais il ne saura -ni ne voudra- dissimuler sous cette apparence sa façon d'être, fruit de l'éducation qu'il a reçue.

"Geroma Aguárdese usted, y diga
primero quién es, seo guapo.
Fabricio Un hombre.
Geroma ¿ Un hombre ? eso es mucho
decir.
Fabricio Pues no me retracto.
Geroma ¿ Quién es un hombre ?
Fabricio Quien
obedece resignado
a su ley y a la justicia ;
quien sólo levanta el brazo
por su patria, por su honor,
la verdad y el desagravio
de amigos y de mujeres
honradas ; quien no hace caso
de chismes ni baladrones,
y desprecia a sus contrarios
valeroso ; y finalmente,
el que estando enamorado
de lo exterior de una dama,
echa sobre el fuego un jarro
de agua hasta averiguar
por adentro cómo estamos
de juicio, de entendimiento,
de economía y recato,
que son las prendas que hacen
la mujer ; y que en hallando
esta mujer, atropella
por montes y por barrancos,
la consigue, y si no, saca
provecho del desengaño." (219)

Intrépide mais non pas téméraire, fier mais non pas susceptible, prêt à combattre pour

218- *Sainetes escogidos...* , éd. cit., p. 104.
219- *Ibid.* , p. 114-115.

défendre les valeurs auxquelles il est attaché, amoureux fervent mais sans fanatisme, cet homme exemplaire sait en toute circonstance éviter, grâce à sa prudence et à sa réflexion, les excès auxquels le conduirait sa fougue naturelle, et c'est cela même qui le différencie de ses rivaux et interdit de le confondre avec le *majo* , dont les traits de caractère sont la version abâtardie des vertus chevaleresques qui le définissent. Le *majo* dont rêve Geroma, chevalier sans peur mais non sans reproche, capable de braver le danger, puisqu'il risque la prison ou le bagne, et de commettre des actions d'éclat, fussent-elles répréhensibles, est en quelque sorte le négatif de D. Fabricio, une contrefaçon, dont la jeune fille, qui n'a d'autre horizon que le quartier populaire dans lequel elle vit ni d'autre référence que le monde qui l'entoure, a fait son idéal parce qu'elle a reconnu chez le *majo* des signes d'un héroïsme auquel elle aspire instinctivement. Il suffit qu'elle ait l'occasion de connaître l'original pour distinguer le vrai du faux ; bon sang ne peut mentir : elle-même, ainsi qu'on l'apprend à la fin de la pièce, est de noble naissance. Le triomphe du gentilhomme sur cet ersatz de chevalier qu'est le *majo* est d'autant plus éclatant que lorsque le père de Geroma, avant de révéler ses véritables origines, feint d'être sans le sou, afin d'écarter les coureurs de dot, D. Fabricio, voyant que les *crudos* , dont les nouvelles données du problème rendent la candidature sans objet, s'éliminent d'eux-mêmes, découvre son identité et offre à sa belle son maigre majorat et son cœur.

En amour comme ailleurs, le *majo* ne saurait soutenir la comparaison avec le vrai gentilhomme. Profiteur et volage, Paco, l'ouvrier cordonnier de *Las calceteras* , n'épouse la petite servante María Pepa que parce que D. Silverio a pris en main les intérêts de son employée et oblige le *majo* à tenir ses engagements. Dans *La maja majada* en revanche, Patricio résout le problème en tirant sa révérence à tout le monde :

"que yo me río de todas
(y de las dos las primeras)
y me voy, con su permiso,
a otra parte con la orquesta." (220)

Lors de l'impression de ses œuvres, D. Ramón mettait en épigraphe la *seguidilla* suivante qui ne laissait aucun doute sur l'interprétation qu'il convenait de donner au *sainete* :

"Nadie trata a los tunos

220- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 433.

como las Majas,
que tan pronto los quieren
como los plantan.
Y ellos a ellas,
que tan pronto las toman
como las dejan.
¡ Qué viles tratos !
Para cariños firmes,
los cortesanos." (221)

Ainsi donc, les *sainetes* joués au cours des deux saisons 1774-1775 et 1775-1776 apportaient une nouvelle pierre à la construction du personnage que l'auteur affectait d'un signe positif ou négatif selon la qualité des types qui lui étaient opposés : fidèle aux traditions nationales et sachant tenir son quant-à-soi, il est à son avantage face aux *petimetres* frivoles et aux abbés de cour chez qui ces valeurs se sont corrompues, mais les principes selon lesquels il agit n'étant que des variantes souvent très déformées d'un idéal que son origine et son éducation lui interdisent d'atteindre, il ne peut que s'incliner devant ceux qui sont aptes à le faire, c'est-à-dire ceux qui possèdent la vraie noblesse.

Il restait à donner au *majo* un idéal qui fût à sa portée. Alors que la saison 1775-1776 était sur le point de s'achever, avait lieu la création de *Donde las dan las toman, o Los zapateros y el renegado* . Le renégat est appelé ainsi par les compagnons qui travaillent avec lui et par le maître cordonnier qui l'emploie, non seulement parce qu'il a enfreint le code de l'amitié et de la solidarité en omettant de les inviter à son mariage, qui doit être célébré prochainement, mais parce qu'il épouse une femme plus riche que lui et tolère que sa fiancée continue à accepter les bienfaits de l'*usía* chez qui elle était employée et dont elle était apparemment la protégée, et que, ce faisant, il se conduit aux yeux de ses camarades de façon indigne :

"Oficial 2° Tenemos mucha vergüenza
todos, para tolerar
compañeros, que consientan
cortejar a su muger,
y que se case con ella
por el interés." (222)

En fait, le renégat ne l'est point, et va le prouver en confondant D. Celedonio, le trop

221- *Ibid.* , p. 428.
222- *Donde las dan las toman* , éd. cit., p. 6.

généreux protecteur, avec la complicité de la femme de celui-ci, pour sauvegarder son honneur ("cada uno / quiere su honrita completa" [223], déclare-t-il).

Que le *majo* revendique une certaine forme d'honneur, cela n'est pas nouveau. Mais il y a une différence sensible entre le héros de *Los majos de buen humor* , par exemple, qui punissait les galants coupables d'avoir empiété sur ses prérogatives, et celui de *Donde las dan las toman* , qui défend son honneur conjugal par souci de respectabilité vis-à-vis de ses voisins et de ses compagnons de travail. Le comportement du premier était lié à une conception individuelle de l'honneur ; le second agit en fonction d'une morale sociale à laquelle il semble se conformer.

Si les développements de l'intrigue de *El majo escrupuloso* (1776), inspirée d'un proverbe de Carmontelle (224), sont différents, de même que les caractères des personnages et les rapports qui les unissent, la situation de départ est analogue : Martín, "majo decente", vient de se marier et voit d'un très mauvais œil sa femme recevoir les visites du neveu de son ancien patron. Le plus intéressant ici n'est pas de relever l'honnêteté de la jeune femme qui, soucieuse de ne pas déplaire à son mari, congédie le *petimetre* dont elle recevait du reste les visites en tout bien tout honneur, ni de souligner la complexité du héros, mi-sérieux, mi-comique dans sa jalousie, mais de rapprocher l'image qui est donnée du *majo* de celle qu'offrait le *sainete* précédent. Ecoutons Martín exposer son cas à l'avocat à qui il est venu demander conseil :

"Soy un oficial honrado,
me casé como ya he dicho
para vivir como un santo,
y a dos días de la boda
se metió en mi casa el diablo
en forma de un petimetre,
sobrino carnal del amo
a quien mi muger servía." (225)

Voilà qui est clair : le *majo* , non content d'être un honnête travailleur, a vaincu sa répugnance au mariage -"me he casado / después de haber resistido / la tentación tantos años", avait-il déclaré plus haut- et sacrifié sa chère indépendance "para vivir como un santo", autrement dit pour se conformer aux lois de la morale et s'intégrer définitivement à la vie sociale. Cette attitude avait de quoi surprendre, et l'auteur ne manque pas

223- *Ibid.* , p. 12.

224- *Les deux chapeaux* (Francisco LAFARGA, "Ramón de la Cruz adaptador de Carmontelle", in *Annali dell Instituto Universitario Orientale* , sezione Romanza, XXIV, 1982).

225- *El majo escrupuloso* , éd. cit., p. 2.

d'attirer l'attention de son public sur ce point, à travers les commentaires qu'échangent l'avocat et ses deux assistants :

"Patricio Él es hombre muy formal.
Abogado No he visto hasta ahora majo
tan escrupuloso.
Marcelo Esto
prueba que en todos estados
cabe la honra." (226)

Cette nouvelle sociabilité du *majo* ne signifie pas que les traits qui le caractérisaient se soient effacés. Martín, comme le Renegado de *Donde las dan las toman* , conserve son humeur grondeuse, son parler vif, sa brusquerie, et certains *sainetes* postérieurs, comme *Los segadores festivos* ou *La cena a escote* , de 1779, accentueront même jusqu'à la caricature ces aspects du personnage, développés pour eux-mêmes et pour l'effet comique que l'auteur pouvait en tirer, et non plus en tant qu'éléments de psychologie sociale.

Le *majo* cependant revendique une place dans la société dont il s'excluait naguère. *El baile de repente* , joué en 1777, en est l'illustration. Le rideau se lève sur le Prado, où l'on voit flâner des promeneurs, au cours d'une scène que Cruz a voulu rendre la plus naturelle possible (227). *Majos* et *majas* côtoient *petimetres* et *petimetras* , non sans déplaisir de la part de ces derniers, qu'incommode le voisinage de gens si ordinaires. D. Ramón crée donc dès le début de sa pièce un climat, sinon de conflit, du moins d'hostilité latente entre les deux groupes sociaux qu'il met en présence, et qu'il va placer dans une situation analogue en apparence à celle qu'il avait déjà exploitée dans d'autres *sainetes* , en les réunissant à l'occasion d'un divertissement privé, à ceci près que le lieu de rencontre ne sera pas, comme dans *El fandango de candil* , une maison située dans le quartier de Lavapiés. Ce sont les *petimetres* en effet qui ont décidé de donner chez eux une sauterie improvisée et chargent un de leurs amis, D. Epifanio, de recruter du monde. C'est ainsi que celui-ci, qui ne partage pas les préjugés de ses congénères, avisant un groupe de *majos* et de *majas* de sa connaissance, les convie à la fête en toute innocence, convaincu que leurs danses et leur gaieté apporteront l'entrain nécessaire à

226- *Ibid.* , p. 3.

227- D. Ramón précise en effet : "La escena se finge en el Prado. Cruzarán, sin hablar, vestidos según su carácter, todos los que se citan en la introducción, como que se pasean, haciendo casualidad a su tiempo al encontrarse." (BMM, ms. 1/162/25). Le texte de l'exemplaire que conserve la BNM (ms. 14603/20) est légèrement différent : "Arboleda, que figura el Prado : gentes de todas clases paseándose".

la réussite de la soirée. Et les *majos* , que l'on a vus tellement attachés à leur originalité, vont accepter, sous l'effet d'un sentiment d'orgueil qui les pousse ici, non plus à se mettre à l'écart pour affirmer leur individualité, mais au contraire à s'assimiler, en imitant ses coutumes, à une classe socialement supérieure :

"en poniéndome
yo mi escofieta y mis lazos
pareceré una señora" (228),

affirme l'une des *majas* ; Ponce et Merino, eux aussi, ont renoncé à leur *cofia* et portent une perruque. Seule Curra, la première *maja* à laquelle s'adresse D. Epifanio, se montre réticente et craint d'être déplacée, consciente que des souliers de satin ne suffiront pas à la mettre à l'aise dans une société d'une condition différente de la sienne :

"Polonia Estará lleno el estrado
de usías.
Estoracio ¿ Qué más usía
que tú, en yendo a mi lado ?
¿ Para qué quieres la bata
que tienes, y los zapatos
de raso liso, sino
para lucirlo, en llegando
la ocasión ?
Polonia Ya ; si tal qual
huviera otras de mi estado,
y condición." (229)

C'est la voix de la raison qui s'exprime par la bouche de Curra. L'initiative inconsidérée de D. Epifanio lui vaudra de vifs reproches de la part des hôtes qui, voyant leurs invitées sur le point de partir pour fuir une compagnie indésirable, mettront sans brutalité mais fermement les *majos* à la porte de chez eux. En s'appropriant la mode vestimentaire des *petimetras* dans le but de s'élever artificiellement au-dessus de leur condition, les *majas* étaient ridicules ainsi qu'en témoigne l'indication scénique qui fait apparaître l'une d'elles au bal, son *escofieta* de travers, une coiffure qui n'est pas plus à sa place sur sa tête que ne l'était la vulgarité dans la bouche du *petimetre* de *El hijito de vecino* .

L'importance qu'attachent les *majas* à cet accessoire dont l'achat et l'entretien étaient onéreux, et que l'on agrémentait de rubans pour un meilleur effet, est significative de leur conception de l'élégance vestimentaire, et n'est au fond qu'une manifestation

228- BMM, ms. 1/162/25.
229- *Ibid.*

de leur *majeza* . Le costume reflétant la condition de chacun et la notion de réussite sociale étant liée à l'aisance matérielle -et donc à l'abondance de biens-, la richesse du vêtement est le signe le plus évident de cette réussite ; et la richesse, ainsi qu'on l'a déjà souligné, la *majeza* la traduit quantitativement, par une surcharge d'ornements. L'auteur de la *Reflexión sobre la majeza* écrivait en 1787

> "¿ Queréis que un majo no lo sea ? Dadle ideas de lo que es la simplicidad y la nobleza del buen gusto. Si el majo llega a un grado de autoridad doméstica o pública, la majeza se le caerá como la hoja del árbol." (230)

Pouvait-on mieux signifier que la *majeza* compensait un sentiment d'infériorité sociale?

La dernière image que Cruz nous offre du *majo* est celle de Moreno, l'un des protagonistes de *La Petra y la Juana o El casero prudente* . Maudissant sa pauvreté qui l'empêche de satisfaire les désirs de Petra dont il est épris, il conserve néanmoins sa dignité :

> "Moreno Todavía me acuerdo
> de que soy hombre...
> Petra ¿ Qué ?
> Moreno Hombre ;
> aunque no tenga dinero.
> Petra ¿ Sin plata y hombre ? Tú solo
> tendrás ese privilegio :
> porque, como el otro dijo,
> las gentes dan el aprecio
> *sigún* su peso a la plata,
> y al hombre *sigún* sus pesos." (231)

C'est en fait la prodigalité du Casero à l'égard de son amie Juana qui a donné ces idées à Petra, et Moreno doit se résoudre à mettre en gage sa cape, sa montre et ses boucles de chaussures en argent pour offrir à sa belle la sérénade dont elle rêve, car pour lui

> "Primero
> que vencido, ha de volver
> el hombre que es hombre, muerto
> a los ojos de su dama." (232)

230- *Diario de Madrid* du 27 juin 1787.
231- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 302-303, v. 107-115.
232- *Ibid.* , p. 324, v. 656-659.

Fier et chevaleresque, il refuse l'argent que lui offre le Casero en réparation du tort qu'il lui a causé. Car le coupable, c'est bien lui, qui a donné le mauvais exemple, comme le lui explique le tailleur, locataire de l'immeuble dont il est le propriétaire :

"Casero ¿ Y tengo yo culpa de eso ?
Sastre Toda ; porque como usted
dio a la Juana aquel festejo
la víspera de su santo
tan heroico, se le ha puesto
en la cabeza que estotro
haga otro tanto..." (233)

Revenu de son erreur et s'étant aperçu en outre que Juana entretenait plusieurs liaisons, le Casero consacrera l'argent qu'il aurait sottement dépensé pour faire sa cour à répandre le bien autour de lui, et à dédommager Moreno :

"mañana
os haré el repartimiento
conforme a las circunstancias,
con preferencia al Moreno,
que es el amo de la fiesta
y el origen a quien debo
un desengaño, que puede
ser a muchos de escarmiento." (234)

Tout en offrant une image exemplaire, idéalisée, du *majo* , l'auteur insistait sur le rôle des classes privilégiées, qui devaient être le flambeau de la nation. Or quel modèle proposaient-elles ? Un mode de vie dont la principale règle était l'étalage du luxe, le gaspillage. L'attitude du héros de *La Petra y la Juana* , qui a su se reprendre à temps, est exemplaire, et ce n'est pas par hasard si un *majo* est à l'origine de ce revirement salutaire, car dans les *sainetes* de Cruz, le *majo* ne prend vraiment tout son sens que par comparaison avec les types sociaux auxquels il est confronté, plus particulièrement avec celui qui lui est constamment, mais pas systématiquement, opposé, le *petimetre* .

233- *Ibid.* , p. 323, v. 636-642.
234- *Ibid.* , p. 333, v. 887-894.

CHAPITRE VII

LA *PETIMETRÍA*

La filiation d'un type littéraire - Les principaux traits du *petimetre* et de la *petimetra* dans *El hospital de la moda* - L'élaboration d'un personnage : *La petimetra en el tocador* et *El petimetre* - Les exigences de la mode - La *petimetría* , moyen de s'assimiler extérieurement à la classe privilégiée - Les apparences et la réalité - La "vie mondaine" - Les conséquences économiques de la *petimetría* - Le parasitisme - La *marcialidad* et le *cortejo* - L'évolution du personnage.

En intitulant *Los petimetres y lindos* [1] sa dixième "Visión y visita" de la capitale espagnole en compagnie de Quevedo, Torres Villarroel rendait manifeste la filiation de ce personnage dont la désignation d'origine française porterait à croire qu'il est un pur produit d'importation introduit en Espagne, comme tant d'autres choses, par la nouvelle dynastie. Il n'en est rien : le *petimetre* est par bien des côtés l'héritier du *lindo* dont la littérature du siècle précédent avait fait la cible de ses moqueries ou de ses critiques, et que Moreto avait immortalisé sous les traits du héros de sa *comedia El lindo don Diego* , dont les reprises, par la troupe Ribera, au cours de la saison 1784-1785 (quatre représentations en juin, quatre autres en janvier), puis en 1785-1786 (deux jours en octobre), en 1788-1789 (cinq jours en octobre) et en 1789-1790 (quatre jours en janvier), semblent témoigner d'un regain d'intérêt pour la pièce, comme si l'on avait redécouvert, après une longue éclipse, son caractère d'actualité.

Le *lindo* de Moreto consacre la plus grande partie de son temps et de son énergie à sa toilette : trois heures lui sont nécessaires pour coiffer ses cheveux dont les ondulations serrées sont le résultat du savant tressage auquel il les a soumis durant la nuit, et il

1- TORRES VILLARROEL, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte* , ed., introd. y notas de Russell P. SEBOLD, Clásicos castellanos n° 161.

ne lui en avait pas fallu moins pour ajuster ses jarretières ; comme il déteste bâcler le reste de son habillement, et qu'il ne pourrait de toute façon convenablement placer en un clin d'œil la multitude de dentelles et d'accessoires qui agrémentent sa mise, ce n'est qu'à deux heures de l'après-midi qu'il est enfin prêt, après s'être levé à cinq heures ; il a donc manqué la messe (2).

C'est une scène analogue que décrit Juan de Zabaleta dans *El día de fiesta por la mañana* : la richesse du pourpoint qu'enfile le *galán* , ses bas arachnéens, les jarretières qui garrottent ses jambes, les parfums dont il inonde ses vêtements, dénotent aux yeux du moraliste un excessif amour de soi proche de l'idolâtrie et donc suspect d'hérésie (3). Les emprunts très précis que Ramón de la Cruz a faits à Zabaleta pour élaborer son Don Soplado, héros de *El petimetre* , sont la confirmation de la parenté qui relie à une tradition antérieure ce *petimetre* du XVIII^{e} siècle (4), nouvelle version d'un même type désigné sous des appellations différentes selon les époques et les pays. Petit-maître, muscadin et incroyable, dandy, gommeux et gandin, zazou et minet, ont en commun avec les *lindos* , *petimetres* , *lechuguinos* , *currutacos* , *gomosos* et autres *pisaverdes* le désir de se signaler par leur élégance vestimentaire. Ce souci cependant obéit à des motivations distinctes et s'accompagne souvent d'autres symptômes -préférences en matière de musique, de mode de vie et de distractions- qui permettent de mieux analyser le phénomène.

Les définitions des termes que nous avons énumérés contiennent toutes une critique : le petit-maître avait une "allure maniérée et prétentieuse", le muscadin était un "jeune fat, d'une coquetterie ridicule dans sa mise et ses manières", les incroyables "affichaient une recherche extravagante dans leur mise et leur langage", le dandy "se pique d'une suprême élégance dans sa mise et ses manières", le gommeux se caractérise par "son élégance excessive et son air prétentieux" qui le rendent ridicule, tout comme

2- Agustín MORETO, *El lindo don Diego* , I, 5, éd. Clásicos castellanos n° 32.

3- Juan de ZABALETA, *El día de fiesta por la mañana* , Barcelona, Biblioteca clásica española, 1885, p. 11-12.

4- Voir à ce sujet l'article de Gérard DUFOUR, "Juan de Zabaleta et Ramón de la Cruz : du *galán* au *petimetre* ", *op. cit.* Le *galán* de Zabaleta ajuste ses bas "con unos ataderos tan apretados, que no parece que aprietan, sino que cortan. Garrotes suelen dar a los que están sin sentidos : muy sin sentidos está quien no vuelve en sí con estos garrotes". Tararira, valet de D. Soplado, explique ainsi à D. Modesto le martyre que souffre son maître :

"Pues no es cosa tan extraña
el dar unas ligaduras
a quien el sentido falta."

(*El petimetre* , *Doce sainetes* , éd. cit., p. 68-69, v. 258-260).

le gandin, "jeune élégant raffiné et plus ou moins ridicule" ; les zazous "se signalaient par leur passion pour le jazz américain et leur élégance tapageuse", et le minet, "jeune homme futile", "se vêt avec trop de recherche" ; le *lindo* pour sa part est défini comme un homme "presumido de hermoso" et "cuida demasiado de su compostura y aseo", de même que le *petimetre* ("cuida demasiadamente de su compostura y de seguir las modas") ; le *lechuguino* "se compone mucho", le *currutaco* est "muy afectado en el uso riguroso de las modas" et le *pisaverde* est "presumido y afeminado" (5). Tous sont sanctionnés parce que par leur extravagance, leurs excès, leur présomption, ils s'écartent de la norme, d'un juste milieu dont il conviendrait pour chaque cas d'apprécier les limites, ou s'arrogent une qualité, une distinction qui, à leurs yeux, les valorise. Réaction contre un traditionalisme que l'on juge dépassé ou stérile, besoin de se différencier du commun, toute mode est significative des rapports qu'entretiennent avec la société qui les entoure les individus qui ont choisi d'y adhérer, et les critiques qu'elle suscite en sont le révélateur. La *petimetría* qui fait rage en Espagne au XVIII^{e} siècle n'échappe pas à la règle. Tentons donc tout d'abord d'en dégager les principaux caractères.

Le terme *petimetre* , mot d'origine française introduit sans nécessité, selon le *Diccionario de Autoridades* , dans la langue espagnole, désignait, rappelons-le, un jeune homme trop soucieux de soigner sa mise et de suivre les modes. Moralistes et satiristes de l'époque, dont Carmen Martín Gaite a recueilli dans son ouvrage *Usos amorosos del dieciocho en España* un certain nombre de témoignages (6), ont exercé à l'envi leur hargne ou leur verve contre ces godelureaux dont ils sanctionnent la coquetterie excessive, la frivolité, l'oisiveté. C'est l'aspect efféminé du personnage que privilégie tout d'abord Torres Villarroel dans ses *Visiones* ; le "mozo puta, amolado en hembra" dont il brosse la caricature ne saurait intimider les personnes qui le croisent : l'air aussi fragile que ces petits chiens de compagnie que les élégantes d'alors affectionnaient tout particulièrement et dont il semble avoir adopté le régime alimentaire -un biscuit et une amande pour trois repas-, il use de tous les artifices féminins, si bien que convenablement poudrés et maquillés, parés de fanfreluches de toute sorte, lui et ses pareils "son

5- Les définitions que nous avons utilisées sont celles que donnent le Robert et le *Diccionario de la Real Academia Española* . Nous ajouterons que le terme "muscadin" était le "nom donné, sous la Révolution, aux royalistes qui se distinguaient par leur élégance recherchée". Cette revendication par le biais du costume d'une qualité liée au prestige dû à la naissance et aux privilèges nous paraît fort significative.

6- Carmen MARTÍN GAITE, *Usos amorosos del dieciocho en España* , Madrid, siglo XXI, 1972. On pourra consulter en particulier le chapitre II.

machos, desnudos ; y hembras, vestidos" (7). Il n'y a pires coureurs de dots que ces freluquets, qui jettent leur dévolu sur une jeune fille de bonne famille, riche bien entendu, mais tôt ou tard, après avoir dilapidé le bien de leur femme, ils finissent dans la misère, car au dérèglement ils joignent l'oisiveté.

Le don Carlos créé par le Padre Isla dans *Fray Gerundio de Campazas* est pour sa part un admirateur inconditionnel des manières et de la langue françaises -"yo soy furiosamente francés", déclare-t-il- et émaille sa conversation de gallicismes qui le rendent totalement incompréhensible pour le malheureux Antón Zotes, et fort irritant aux yeux du Magistral, défenseur convaincu de la langue espagnole en des termes que n'aurait pas reniés l'Académie :

> "es ligereza ajena de nuestra gravedad española y desestimación injuriosa a nuestra lengua, introducir en ella voces que no necesita y modos de hablar que no la hacen falta" (8).

La presse, de son côté, dès 1760 avec le *Caxón de sastre* de Francisco Mariano Nipho, fait du *petimetre* une des cibles de prédilection de sa satire. Le *Duende especulativo* en donne une définition qui n'est pas sans rappeler la *Visión* de Torres ("Hay cierta clase de hombres, que en algún modo parecen hermaphroditas : pues siendo, al parecer, del sexo masculino, afectan en todo el género femenino, queriendo ingerirse en las comisiones de las damas, y se acercan muchísimo a tener los gustos y antojos mugeriles" [9]), et le *Pensador* de Clavijo y Fajardo dénonce son oisiveté, après l'avoir dépeint occupé à sa toilette, de même que la *Pensadora Gaditana* , qui n'hésite pas à lui faire porter la responsabilité d'une bonne partie des maux dont souffre la société (10). Bref, traître à son sexe et à sa patrie, le *petimetre* semble faire l'unanimité contre lui.

7- TORRES VILLARROEL, *Visiones y visitas...* , éd. cit., p. 72.

8- José Francisco de ISLA, *Fray Gerundio de Campazas* , "introducción, edición y notas de Russell P. SEBOLD, Clásicos castellanos n° 150", p. 153 (segunda parte, libro IV, capítulo VIII). Le *Diccionario de Autoridades* émettait un avis analogue au sujet du mot *petimetre* , "voz compuesta de palabras Francesas, e introducida sin necesidad." Moins de quarante ans plus tard, dans le projet de dictionnaire de synonymes conçu par Iriarte entre 1770 et 1775, le même terme figurait au nombre des mots étrangers récemment introduits dans la langue espagnole et néanmoins "tolerables, o que contando algunos años de antigüedad en Castilla se hallan ya connaturalizados" (voir Françoise ETIENVRE, "Filosofía de la sinonimia en la España da las Luces", in *Anales de literatura española* , Universidad de Alicante, n°2, 1983, p. 278).

9- Cité par P.J. GUINARD, *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre* , Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, p. 452.

10- Voir P.J. GUINARD, *ibid.* , p. 453.

A cette même époque où les périodiques espagnols, se modelant sur le *Spectator* anglais, se posent en observateurs des réalités sociales de leur temps, le *sainete* , sous l'impulsion de Ramón de la Cruz, s'écarte des moules traditionnels et s'engage de plus en plus résolument sur la voie de la satire de mœurs. *Petimetres* et *petimetras* occupent bientôt le devant de la scène.

C'est avec *El hospital de la moda* que D. Ramón ouvre le feu. Le *sainete* , jusqu'à aujourd'hui mal daté sur la foi des affirmations de Cotarelo (11), n'est pas de 1762, mais de 1761 au plus tard (12), et donc antérieur de quelques mois au moins à *La petimetra en el tocador* , dont la dernière autorisation délivrée par la censure porte la date du 29 janvier 1762 (13). Le rétablissement de la chronologie ne répond pas dans le cas présent au seul souci de précision scientifique, mais permet de remettre la pièce à la place qui lui revient dans l'élaboration d'un type de personnage qui allait devenir un ressort essentiel de la satire sociale dans les *sainetes* .

El hospital de la moda offre en effet un échantillonnage des principaux travers liés à la *petimetría* , et dont chacun est incarné par un personnage. Il y en a six qui défilent ainsi devant l'hidalgo fondateur de l'hôpital destiné à soigner les "malades de la mode" : le Crítico, la Crítica, le Petimetre, la Petimetra, la Dengosa et la Presumida. Les deux premiers sont atteints de gallomanie verbale et truffent leur langage de néologismes -dont certains sont aujourd'hui parfaitement intégrés dans la langue espagnole- et de tournures directement calquées sur le français, comme "remarcable", "interesante", "veritablemente", "plesanterías", "meprisable", "garante", "no me hace placer", "me hacéis el honor" (14), autant de mots et d'expressions qui devaient rendre l'ouïe d'une

11- *D. R. de la C...* , p. 347.

12- *El hospital de la moda* figure en effet dans le récapitulatif des copies effectuées en 1761 pour le compte de la troupe de Juan Angel entre la série de représentations de l'*auto sacramental* et les fêtes de Noël (BNM, *Papeles de Barbieri* , ms. 14016). Nous ignorons la date de la première représentation du *sainete* , dont la BNM conserve une seconde partie anonyme (ms. 14522/39), différente de *La academia del ocio, segunda parte del "Hospital de la moda"* , pièce écrite pour *Los juegos olímpicos* en 1762 (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 56) et donc jouée en septembre de la même année (AMM, *Ayunt.* , 1/361/2). Le manuscrit de cette seconde partie anonyme porte plusieurs dates, dont certaines sont barrées ou surchargées, et écrites avec des encres différentes, la plus ancienne semblant être 1760 ; il n'est donc pas impossible que le *sainete* de Cruz qui nous occupe remonte à cette date.

13- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 84.

14- CADALSO, dans les *Cartas Marruecas* (n° XXXV), imagine une lettre écrite par une *petimetra* à l'une de ses amies : "me sequé toda sola", "él viene de arribar de París", "tomé de la limonada", ne sont que quelques exemples extraits de ce concentré de gallicismes, parmi lesquels figurent bien évidemment les néologismes les plus couramment employés, comme "toaleta" ou "veritable" (*Cartas Ma-*

partie du public totalement imperméable à leur discours [15]. La première impression n'en était que plus frappante : ces *petimetres* -"Salen la Crítica y el Crítico muy petimetres" [16], précise l'indication scénique- sont aussi étrangers à leur propre pays que les ressortissants de la nation qui leur a inspiré cette mode.

La Petimetra et le Petimetre se caractérisent par leur tenue vestimentaire, dont le principal défaut est de ne tenir aucun compte de la notion d'utilité : l'une étouffe de chaleur sous la couche de vêtements que la mode lui fait une obligation de porter, et l'autre en revanche s'expose à un refroidissement en cas de pluie, contre laquelle son "cabriolé" n'offre qu'une protection parfaitement illusoire. Mais la mode a ses raisons que la météorologie ignore : "Aunque volviera de recio / el calor, hasta la Pascua / es preciso todo eso", affirme péremptoirement la Petimetra ; et le Petimetre lui fait écho :

> "Yo sólo mi cabriolé ;
> que, aunque cuando llueve recio
> se suele calar, es moda." [17]

La même absurdité sera relevée par D. Cosme dans *La tertulia de los jueves* , de 1764 : bien que l'on soit en septembre [18], le fond de l'air, comme on dit familièrement, est frais, et notre homme -le rôle était tenu par le *primer barba* José Espejo, interprète également en 1769 [19] de l'Hidalgo de *El hospital de la moda* - s'est vêtu en conséquence, contrairement au *petimetre* qui préfère grelotter plutôt que de risquer d'être ridicule aux yeux de ses pareils en arborant en septembre des vêtements de plein hiver ; ces gens-là en effet

rruecas , Madrid, Espasa-Calpe, "Clásicos Castellanos" n° 112).

15- La pédanterie dans le langage caractérise le *crítico* , d'après la définition qu'en donne le *Diccionario de Autoridades* : "Se llama también la persona que habla o escribe con afectación, usando de phrases y palabras obscuras y poco practicadas." Dans un autre *sainete* de la même année, *La crítica, la señora, la primorosa, la linda* , Cruz mettait en scène un personnage de femme savante -la Crítica- adepte du cultisme. Les *mosqueteros* ne devaient guère mieux comprendre ses latinismes que les gallicismes de *El hospital de la moda* , mais ils étaient plus familiarisés avec ce langage qui se rattachait à un courant authentiquement espagnol.

16- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 40. Dans la seconde partie du *sainete* , le Crítico revendique son appartenance à la gent *petimetra* : "Yo, señor, soy petimetre ; / tuve el mal en el cerebro, /por lo que tiraba el rizo (*ibid.* , p. 52, v. 426-428).

17- *Ibid.* , p. 46, v. 279-280.

18- *La tertulia de los jueves* (BNM, ms. 14499/28 ; BMM, ms. 1/169/25, dont un exemplaire est signé D. Bentura Lucas) fut joué le 7 septembre 1764 par la troupe Ladvenant.

19- COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 347. La distribution retranscrite par Cotarelo ne comprend aucun Hidalgo, et compte en revanche deux personnages de Crítico ; l'un d'eux -logiquement le premier qui figure sur la liste aussitôt après le Desengaño et avant le Majo, à savoir celui qu'interprétait Espejo, spécialiste de ce genre de rôles- se confond donc forcément avec l'Hidalgo.

"observan por ceremonia
no hacer caso del imbierno,
despreciar la llubia, el Ayre,
y los rigores del yelo,
quando van por essas calles
temblando, pero contentos,
porqe nada importa más
qe lucir los lindos cuerpos."

Pareille critique n'était-elle pas adressée, à une époque beaucoup plus proche de nous, aux premières adeptes de la mini-jupe ?

En fait, ce n'est pas seulement cette entorse au bon sens qui est reprochée au Petimetre de *El hospital de la moda* : reniant la cuisine de son pays -le "puchero a la española"-, il ne se nourrit que de "fricandó", de "fricasé" et autres mets venus d'ailleurs.

Quant aux maux dont se plaint la Dengosa, variété de *petimetra* plus spécialement caractérisée par ses minauderies, ce ne sont peut-être pas uniquement des simagrées, si l'on en juge d'après les excès alimentaires qu'elle avoue avoir commis : les cinq tasses de café et les dix verres de crème glacée qu'elle a absorbés suffisent à notre avis à expliquer les ballonnements dont elle souffre, ce fameux "flato" qu'elle se refuse par ailleurs à nommer, lui préférant un autre terme plus choisi :

"que ése es término ordinario.
Lo que es flato en los viejos
es histérico en las damas." (20)

Cela faisait évidemment plus noble et plus distingué d'avoir les nerfs fragiles que d'être sujet à la flatulence (21). Car, pour la Petimetra comme pour la Dengosa, suivre la mode c'est indiquer la place que l'on occupe dans l'échelle sociale :

"¿ por qué he de ser yo menos
que las demás que lo llevan ?"

rétorque la première au Petimetre qui s'étonne de la voir aussi couverte, tandis que la seconde ne renoncerait pour rien au monde à se brûler la langue en absorbant le café dont nulle grande dame ne saurait se passer : "¿ qué dama hay que no le tome ?" (22).

20- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 46-47, v. 287-289.

21- Il n'est pas du tout certain, toutefois, que la fameuse scène du film de Milos Forman, *Amadeus* , où l'on voit Mozart achever de cette façon vulgaire l'exécution d'une œuvre de son rival aurait autant choqué le public de l'époque qu'elle ne l'a fait aujourd'hui.

22- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 46, v. 274-275 et p. 47, v. 297, respectivement. Dans *El chasco de los aderezos* , Clara usera du même argument pour convaincre son mari : "No soy menos que ninguna",

C'est la Presumida que l'auteur charge d'exprimer de façon plus explicite encore la principale motivation qui pousse certaines femmes à être à la mode :

"Presumida conozco algunas que damas
parecen vestidas, y esto
lo hace el sastre.
Sastre ¡ El sastre, el sastre...
E también lo *fa* el dinero." (23)

L'assimilation externe aux classes supérieures -"damas parecen vestidas"- est d'autant plus aisée que cette mode est plus coûteuse : le tailleur demande six fois plus d'argent à ses clientes pour confectionner un corset à la française que pour fabriquer le même vêtement à l'espagnole.

Ainsi, dans *El hospital de la moda* , où chaque caractère incarne plus spécialement un aspect de la *petimetría* , l'auteur offre une série d'esquisses nécessairement stylisées, schématisées dans le cadre de l'intermède *de figuras* . Seuls les traits les plus immédiatement perceptibles de l'extérieur -le langage, le costume, les manières- y sont marqués, grâce au dialogue dont la fonction est ici essentiellement descriptive ou informative : la Petimetra par exemple énumère elle-même les vêtements qu'elle porte et le Petimetre énonce de la même façon ses préférences culinaires.

Ces personnages allaient s'animer véritablement et prendre corps dans les *sainetes* postérieurs, dès le début de 1762, dans *La petimetra en el tocador* , pour le type féminin, et en 1764 pour sa version masculine, dans *El petimetre* .

L'action toute entière du premier *sainete* se déroule dans une pièce de la demeure de Dª Águeda, dans laquelle figurent simplement la coiffeuse de la dame et quelques chaises dont la disposition indique que l'on a tenu salon dans ce lieu que l'on aurait pu croire réservé à l'intimité (24). Le personnage principal est donc dès le début placé dans son cadre familier, et l'on remarquera à ce propos que, à la différence de la plupart des *sainetes* , qui étaient conçus en deux parties, l'unité de lieu est ici respectée, ce qui a pour effet de centrer encore davantage l'attention sur la *petimetra* à sa coiffure, cérémonie sur laquelle repose toute l'action de la pièce.

"yo he de ir como quien soy."

23- *Ibid.* , p. 48, v. 321-324.

24- La première indication scénique précise en effet : "Tocador y sillas en disposición de haber habido visitas" (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 79).

Dès l'entrée en matière, le rôle des personnages secondaires est défini : doña Águeda est entourée de deux servantes -elle jouit donc d'une certaine aisance matérielle-, et de deux messieurs qui vont assister à la cérémonie, D. Félix, *petimetre* flatteur, auquel est opposé D. Alonso, dont les réflexions pleines de sagesse ponctuent un dialogue destiné à fournir les premiers éléments d'appréciation du caractère de la dame, capricieuse et exigeante au point qu'elle viendra à bout de la patience pourtant infinie du coiffeur, français comme il se doit. La séance de coiffure remplit la majeure partie du *sainete* , et l'on y voit doña Águeda tellement exclusivement préoccupée par le résultat de cette délicate opération (25) qu'elle ne prête pas la moindre attention à la nouvelle pourtant fâcheuse que lui apporte le procureur chargé de ses intérêts, à savoir la perte d'un procès et la saisie imminente de ses biens.

Le personnage de doña Águeda, cependant, n'est pas caricatural, contrairement à son homologue masculin, ainsi que nous allons le voir. Il n'en a, croyons-nous, que plus de force, et cela explique peut-être que le *sainete* ait mieux résisté à l'usure du temps que *El petimetre* , ou que *El hospital de la moda* , qui tomba dans un oubli total dès 1769, après avoir été repris une fois en 1763.

Simple coïncidence ? La même année, Nicolás Moratín publiait, après avoir vainement tenté, semble-t-il, de la faire jouer, sa comédie *La petimetra* . Doña Jerónima est désignée par antonomase comme "la Petimetra" par la rumeur publique et tant le choix du déterminant que l'usage de la majuscule montrent que Moratín a voulu créer là un type. Son héroïne, coquette, frivole, paresseuse, n'a pas de fortune, mais parvient à faire illusion grâce à l'habileté de sa servante, qui possède le rare talent de transformer une toilette à moindres frais, et fait faire à sa maîtresse l'économie du coiffeur et de l'épileuse à domicile. Le charme, les allures libres de cette Petimetra en font le point de mire de la ville entière, et comme de surcroît la belle laisse entendre qu'elle est richement dotée, elle attire les galants, notamment un *petimetre* désargenté et coureur de dot pareil à ceux qu'évoquait Torres Villarroel. Mais la peinture du caractère féminin

25- Le *Discurso XLIX* du *Censor* évoque la silhouette disproportionnée que faisaient aux femmes ces coiffures extravagantes "Mas he aquí sus cabezas elevarse repentinamente, tanto que no parecía sino que iban a esconderse entre las nubes : sus caras bajaron a ocupar el medio de sus cuerpos ; y el centro de su gravedad vino a hallarse en el ámbito de sus cabezas. Permanecieron allí estas excrecencias por mucho tiempo ; pero variando incesantemente de figuras. A veces era una vasta pirámide que se levantaba sobre su frente. Otras un cono inverso, cuyo vértice era el hoyo de la barba, y cuya base podían apenas tres hombres comprender entre sus brazos. Otras era una figura irregular, ahora con dos puntas a guisa de hornabeque, ahora con tres, representando una de estas fortificaciones exteriores de la plazas, que llaman bonetes de clérigo." (éd. cit., p. 98-99).

entreprise par Moratín au début de la pièce s'estompe bientôt, puis disparaît au profit des nombreuses péripéties de l'intrigue amoureuse, chassé-croisé sans grand intérêt entre les différents personnages. C'est probablement la raison pour laquelle l'œuvre ne fut pas jouée, et il n'est pas impossible que le succès du *sainete* de Cruz portant sur le même sujet soit à l'origine de la rancœur exhalée par Moratín dans ses *Desengaños* .

Pourtant, ce n'est pas *La petimetra en el tocador* , mais *El petimetre* , qui allait attirer sur D. Ramón les foudres de la critique. Nous avons évoqué plus haut le *sainete* qu'écrivit Nifo contre les intermèdes de Cruz et dans lequel il visait notamment *El petimetre* , alors que lui-même ne s'était pas privé -il est vrai qu'il ne craignait pas de se contredire [(26)]-, dans *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces* , de railler "todo el guirigay o jerga de los petimetres" [(27)], c'est-à-dire le langage codé, entremêlé de gallicismes, dont ceux-ci faisaient usage, après avoir souligné leur frivolité dans son *Caxón de sastre* . Et Clavijo pour sa part ne ménageait guère les *petimetres* , qui recueillaient tous les suffrages contre eux, comme il a été dit plus haut. En quoi le personnage de Cruz méritait-il un sort différent ?

Composé de deux parties, le *sainete* , l'un des plus longs que Cruz ait écrits, puisqu'il compte plus de sept cents vers [(28)], est conçu en fait comme une petite comédie en deux actes, dont chacun pourrait constituer un intermède à part entière ; la seconde partie en effet, bien que l'on y voie reparaître les personnages mis en place dans la première, à savoir le héros D. Soplado, ses amis et son valet, est centrée sur la famille à laquelle ces derniers vont rendre visite, et plus particulièrement sur le "chef" de ladite famille, D. Simplicio.

La première phrase que prononce le *petimetre* ,

"¿ Ha venido el peluquero ?"

est comme un écho de celle que lançait en paraissant sur scène doña Águeda :

"¿ El peluquero ha venido ?"

26- Voir *supra* , chapitre V, et P.J. GUINARD, *op. cit.* , p. 454.

27- Cité par C. MARTÍN GAITE dans *Usos amorosos del dieciocho en España* , *op. cit.* , p. 62.

28- Le texte imprimé par José Francisco GATTI (*Doce sainetes* , éd. cit., p. 59 sq.) en totalise 721 exactement. Fort peu de *sainetes* dépassaient les sept cents vers : nous avons relevé, notamment, *La botillería* , avec 810 vers, et *La pradera de San Isidro* , autre *fin de fiesta* , qui en compte 734 ; *El triunfo del interés* et *Los picos de oro* , deux *comedias en un acto* , en totalisent respectivement 726 et 714 ; *El reverso del sarao* avec 730 vers et *Los payos críticos* qui en compte 710 sont deux autres exemples que nous pouvons citer. Il y a parfois des différences entre les manuscrits et les versions imprimées.

Mais, alors que dans *La petimetra en el tocador* il s'agissait du premier vers du *sainete* , dans *El petimetre* l'entrée en scène du protagoniste est légèrement différée. La première image que reçoit le public est le décor, que l'auteur a voulu plus détaillé et plus évocateur :

> "El teatro representa la cámara de un caballero soltero, con unos taburetes, un tocador, una mesa con algunos libros y multitud de frasquitos, cajas, etc." (29)

On y retrouve donc la même coiffeuse et quelques sièges, avec en plus cette table sur laquelle sont posés quelques livres et une multitude de flacons, de petites boîtes, etc., dont la profusion doit de toute évidence attirer l'œil et en faire ressortir le côté insolite dans cet intérieur habité par un homme. Puis deux valets paraissent, chargés des vêtements et des objets dont leur maître, qu'ils entendent se lever, aura besoin ("Salen Tararira y el lacayo, uno con el vestido y un cepillo, y otro con las ligas, peinador, etc., que colocan sobre alguna otra mesa o silla" (30).

L'entrée en matière est très brève, puisque les deux répliques qu'échangent Tararira et le laquais après avoir disposé les objets cités n'occupent que quatre vers, mais le public a en fait déjà vu entrer en scène le protagoniste du *sainete* symboliquement représenté par ses atours et les babioles qui encombrent sa table de toilette. Car la personnalité de D. Soplado -et le nom que lui a donné Cruz suffirait à le définir-, c'est essentiellement une enveloppe à laquelle il apporte tous ses soins.

Ce matin-là, il s'est levé exceptionnellement tôt -il est tout de même dix heures- et commence par renvoyer, au nom du principe énoncé plus haut, l'habit que le prévoyant Tararira a préparé pour cette journée d'automne : on ne s'habille pas de drap ou de laine pendant la demi-saison à moins d'avoir une garde-robe des plus réduites ou de

29- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 59.
30- *Ibid.*
31- "Don Soplado Estando en el entretiempo
¿ he de llevar paño o lana
y que se rían de mí ?
Lacayo Otros le llevan.
Don Soplado Gentualla
que sólo tiene un vestido
o personas chabacanas,
que los dogmas del buen gusto
no consultan o no alcanzan."
(*ibid.* , p. 60, v. 19-26).

faire partie de ces esprits ordinaires inaccessibles au bon goût [31]. Vient ensuite la séance de coiffure dont le *petimetre* suit le déroulement d'un œil vigilant, tout en marmonnant distraitement une prière entre deux potins mondains. Convenablement pommadé et poudré, les mains soigneusement lavées avec un savon délicat, D. Soplado se livre à son valet Tararira pour l'habillage, entreprise très ardue car les bas doivent être parfaitement ajustés et la taille bien prise dans le corset. Les accessoires -la montre avec ses innombrables grelots, les cinq tabatières, les mouchoirs imprégnés de parfums différents et enfin l'épée- viennent parachever l'ouvrage : D. Soplado peut examiner son reflet dans le miroir avant d'entreprendre sa tournée de visites.

On est à la moitié du *sainete* , et cette première partie, rythmée seulement par deux ou trois allées et venues de Tararira, l'arrivée du coiffeur, puis celle des trois amis de D. Soplado qui assistent au spectacle en devisant avec le maître de céans, s'est déroulée avec lenteur :

"Mientras se peina esta dama
bien puedo almorzar, oír misa
con sermón y no hacer falta" [32]

dit Tararira en aparté.

A travers cette réflexion du valet, incarnation du bon sens populaire, est exprimée l'une des critiques les plus fréquemment formulées à l'encontre des *petimetres* et fondée sur l'idée que la coquetterie est incompatible avec la virilité. L'un des visiteurs, D. Modesto le bien nommé, la reprend à son compte un peu plus loin, sous une forme sentencieuse :

"No es en los hombres
mucho primor manos blandas." [33]

Ainsi, de la même façon que le *majo* de *El hospital de la moda* était dans le camp de l'Hidalgo [34], le valet se trouve ici du côté de ce personnage paré de vertus -sens moral, sagesse et patriotisme- qui en font le porte-parole de D. Ramón, et dont les interven-

32- *Ibid.* , p. 61, v. 38-40. La première scène de *Cómo han de ser los maridos* , dont Manuel del Pozo est sans doute l'auteur (voir *supra* , chapitre II, note 72), est visiblement inspirée de *El petimetre* : on y voit un *petimetre* , D. Ramón, qui vient de passer plusieurs heures à sa toilette, ce qui lui vaut cette réflexion de son valet : "todos dicen, / según usted se adereza, / que es mujer o va aprendiendo / para serlo." (*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 196).

33- *Ibid.* , p. 68, v. 237-238.

34- Voir le portrait de Juan Jusepillo, chapitre VI, p. 349.

tions, les critiques, ponctuent un dialogue destiné à faire ressortir les ridicules des autres interlocuteurs.

Il y a loin de l'impression d'œuvres consommées par un public restreint -et surtout choisi- à la représentation d'une pièce de théâtre devant une assistance très mélangée. Cruz ne fait que reprendre dans son *sainete* des critiques déjà formulées contre les *petimetres* . Mais leur portée n'était pas la même, d'autant que *El petimetre* dépasse les limites de la simple caricature d'un type social qu'offrait *El hospital de la moda* et met en cause les écervelés qui incitent ceux qui ont les yeux fixés sur eux pour les imiter à donner de leur classe une image déformée qui ne peut que nuire à son autorité ; il suffit de comparer, dans le même *sainete* , les réflexions de Tararira et celle du *majo* qui apparaît dans la seconde partie de la pièce pour s'en convaincre : elles englobent dans une même réprobation méprisante D. Soplado et doña Verónica (35). Et il ne fait aucun doute qu'un grand nombre de spectateurs y adhérait avec délice.

Le *sainete* s'intitulait primitivement *Los atolondrados o Don Soplado* (36), et ce pluriel signifiait que l'auteur ne donnait pas la vedette au seul D. Soplado. L'homme du jour est en fait un abbé récemment revenu de Paris, D. Zoilo, dont le nom, comme ceux de D. Soplado et de D. Modesto, n'est pas choisi au hasard : ce personnage, qui pendant dix ans et demi a couru les capitales européennes, dénigre systématiquement toutes les traditions de son pays et leur oppose les "progrès" qu'il a eu la satisfaction d'observer chez certains de ses compatriotes pendant les quatre jours qu'il vient de passer à Madrid. Les *cornucopias* , sortes d'appliques constituées par un miroir muni de branches de candélabres, ont remplacé les pièces d'armure et les lances qui jusqu'alors décoraient les intérieurs espagnols, tandis que les tableaux de Velasquez, d'Alonso Cano, de Ribera et des barbouilleurs de leur espèce ont disparu des murs désormais garnis de papier peint ou tendus d'indienne. Mais surtout, sous l'effet des crèmes et du savon, les visages se sont adoucis, et avec eux les mœurs enfin libérées de cette extravagante contrainte qu'était le sentiment de l'honneur :

"Parece se ha propagado
el cultivo hasta las caras.
Aquel bruto desaliño
del cabello y de la barba,
que hacía nuestra nación

35- Tararira ne se contente pas de railler la coquetterie excessive de son maître en le traitant de "dama" ; il met en doute son sens moral : "¡ La conciencia sí que es ancha! (éd. cit., p. 69).

36- BMM, ms. 1/161/7.

tan terrible a las contrarias,
ya dócil a beneficios
del jabón y las pomadas,
por donde quiera que vamos
van diciendo nuestras fachas
que somos gente de paz ;
ya nadie al vernos se espanta,
pues yace oculto de miedo
el duelo o la patarata
de aquel honor que fundaron
en ser las doncellas castas,
muy religiosas las viudas,
recogidas las casadas,
los ancianos venerables,
los niños de cera blanda,
los hombres ingenuos y
muy hombres de su palabra.
Que porque me dijo mientes...,
porque me sopló la dama...
u otras tales bagatelas,
¿ he de andar a cuchilladas ?
¡ Hubo entre nuestros antiguos
gentiles extravagancias !" (37)

D. Zoilo s'inclut au nombre de ces jeunes nobles qui partaient à l'étranger pour y parfaire leur instruction, conformément au système éducatif préconisé par les lumières. Il fallait pour cela avoir de la fortune, et D. Zoilo vient de regagner sa terre natale précisément parce que ses ressources ne lui permettent plus de poursuivre cette expérience sans déchoir, c'est-à-dire en maintenant

"la bizarra
ostentación que es forzosa
en un extranjero que anda,
con privilegios de noble,
corriendo cortes extrañas." (38)

Il est vrai qu'il est resté plus de dix ans à l'étranger, temps plus que suffisant, semble-t-il, pour enrichir son esprit en faisant provision de connaissances nouvelles. Or, quel profit D. Zoilo a-t-il retiré de ses voyages ? D. Soplado, à la fois envieux et admiratif, donne cet aperçu des "lumières" qu'a acquises l'abbé :

37- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 67-68, v. 203-230.

38- *Ibid.* , p. 65, v. 150-154. Au sujet de cet aspect de l'éducation des jeunes nobles, voir J. SARRAILH, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle* , Paris, Klincksieck, 1964, p. 78-79, et P.J. GUINARD, *La presse espagnole de 1737 à 1791* , *op. cit.* , p. 392-394.

"Este sujeto
ha ido a estudiar las ciencias
a las cortes. Trae secretos
para disimular pecas
del rostro, limpiar blondinas,
quitar manchas, lavar medias
y otros grandes intereses
de la nación." (39)

Certes, la vision est caricaturale, de même que celle du *petimetre* dont l'honneur serait irrémédiablement souillé s'il se présentait devant une assemblée féminine avec des bas en accordéon, et soudain affolé, puis furieux au-delà de toute raison en apprenant qu'il y a une minuscule tache sur son costume. Il n'empêche que l'on pourrait interpréter cette dérision du "voyage d'études" réalisé par D. Zoilo comme une critique de l'idéologie éclairée à laquelle une telle pratique se rattachait, si Cruz ne prenait soin d'offrir au public l'exacte antithèse de l'abbé en la personne de D. Modesto.

Celui-ci en effet non seulement possède l'amour de l'étude, cette "avara / propensión hacia los libros" que lui reproche D. Zoilo, mais a lui aussi beaucoup voyagé, sauf que ce dépaysement n'a en rien entamé son patriotisme :

"Confieso hallé en cada una
muchas cosas que ilustraran
mi entendimiento, mas no
que me apagasen la llama
del amor al patrio suelo." (40)

L'allusion est claire ; ce n'est pas à l'*ilustración* que s'adresse la satire de Ramón de la Cruz, mais à tous ceux qui se prévalent de ses principes pour se faire les détracteurs de l'Espagne. La position de Cruz aurait-elle pu être différente, alors que son propre frère venait d'effectuer un séjour à Paris financé par une bourse d'études pour parfaire ses connaissances, avant de devenir géographe de Sa Majesté (41) ?

D. Soplado existerait-il s'il n'y avait des D. Zoilo pour lui ouvrir la voie ? Il n'est en fin de compte qu'un pantin et suit aveuglément les règles importées par des D. Zoilo qui ont eu le privilège de voyager et ont démontré par là qu'ils appartenaient à une élite, parce que l'adoption de ce règlement, qui définit le fameux "bon goût", l'assimile, ne serait-ce qu'extérieurement, à la classe dont il convoite le prestige :

39- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 84, v. 678-685.
40- *Ibid.* , p. 66, v. 167-171.
41- Voir COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 17.

"Don Modesto ¿ Y qué es buen gusto ?
Don Zoilo Yo os lo diré : una fantasma
que como a los racionales
entes les anima el alma,
a los entes petimetres
anima invisible para
que se esfuercen a salir
de las jerarquías bajas
de su especie, hasta ocupar
la sublime ; y se señalan
estos felices sujetos
ya en la hechura de las cajas
que llevan, ya en los relojes,
ya en la conducción gallarda
del aire, de la figura,
ya en la guarnición extraña
y colores del vestido." (42)

Il s'agit donc avant tout pour les *petimetres* de se distinguer du commun dont ils font réellement partie, et l'on aura noté le mépris qui transparaît dans la tirade de D. Zoilo, dont le sentiment de supériorité se fonde sur la conscience d'être de ceux que l'on imite. Et l'on s'explique l'engouement des *petimetres* pour tout ce qui vient de l'étranger en entendant D. Zoilo déprécier par avance le talent de chanteuse d'une des filles de D. Simplicio -et humilier par voie de conséquence le *petimetre* qui vient d'en vanter les mérites- par référence à la richesse de la musique italienne (43). D. Zoilo et ses semblables sont les véritables responsables du vent de *petimetría* qui souffle sur Madrid et contamine facilement des individus tels que D. Soplado, naturellement portés à la fri-

42- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 72, v. 351-367. En 1762, Clavijo reprochait lui aussi au *petimetre* de "darse aires de grande, entrar a cualquier precio en las concurrencias, y tomar un baño entre excelencias y señorías, que no deja de tener un influjo bastante poderoso para las fortunas y estimación del resto de la vida" (*El pensador* , t. II, in *Costumbristas españoles* , éd. de CORREA CALDERON, Madrid, Aguilar, 1950, t. I, p. 465).

43- "Don Soplado [...] amigo, hay una que canta grandemente.
Don Zoilo ¡ Grandemente !... (*Burlándose*)
Al que viene de la Italia
hecho a oír aquellas orquestas,
que en la menor serenata
hay cuatrocientos violines,
ciento y dos trompas de caza,
cien oboes y ochenta bajos,
¿ qué efecto queréis que le haga
una mujer ?"
(*Doce sainetes* , éd. , p. 73-74).
On remarquera que c'est toujours en termes quantitatifs que se traduit la notion de beauté ou de qualité.

volité, à l'oisiveté et à la vanité. Quant à l'éternel féminin, il offrait au virus un terrain particulièrement favorable : un sondage effectué sur une soixantaine de *sainetes* fait apparaître que la proportion de *petimetras* par rapport à l'ensemble des personnages féminins issus de la classe moyenne est supérieur à celui des *petimetres* (44).

El hospital de la moda récapitulait les différentes pièces qui composaient la tenue de la *petimetra* et contenait quelques détails concernant la mode masculine, *El petimetre* retraçait les phases successives de l'habillage de D. Soplado, mais de façon générale, les indications scéniques sont plutôt avares de renseignements. Pour les raisons que nous avons exposées dans un chapitre précédent, il suffisait à l'auteur d'indiquer pour la mise en scène que tel ou tel personnage devait paraître sur scène "de petimetre" ou "de petimetra" : tout au plus insistait-il sur quelque détail particulièrement voyant ou significatif, comme dans *Los payos críticos* , où dans une intention caricaturale il cite les principaux éléments sur lesquels s'appuie cette vision outrée, ou donnait-il à l'expression une valeur superlative : García et Rosa, agents civilisateurs dans *La civilización* (1763), sont "muy de petimetres", ainsi que le même García dans *La botillería* (1766), pour ne citer que deux des multiples exemples que fournissent les pièces de Cruz et de ses collègues. Il est vrai que lorsqu'on connaît la quantité de vêtements et de babioles dont avait besoin une *petimetra* , on comprend que Cruz ait renoncé à en donner le détail et ait laissé aux comédiens le soin de composer eux-mêmes leur costume : *El pueblo sin mozas* (1761) en dresse un état pour le moins impressionnant :

> "Lista de lo que necesita una dama de moda para equiparse antes de darse al público :
>
> Primeramente : el peinado, las flores, las piochas, la cotilla, lavatorio de manos y cara. El alfilerón para el despunte ; el vaquero ; la bata o casaca ; corbata o pañuelo, y a mano el acerico para el plegatorio general. El ramo si es día de él o le hubiere ; los pendientes ; el sofocante o collar ; el brial. Si no bata o vaquero, la basquiña ; las sortijas ; los guantes o pitones ; los brazaletes ; los vuelos, no olvidando la cofieta, manteleta o capotón. Si es invierno, nada ; si es verano, el manto o la mantilla; el alfiler para prenderla en el occipucio ; el manguito. Si es tiempo, el abanico ; la caja de barro ; vinagrillo ; palillo o tabaco común ; el reloj, y la que no le tenga, póngasele con el deseo ; pañuelo blanco ; el de narices (por no decir de mocos) ; si

44- Nous nous référons ici à une étude réalisée par Geneviève AGUIRRE, *La mujer en sesenta sainetes de Don Ramón de la Cruz* , T.E.R. dactylographié présenté en 1975 à la Faculté des Lettres de l'Université de Pau.

> hay, los dos ; las chinelas y el coche (la que le tuviere) ; el paje, o irse sola, o agarrarse de alguno ; un libro para sacarle alguna vez, aunque sea la *Guía de forasteros* (45). No se pone más porque no es de aquí." (46)

Il va sans dire que, de même que le *petimetre* était tenu d'avoir plusieurs costumes, un grand assortiment de mouchoirs et une collection de tabatières, toute élégante se devait de posséder les pièces les plus caractéristiques de sa garde-robe en plusieurs exemplaires, car il était interdit à un *petimetre* ou à une *petimetra* digne de ce nom de se présenter plusieurs fois de suite dans le même équipage. Cette variété était plus particulièrement de rigueur en ce qui concernait les *batas* -doña Águeda en comptait une quinzaine dans son vestiaire- et les chaussures, dont ces dames faisaient, semble-t-il, grande consommation, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on songe à la fragilité des matériaux qui servaient à leur confection, d'autant que le mauvais état de la chaussée les soumettait à rude épreuve dès que leur propriétaire s'avisait de descendre de voiture -si tant est qu'elle ait disposé de ce moyen de locomotion-, ne fût-ce que pour faire quelques pas jusqu'à la porte du théâtre (47). Et l'on ne peut se retenir d'évoquer ici le cas de cette cliente du cordonnier de *Las calceteras* qui passe une commande de huit paires de chaussures par semaine,

> "lunes, zapatos azules ;
> los martes, anaranjados ;
> miércoles, color de rosa ;
> jueves por la tarde, blancos,
> y por la mañana, verdes ;
> viernes, negros o morados ;
> sábados, color de lima ;
> los domingos, de verano ;
> de tafetán de matices,
> de entre tiempo, sobre raso ;
> y los de invierno, tisú
> o rizo con galón ancho
> y brillantes. Finalmente,
> su más especial encargo
> es que todos duren poco,
> porque gusta de estrenarlos

45- La *Guía de forasteros* , à en croire D. Zoilo, pouvait même se faire passer pour un livre pieux (voir *El petimetre* , éd. cit., p. 85, v. 703-709).

46- *El pueblo sin mozas* , *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 45-46.

47- Ainsi, une paysanne s'exclame dans *Las serranas de Toledo* "¡por mi vida / que, según hiere las plantas / el piso, creo que están / de puñales empedradas!" La même année, dans *Los majos de buen humor* , Merino se moquait des *usías* qui usaient leurs chaussures dans les rues de Lavapiés (*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 143 et 115).

cada día." (48)

Certes, il s'agit d'une charge. Mais la réalité n'était pas forcément aussi éloignée de la fiction qu'on l'imagine, si l'on en juge d'après l'inventaire qui fut dressé de la garde-robe de María Ladvenant à la mort de la célèbre actrice, et même si l'on tient compte du fait que son métier lui faisait une obligation de consacrer à ses costumes une partie de ses revenus, on ne peut manquer d'être frappé par la richesse, dans tous les sens du terme, de ladite garde-robe. Une chose est certaine : son seul salaire de *primera dama* ne pouvait lui permettre d'acquérir des toilettes aussi somptueuses (49).

Suivre la mode coûtait donc fort cher, non seulement parce qu'il fallait constamment renouveler robes, garnitures de dentelles, coiffes et chaussures, mais parce que les tissus employés étaient d'autant plus précieux qu'ils provenaient de l'étranger ; en se parant de gazes et de mousselines de soie, de brocarts, de moires, de chenilles et de blondes, les élégantes du XVIII^{e} siècle stimulaient le commerce de luxe mais opéraient de sérieuses ponctions dans leur budget.

Nombreuses sont les allusions, dans les *sainetes* de Cruz et de ses contemporains, à cette espèce de snobisme avant la lettre qui faisait préférer tout ce qui venait de l'étranger à la production nationale, fût-elle de meilleure qualité, certains marchands peu scrupuleux n'hésitant pas à faire payer le prix fort pour des articles de fabrication locale en prétendant simplement qu'ils étaient importés. Certaines clientes, semble-t-il, n'y voyaient que du feu, et Cruz les ridiculise avec un malin plaisir, comme dans *El chasco de los aderezos* , où un joaillier, après avoir vainement tenté de vendre à Clara une parure de diamants fabriquée à Madrid, revient sous un déguisement et n'a aucun mal à lui faire accepter, pour vingt-sept doublons au lieu de six, la même parure présentée dans un écrin différent et prétendument montée en Moldavie (50). Dans *Las escofieteras* , les bas de Grenade et les rubans de Tolède sont de la même façon empaquetés

48- *Las calceteras* , *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 412. Cette *petimetra* , sur ce plan, égalait donc la duchesse d'Albe (voir Carmen MARTÍN GAITE, *Usos amorosos del dieciocho en España* , *op. cit.* , p. 43). Doña Lucrecia, la *petimetra* de *El marido sofocado* , commande pour sa part "para el surtido de este invierno / diez docenas de pares de zapatos / de castor, terciopelo y rasoliso" (*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 434).

49- Voir COTARELO, *María Ladvenant y Quirante* , *op. cit.* , p. 180 à 195. Tous les atours de la célèbre actrice servirent à payer ses nombreux créanciers.

50- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 208 sq. Une telle pratique devait être courante, si l'on en juge d'après un *sainete* anonyme de 1763, *El pródigo y miserable* (BMM, ms. 1/168/38) : "Yo conozco Mercaderes / que mandan hacer aquestos / embelecos en Madrid / y nos los encajan luego / por de París, u de Londres".

comme s'ils venaient de France et le satin qu'on vient de recevoir de Valence se vendra plus de deux fois plus cher en le naturalisant italien ou français et en le présentant dans un emballage soigné. Ainsi que l'annonce l'épigraphe du *sainete* :

"Los géneros españoles
más perversos y más caros,
empaquetándolos bien,
y diciendo son extraños,
son para tontas y necios
excelentes y baratos." (51)

Pour Ramón de la Cruz, la crédulité féminine n'a pas de limites : les femmes ne sont-elles pas prêtes à accepter la nouvelle que quatre navires chargés d'*escofietas* et de *batas* ont accosté sur les bords du Manzanares ?

"Escofietera Pero es una extravagancia
el decir que en Manzanares
los géneros desembarcan.
Amo Hombre, no lo diga usted,
que lo tomarán a chanza.
Abate ¿ Chanza ? ¿ Les parece a ustedes
que las mujeres reparan
en geografías ? Si oyen
una moda extraordinaria
y conciben que han de estar
más bonitas, o más guapas,
que venga por donde venga,
y salga por donde salga." (52)

On se rappellera la note, toujours dans le même *sainete* , que doit payer le *majo* qui dépense sans compter pour les beaux yeux de sa compagne *petimetra* : elle atteint quatre vingts doublons et trois réaux d'argent, soit plus de six mille quatre cents réaux, d'après les équivalences de monnaie données par C.E. Kany (53). Quant au capitaine que sa belle a chargé de quelques emplettes, il se voit demander trente *pesos* , soit quatre cent cinquante réaux, pour un simple "cabriolé". Dans *Cómo han de ser los mari-*

51- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 335.

52- *Ibid.* , p. 336.

53- *Life and manners in Madrid...* , *op. cit.* , p. 417. Ces valeurs étaient fluctuantes, et il n'est donc pas impossible que certains de nos calculs soient inexacts. C'est ainsi que dans le tableau que donne Kany, le *peso* vaut 20 réaux, et non pas 15 comme il apparaît dans le texte des *sainetes* de 1773 (voir par exemple *Los hombres solos* , et *El cortejo escarmentado* , *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 350 et 309). Lorsque le prix est donné en *pesos* par D. Ramón, nous basons nos calculs sur ses propres indications.

dos , doña Elena est disposée à faire débourser à son mari huit *pesos* (cent vingt réaux) pour une *escofieta* , vingt pesetas (quatre-vingts réaux) pour quelques rubans, dix *pesos* (cent cinquante réaux) pour une douzaine de petits flacons de lotion pour le visage, et Monsieur Gandul lui demande rien moins que soixante pesetas (deux cent quarante réaux) pour la coiffer (54). D. Atanasio, *El cortejo escarmentado* , a eu l'imprudence de s'engager à satisfaire tous les caprices de la dame qu'il souhaiterait séduire : la facture dépasse seize mille réaux pour quatre robes à traîne à la dernière mode, trois paires de parements de dentelle, six coiffes, quatre paires de chaussures bordées de pierreries (55). Enfin la jeune doña Gervasia qui, dans *Los novios espantados* , donne soudain dans la *petimetría* , revient bientôt à la raison en constatant que ses premiers achats ont entamé d'un dixième sa dot, pourtant rondelette, de soixante mille réaux : il est vrai qu'au rythme de seize *pesos* (deux cent quarante ou trois cent vingt réaux [56]) pour un corset, huit pour des chaussures et neuf douros (cent quatre-vingts réaux) pour deux plumes, en ajoutant quelques autres colifichets, les innombrables fournitures nécessaires à la coiffure et les vêtements de base de la garde-robe, le total s'élève rapidement (57).

Les prix indiqués par Cruz étaient-ils majorés par rapport à la réalité ? Nous l'ignorons, mais il est possible qu'en tout état de cause il ait choisi les plus élevés parmi ceux qui étaient pratiqués, afin de donner plus de force à l'exemple. En 1758, d'après une petite annonce parue le 8 mars dans le *Diario de Madrid* , une blanchisseuse demandait quatre réaux pour laver une mantille, et deux pour des bas de soie blanche (58), et ces tarifs nous semblent tout aussi exorbitants en comparaison des salaires des ouvriers que les prix indiqués ci-dessus.

54- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 196 sq.

55- *Ibid.* , p. 302 sq.

56- Trois cent vingt réaux si le *peso* valait en 1788 vingt réaux, conformément au tableau dressé par Kany (cf. note 55).

57- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 106 sq. Le *sainete* n'est pas de 1763, mais de 1788 (voir chapitre II, note 116).

58- *Diario noticioso, curioso erudito y comercial público y económico* du 8 mars 1758. Elle se proposait également pour repasser "todo género de ropa blanca a la moda de París". Dans *La disputa en la tertulia* , *sainete* joué en 1763, une certaine Madame Blo lave un bonnet pour six pesetas (vingt-quatre réaux), à la grande stupéfaction de Plasencia : "Si en una sábana vemos / que lavan por quatro quartos / nueve o diez varas de lienzo / ¿ por qué han de dar seis pesetas / por lavar esse embeleco ?" (BMM, ms. 1/163/32). J. SOUBEYROUX indique d'autre part qu'une chemise d'homme valait entre quinze et vingt réaux, une cape soixante-dix réaux (*Paupérisme et rapports sociaux...* , *op. cit.* , p. 169.

Il fallait donc aux *petimetres* et aux *petimetras* que Cruz met en scène dans ses *sainetes* des revenus substantiels pour faire face à toutes les dépenses qu'exigeait la mode. Ces revenus, d'où les tiraient-ils ? Malheureusement, sur ce chapitre comme sur celui de la naissance de ces personnages, D. Ramón est dans la grande majorité des cas très vague. D. Soplado était-il noble ? Son oisiveté porterait à le croire, plus encore que le fait qu'il compte une marquise parmi ses relations ; la pointe que lance D. Zoilo contre les *petimetres* dont le but est de s'élever par le biais du "bon goût" au-dessus des "jerarquías bajas / de su especie, hasta ocupar / la sublime" pourrait signifier également qu'il appartient à la petite noblesse en mal d'honneurs et de considération.

Dans *Las señorías de moda* , joué pour la première fois en 1765 et toujours apprécié vingt-cinq ans plus tard [(59)], Cruz fait le procès de ces nobliaux aux prétentions ridicules :

"Leed como *cualquiera* hace la gracia
a otro *cualquiera* de la señoría :
y como los *cualquieras* no la tienen,
entre sí propios se ridiculizan." [(60)]

L'héroïne du *sainete* -la démonstration était sans doute plus convaincante si la prétention de grandeur se doublait de la vanité inhérente au sexe faible-, Elisa, a été chargée par un sien cousin, hidalgo de Vieille Castille (de Palencia exactement) sur le point de se marier, de choisir les parures que le fiancé offrait traditionnellement à sa future épouse -le *sainete* s'intitule aussi *Las vistas de novios* - et de lui trouver une servante. À D. Anselmo, un cousin commun, a été confié le rôle d'intermédiaire. Le malheureux hidalgo ne pensait pas que, ce faisant, il mettait en péril sa modeste fortune. Elisa en effet a la folie des grandeurs et sa principale marotte est d'être appelée *señoría* à l'égal des plus titrées, car elle estime que l'argent fait mériter cet honneur au moins autant que l'arbre généalogique prestigieux dont peut se vanter une de ses connaissances, d'illustre lignage mais sans fortune et pourtant très pointilleuse sur le protocole :

"que todas las que tenemos

59- Mal daté par COTARELO (*D. R. de la C...* , p. 418), le *sainete* n'est pas de 1767 mais de 1765. La première eut lieu le 13 mai avec *La prudencia en la niñez* au théâtre de la Cruz (AMM, *Ayunt.* , 1/364/2). Créé par la troupe de Nicolás de la Calle, et repris régulièrement au moins une fois par saison dans les années suivantes, et jusqu'à la fin de la période que nous avons étudiée, il fut l'un des grands succès de D. Ramón.

60- Ces quelques vers dans lesquels le mot "cualquiera" est par trois fois souligné, furent mis en exergue par D. Ramón lors de l'impression de la pièce dans son *Teatro* .

opulencia presumamos
de señoras, ya lo entiendo,
y es regular ; pero que una
pobre, fiada en su abolengo,
nos las empate, es delirio." (61)

Elle exige donc que tous lui donnent du *señoría* , titre dont à ses yeux D. Anselmo doit être honoré, puisqu'il est son parent. Laura et Celia, ses amies, tout aussi attachées à cette prérogative, saluent ainsi le nouvel arrivant d'un

"me alegro
de ver a usía, y que usía
haya venido tan bueno"

qui demeure sans réponse, notre homme n'ayant pas compris qu'il en était le destinataire :

"Señoras, como no pienso
ser oficial de alto grado,
título, ni consejero,
ni he nacido hijo de grande,
extrañaba el tratamiento
de señoría." (62)

Refusant d'usurper un titre auquel sa condition ne lui donne pas droit -"convengo / como de merced me traten", déclare-t-il modestement-, il est dans la pièce le porte-parole de l'auteur et ne ménage pas ses sarcasmes à l'encontre de ces "usías de medio pelo" (63) dont le titre postiche produit le même effet que la casserole que l'on attache à la queue du chien

"que por bien que se las aten
siempre se les van cayendo
y hacen con el ruido a todos

61- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 414.

62- *Ibid.* , p. 415.

63- Cette expression, qui a donné son titre à un *sainete* anonyme joué en février 1774 par la troupe de Manuel Martínez (*Los usías de medio pelo* , BMM, ms. 1/183/12), désignait les parvenus qui s'efforçaient de s'assimiler à la noblesse titrée. Le terme *usía* , employé comme substantif, s'étendait, ainsi que le confirment de nombreux textes, à des personnes non titrées, contrairement au vocatif. L'auteur anonyme de l'ouvrage intitulé *Madrid por adentro y el forastero instruído y desengañado* (*op. cit.*) faisait allusion aux "señorías que acá llamamos de medio estado, que cada una trae en la cabeza un molino de viento. Son como las monas, que quieren hacer todo cuanto ven a las señoras, y así andan tan engreídas y llenas de pajes y gentileshombres (que ellas dicen)." (*Costumbristas españoles* , *op. cit.* , p. 541).

reparar y reírse de ellos." (64)

Feignant d'avoir bien retenu sa leçon, il donne du *señoría* à tout être vivant ayant des liens, aussi ténus soient-ils, avec Elisa : lorsque celle-ci lui demande des nouvelles d'un de ses cousins, il l'informe bien volontiers qu'il a rencontré sa seigneurie...en train de labourer une jachère pour y semer des vesces. Quant à sa seigneurie le chien, il se trouve de la même façon miraculeusement promu par le malicieux gentilhomme (65).

Cependant, sur la coiffeuse de la dame, les factures impayées s'accumulent...

Dans *Las preciosas ridículas* (1767), adaptation de la comédie de Molière, où les deux précieuses sont deux *hidalgas* de province plus ridicules encore, à ce titre, de s'être laissées prendre à la fausse noblesse des valets que ne l'étaient les filles du bourgeois Gorgibus dans la pièce française, ce sont encore des personnages féminins que D. Ramón prend pour cibles ; il en va de même pour *Las usías y las payas* (1772), où deux villageois, usant d'un subterfuge analogue, se déguisent en *petimetres* et parviennent à éblouir des "madamas" de Madrid qui, pour ne pas être en reste, se font valoir aux yeux de leurs nouvelles relations en s'inventant une qualité et une ascendance illustres en des termes qui équivalent à un aveu d'imposture :

"Chinita Yo pensé
que usías eran hidalgas.
Pereira ¿ Hidalgas ? ¡ Qué porquería !
De jerarquía más alta
somos, que somos señoras
de Madrid.
Merino ¿ Y tituladas ?
Granadina No, señor ; porque mi abuelo,
aunque tuvo hecha la gracia,
no la usó.
Pereira Como mi padre :
que por no jurar la plaza
de marqués, se quedó en sólo
caballero de su casa." (66)

Les roturiers qui se parent ainsi des plumes du paon sont toujours signalés à l'attention du public, telle doña Inés, la femme de Juan *El picapedrero* , dont l'élégance disproportionnée avec les revenus du tailleur de pierres attire les critiques et la suspicion du voi-

64- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 415.

65- "D. Anselmo (*ladra el perro*) : Señora, / mándele usía a aquel perro / que calle su señoría, / que no nos entenderemos" (*ibid.* , p. 417).

66- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 288.

sinage, et plus encore son amie et complice doña Andrea. Croyant faire illusion en s'affublant de titres aussi ronflants qu'extravagants -elle prétend s'appeler "doña Andrea de Chinchilla, Burgos, Bilbao y Oviedo"-, persuadée de faire plus noble en se disant "hidalga por todos ocho costados", sans se rendre compte qu'elle double ainsi le nombre de ses grands-parents (67), celle-ci est la risée des *petimetres* en compagnie desquels elle se plaît à fréquenter le Prado et les *botillerías* :

"Cortejante 2° ¿ Doña qué ? ¿ Oyes ?
Cortejante 1° Doña Andrea
de media España.
[...]
Cortejante 2° ¡ A bien que un par de pesetas
de botillería las hemos
devengado en risa !" (68)

L'une des deux *petimetras* invitées à la noce de l'apprenti coiffeur dans *El peluquero casado* est, pour des raisons analogues, l'objet des sarcasmes des femmes du quartier. Quoique richement parée, elle ne peut en effet faire totalement illusion, les déformations qu'elle fait subir au langage trahissant son origine plébéienne, et rendant d'autant plus ridicule la morgue toute aristocratique qu'elle affecte :

"Figueras Siempre se portan
asina las gentezuelas.
María Pepa La señora del *asina* ,
¿ qué te parece, Tadea,
la *pulítica* que gasta ?
Navarra ¿ Si será alguna marquesa ?" (69)

Quant à l'autre *petimetra* , qui était perruquière -ou femme de coiffeur- lorsqu'elle habitait le quartier, elle est tellement métamorphosée que Joaquina, la patronne de la maison, ne reconnaît pas tout de suite son ancienne voisine, tant l'élégance de sa mise est incompatible avec les revenus dont elle était censée disposer :

"Joaquina ¿ Oyes ? ¿ Quién es aquella alta ?
María Pepa ¿ No ves que es la peluquera
que vivió ahí bajo ?
Navarra Es verdad,
mujer, ¡ y qué petimetra !

67- L'expression consacrée est "hidalgo por los cuatro costados", par allusion aux quatre grands-parents que tout individu normalement constitué compte dans son ascendance.

68- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 98-99.

69- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 254.

¿ ha heredado ?
María Pepa Mucho, en vida,
a un tonto que la corteja." (70)

La question que pose Navarra ("¿ ha heredado ?") est la confirmation de ce que représente à ses yeux la *petimetría* : un signe extérieur de richesse. Et cette richesse, il importait de l'étaler, afin de donner la preuve de sa réussite sociale. C'est pourquoi l'héroïne de *El retrato* , doña Pepita, qui observe scrupuleusement toutes les règles de l'élégance selon la dernière mode, ainsi qu'en témoigne son aspect extérieur -elle entre en scène "de petimetra rigorosa" (71)- a dédaigné d'acheter un tissu qu'elle trouvait joli, parce qu'il n'était pas assez cher, et donc pas conforme au "bon goût" tel que le définit, sur un ton non exempt d'ironie, l'abbé D. Lindo :

"Pepita Bonito, pero barato.
Lindo ¡ Género de usías pobres,
que a perder nos han echado
el buen gusto, que consiste
en lo aparente y lo caro !" (72)

Ainsi, l'ex-coiffeuse de *El peluquero casado* ne peut être devenue *petimetra* sans en avoir trouvé les moyens. Or que pouvait faire une femme de condition modeste -à moins d'avoir hérité...- sinon prendre un amant assez nanti pour l'entretenir -c'est la solution qu'a adoptée notre *petimetra* -, se prostituer, ou avoir recours à d'autres pratiques tout aussi peu recommandables pour se procurer de l'argent ? C'est ainsi que la jeune personne aux mœurs, semble-t-il, fort libres, qui, dans *El viejo a la moda* , détourne de leur devoir d'époux et de pères de famille des vieillards avides de plaisirs, arbore une superbe *escofieta* que lui a offerte l'un des vieux beaux qui fréquentent son salon. Doña Inés, dans *Los pobres con mujer rica o El picapedrero* , mène une double vie : *petimetra* dans la journée, se pavanant et traînant après elle une cohorte d'*usías* , elle se dépouille précipitamment, à l'heure où son mari rentre à la maison après son travail, de ses atours, et range robes, dentelles, bijoux et éventails dans un coffre soigneusement fermé à clef. Couvert de haillons et tenaillé par la faim, Juan, le malheureux

70- *Ibid.* , p. 252.

71- Qui suit à la rigueur, c'est-à-dire avec la plus grande exactitude, les lois de la mode.

72- Collection DURÁN, t. II. Inversement, le "mauvais goût" réside dans la sobriété du costume, ainsi qu'il ressort de la description que fait l'une des *Preciosas ridículas* des prétendants à sa main et à celle de sa cousine (voir les *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 403). Et si D. Soplado dédaigne de suivre l'exemple de D. Modesto, c'est aussi parce que celui-ci n'affiche aucun signe extérieur permettant de la cataloguer socialement.

tailleur de pierres, a du mal à croire ce que lui rapporte le Tío Chispa, voisin bien intentionné, d'autant que le soir, harassé de fatigue, il s'endort sans prendre la peine de contrôler la nature des divertissements que, trop confiant, il laisse sa femme organiser sous son propre toit et pendant son sommeil. Certes, après avoir appelé la police pour ouvrir les yeux du trop crédule Juan et mettre un terme à ce qu'il considère comme une atteinte à la paix du quartier, le Tío Chispa affirme au juge :

"que aquí nada hay malo, sólo
el escándalo y aquello
de bailar los cortejantes
y sacarles el dinero ;
porque jamás hemos visto
cosa de sospecha, y eso
que a mí nada se me escapa." (73)

Les apparences et la morale sont sauves. Doña Inés en est quitte pour un avertissement et devra, sur l'injonction de son mari, brûler le contenu du coffre.

La situation est identique dans *El mal casado* , où Marta garde, elle aussi, dans un coffre, en cachette de son mari, les richesses que celui-ci découvrira avec stupéfaction à la fin du *sainete* :

"Paco ¡ Tanta riqueza en mi casa,
y yo rabiando de hambre !" (74)

C'est en des termes analogues que le tailleur de pierres exprimait son incrédulité :

"Juan ¿ Mi mujer reloj y seda,
y yo todo el día riñendo
con las tripas por el hambre
y de más a más en cueros ?" (75)

Il y a cependant une différence : dans *El mal casado* , Marta se prostitue, ainsi que le

73- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 113, v. 536-542. C'est son ouvrier qui avait suggéré, au début de la pièce, que l'élégance de doña Inés ne pouvait qu'inspirer de la suspicion :

"Tío Chispa ¿ y de dónde saca un pobre
oficial tanto dinero ?
Oficial De donde lo sacan otras
oficialas que tenemos
también en la vecindad."
(*Ibid.* , p. 96, v. 15-19).

74- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 389.

75- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 102, v. 237-240.

révèle le dialogue suivant :

"Marta Dime, ¿ bajó la vecina ?
Jeroma ¿ La lavandera, o la Juana ?
Marta La Roma de la guardilla.
Jeroma No, porque estuvo ocupada
con aquel del otro día.
Marta ¿ Cuál ?
Jeroma El que estuvo aquí.
Marta Vaya ;
si no te explicas mejor
no te entiendo.
Jeroma Con el guardia.
Marta (*aparte*)
Ya me quitó un parroquiano.
¡ Maldita sea su casta !" (76)

La censure avait beau avoir supprimé les quatre vers que nous avons soulignés, et donc l'allusion très précise à la clientèle de Marta, de même que d'autres expressions pouvant être diversement interprétées, la suite du *sainete* ne devait guère laisser de doute sur ses activités : la visite des deux *usías* en quête d'aventures faciles, l'allusion de l'un d'eux aux gains de Marta, la précipitation avec laquelle celle-ci cache les visiteurs, la réaction du mari accablé devant la perte de son honneur, pouvaient-elles permettre de conclure à l'innocence de la belle ?

Cruz cependant est rarement aussi suggestif -il est vrai qu'il s'agit en l'occurrence d'une femme de condition inférieure- et, dans la grande majorité des cas, il observe une réserve prudente quant aux moyens d'existence de ses *petimetras* , se bornant à signaler qu'ils sont insuffisants pour soutenir le train de vie que leur vanité les pousse à mener :

"otra necedad no he hecho
que servir en casa en que hay
más vanidad que dinero",

déclare le page de *Los refrescos a la moda* (77).

Les allusions aux difficultés financières que ne manquait pas de causer aux femmes de condition moyenne et même aisée l'entretien de leur coiffure ou le renouvellement de leur vestiaire sont fréquentes dans les *sainetes* de Cruz. Telle *petimetra* , qui n'a pas payé son coiffeur depuis un an et demi, devra désormais se passer de ses servi-

76- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 384-385.
77- *Ibid.* , p. 494.

ces (*El petimetre*) ; telle autre, à bout de ressources, a dû mettre en gage une robe, une basquine et deux montres (*Las serranas de Toledo*) ; telle autre encore, qui occupe pourtant un logement de catégorie supérieure -un "cuarto principal", à Lavapiés il est vrai- a laissé une cuillère, que l'on peut supposer en argent, comme dépôt de garantie en échange de quelques châtaignes et d'un peu d'huile (*El careo de los majos*) ; Elisa, dans *Las señorías de moda* , est, malgré l'opulence dont elle prétend jouir, couverte de dettes, à tel point que son page ne parvient pas à retrouver au milieu des créances qui encombrent sa table de toilette, la lettre du cousin de la dame ; la Petimetra de *La Plaza Mayor* veut éblouir ses invités par la magnificence de sa table, mais marchande les choux-fleurs qu'elle va elle-même acheter sur la place. Quant à Joaquina, *La bella madre* , elle a recours à une autre solution. Les prix pratiqués dans les boutiques de luxe de la Calle Mayor sont tellement exorbitants que le parti pris d'austérité qu'elle observe pour les dépenses domestiques ne suffit pas à lui assurer, ainsi qu'à ses deux filles préférées, *petimetras* accomplies, le train de vie auquel toutes trois aspirent, et comme l'unique servante se consacre entièrement -par mesure d'économie- à leur coiffure et à leur toilette, elle a tout bonnement relégué ses deux autres filles à l'office :

"porque aunque en los interiores
de casa haya economía,
están en calle Mayor
las cosas tan por arriba,
que es fuerza que una criada
a las tres nos peine y vista,
y que estotras dos se cuiden
de la escoba y la cocina." (78)

C'est sans doute ce qui vaut aux deux cendrillons d'échapper au sort que pourrait leur réserver leur mère, si elle acceptait la suggestion de l'un des *petimetres* sans cervelle qu'elle reçoit chez elle, à savoir les mettre à l'Hospice et engager un page avec l'argent économisé sur la nourriture (79).

Cruz ridiculise sans pitié ces *petimetras* qui sont prêtes à tous les sacrifices pour sauvegarder les apparences, comme les filles de Joaquina qui, dans *Las resultas de los saraos* , ne se sont pas couchées pour ne pas endommager le savant agencement de leur coiffure. Et le prétexte qu'elles donnent :

78- *Ibid.* , p. 141.

79- "Chinita : Meterlas en el Hospicio ; / y luego por la comida / de las dos se toma un paje" (*ibid.*).

"Paca como los peluqueros
ahora están tan ocupados,
hemos omitido el riesgo
de encontrarnos despeinadas
para la noche" (80),

ne trompe personne, D. Ramón ayant pris soin d'évoquer déjà à plusieurs reprises les difficultés financières de la famille.

Dans *Las bellas vecinas* , l'auteur prend comme porte-parole un savetier qui refuse de réparer les souliers de soie -le tissu vient de Paris- que lui apporte la servante d'une *petimetra* qui lui doit déjà de l'argent :

"Espejo Pues ve y dila que no hay
libro de caja en mi tienda,
como en la calle Mayor,
y que yo tengo muy negras
las manos de los cerotes
y mancharé la griseta ;
que esta compostura es digna
del primor de una batera." (81)

Et la soubrette est bien obligée d'avouer que si sa maîtresse se résout à confier au savetier ces chaussures dont le raffinement devrait signifier que leur propriétaire a les moyens de s'approvisionner dans les boutiques de luxe, c'est qu'elle n'en a pas d'autres de convenables pour aller au théâtre. La conclusion que tirent le savetier et sa femme souligne la fausseté de l'apparence des *petimetras* :

"Espejo El par de zapatos sólo
necesitaba una pieza
desde la punta al tacón.
Joaquina En yendo lo que se vea
tal cual, lo demás importa
muy poco a las petimetras." (82)

García, dans *La botillería* , n'est pas moins ridicule : vêtu à la dernière mode -il entre en scène "muy de petimetre"-, il sort du théâtre et a entrepris de suivre deux jeunes femmes dont il s'est fait remarquer en leur adressant des signes depuis la *luneta* dans laquelle il avait pris place, et que, fort de son élégance, il est persuadé d'intéresser au plus haut point :

80- *Ibid.* , p. 185.
81- *Ibid.* , p. 341.
82- *Ibid.*

"García ¡ Lo que me miran ! Supongo
que el peinadillo a la greca
es el mérito de un hombre." (83)

Mais ces dehors flatteurs -du moins notre homme les juge-t-il tels- sont tout aussi trompeurs : on découvrira plus loin qu'il n'y a rien au bout de la chaîne qui orne son gilet : lorsque la marchande de citrons, qui comptait ainsi se rembourser la dette que le *petimetre* avait contractée à son égard -elle l'appelle du reste "don Miseria"-, tente de lui prendre sa montre, c'est la poche du vêtement, convenablement cousue afin de retenir la chaîne, qu'elle arrache (84).

Quant à don Félix, qui dans *Las buenas vecinas* , parade aux côtés d'une *petimetra* à la recherche d'un logement, il n'a qu'une chemise de rechange, déjà fort usée.

Curieusement, ainsi que nous l'avons signalé, alors que Cruz se montre si précis lorsqu'il s'agit du salaire des petites gens, que ce soit pour évoquer leurs conditions de vie et authentifier la peinture qu'il en donne, ou pour dénoncer l'inconséquence des femmes qui mènent une vie inadaptée aux revenus de leur mari, il reste la plupart du temps dans le vague en ce qui concerne les moyens d'existence de ses *petimetras* et surtout de ses *petimetres* , qu'il est par conséquent très difficile de situer socialement.

Une simple allusion du pourvoyeur galicien au salaire ("el sueldo") que le maître de maison de *Las resultas de los saraos* dépense en deux jours, une autre, dans *La comedia casera* , aux affaires ("agencias") de Chinita, que l'on voit se retirer dans son bureau, en compagnie d'un plumitif dont on ignore les fonctions exactes, afin d'y rédiger son courrier, une référence exceptionnellement précise aux quatorze réaux de rente de D. Venancio dans *El reverso del sarao* (85), ou aux huit cents ducats que doit rapporter la place de fonctionnaire que D. Felipe voit lui passer sous le nez dans *El hijito de ve-*

83- *Ibid.* , p. 262. Dans *La bella madre* , la servante Lucía était considérée comme une perle parce qu'elle savait coiffer sa maîtresse "a la greca".

84- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 269 :

"(*Tira de la cadena y le arranca el bolsillo, que está cosido*)
García ¡ Muchacha : que me estropeas
el vestido !
Paca ¡ Viva, viva!
García Es una gran desvergüenza,
que nadie a otro meter debe
la mano en la faltriquera
Mariana ¿ Hay quien me compre, señores,
por ahí una funda vieja
para un reloj ?"

85- Cela correspondait à peu près au salaire que touchait D. Ramón comme fonctionnaire.

cino , ne suffisent évidemment pas à définir la condition de ces personnages. Et si parfois certains éléments de train de vie permettent d'apprécier *grosso modo* leur position, et que, telle *petimetra* ayant plusieurs domestiques à son service et possédant une voiture (*La petimetra en el tocador*), elle vit plus aisément que telle autre qui n'emploie qu'une seule servante (*La bella madre*) ou cherche désespérément à se faire prêter un véhicule les jours de pluie (*Las damas apuradas*), ce ne sont là que des informations fragmentaires et vagues. Seuls les héritages et les dots sont indiqués avec précision : héritage de douze mille *pesos* que vient de faire D. Atanasio, *El cortejo escarmentado* (1773), héritage encore de vingt mille ducats qui vient d'échoir à l'héroïne de *El espejo de las modas* (1782), jeune femme de petite noblesse et aux moyens plus modestes encore, qui saura résister à l'ivresse de la fortune ; dot de soixante mille réaux de doña Gervasia dans *Los novios espantados* , de trois mille *pesos* des filles d'Espejo dans *El espejo de los padres* ou de quinze mille ducats de doña Lucrecia dans *El marido sofocado* . Mais sur les revenus réguliers de la grande majorité des personnages qui évoluent dans les salons madrilènes, D. Ramón observe une discrétion que l'on pourrait croire dictée par le désir de ne pas heurter, en étalant au grand jour les inégalités de fortune, la portion la plus défavorisée du public.

En revanche, lorsque la richesse a été indûment acquise, il ne se prive pas de le souligner, chiffres à l'appui, comme dans *El agente de sus negocios* . L'exemple est sans doute significatif, bien que le *sainete* ait été écrit en 1762, car il fut régulièrement repris pendant toute la période que nous avons étudiée [(86)] : l'agent d'affaires, arrivé à Madrid deux ans auparavant à dos d'âne et sans le sou, est à présent, grâce aux pratiques malhonnêtes auxquelles il s'est livré -et continue à se livrer-, à la tête d'une fortune plus que confortable, puisqu'une fois déduits tous les frais de son entretien -et il a plusieurs domestiques à son service, une voiture, une maison qui ressemble à un palais, et une femme qui se pare comme une duchesse-, il lui reste nets à la fin de l'année huit mille *pesos* , soit cent vingt mille réaux, autrement dit, si l'on prend ces données au pied de la lettre, vingt-quatre fois plus que n'en gagnait D. Ramón en un an comme employé à la Contaduría de Penas de Cámara y Gastos de Justicia.

De façon générale, Cruz se borne le cas échéant à indiquer, ou à suggérer, que son personnage est riche, comme D. Hermenegildo, mari de doña Petra dans *Pagar la burla a buen precio* , "hombre de negocios, rico", ou D. Pablo, complice avec sa fem-

86- Il fut joué vingt-cinq fois entre 1763 et 1790.

me *petimetra* dans *El cortejo escarmentado* , et qui règle sans sourciller l'exorbitante facture (plus de seize mille réaux) que son épouse a feint de vouloir faire payer au *cortejo* à qui il convenait de donner une leçon ; inversement, il souligne sa pauvreté, comme dans *El triunfo del interés* , ou dans *Quien de ajeno se viste donde quieren le desnudan* , dont le protagoniste est un "petimetre estropeado", vêtu d'habits de location.

Si bien que les *petimetres* et les *petimetras* qui apparaissent dans les *sainetes* de Cruz se divisent schématiquement en deux groupes, ceux qui peuvent faire face aux énormes dépenses de leur train de vie, et ceux dont les prétentions sont au-dessus des moyens dont ils disposent, et la nature des critiques que Ramón de la Cruz adresse aux uns et aux autres est différente selon qu'elles concernent l'un ou l'autre groupe. Dans le cas des premiers, c'est moins l'aspect économique de la question qui est envisagé -encore qu'il ne soit pas totalement écarté- que les répercussions sur le plan moral et politique d'un mode de vie dont l'auteur s'emploie à condamner les excès.

Car la *petimetría* est l'expression d'une conception de la vie sociale à laquelle sont liés des comportements et des pratiques dont l'obéissance aux lois de la mode -vestimentaire, linguistique ou autre- ne constitue que le côté le plus superficiel, le plus voyant, et donc celui qui se prêtait le mieux à la caricature. Ces *petimetres* et ces *petimetras* que Cruz a saisis, dans les deux premiers *sainetes* que nous avons analysés, au moment où ils s'apprêtent avant de commencer véritablement leur journée, il les fait évoluer dans le cadre des différentes occupations qui meublent leur vie. On a beaucoup écrit sur les *tertulias* et les *saraos* , sur ces réunions mondaines où toute *petimetra* digne de ce nom devait être accompagnée de son *cortejo* , race espagnole de sigisbée. Carmen Martín Gaite a rassemblé dans son ouvrage *Usos amorosos del dieciocho en España* nombre de témoignages de l'époque, et propose à la fois un panorama complet des critiques émanant des contemporains de Cruz, et une analyse des différents aspects du phénomène du *cortejo* .

La part relativement importante qu'occupent dans l'œuvre de Cruz les *sainetes* où l'on voit *petimetres* et *petimetras* se livrer à leurs passe-temps favoris -et nous ne parlons pas ici des pièces où ces personnages apparaissent à un moment donné de l'action, mais de celles qui sont exclusivement consacrées à leurs activités collectives-, est significative de l'intérêt que l'auteur portait à la peinture, non pas seulement des divers types qui composaient la classe moyenne à laquelle lui-même appartenait, mais de la vie en société telle qu'ils la pratiquaient. Dans plus du tiers -dix-huit sur quarante-sept-

des *sainetes* que D. Ramón a selectionnés pour figurer dans les dix volumes de son *Teatro* , on voit ainsi une foule de personnages recevoir -ou s'apprêter à le faire- et être reçus en retour au cours de réunions diverses, goûters, dîners, soirées musicales ou dansantes, etc. ; et que cette proportion soit supérieure à celle que représentent ces pièces sur l'ensemble de son œuvre -cinquante-sept sur les trois cent quarante considérées précédemment, soit un peu moins de 17 %- est bien la preuve que Cruz y voyait l'expression de son génie dramatique, pour employer une expression consacrée, et qu'en tout cas il les jugeait dignes de passer à la postérité. Il est de fait que parmi tous ces *sainetes* , on en compte un seul qui ne soit pas original. Ce sont donc bien les modèles qu'il avait sous les yeux qui inspiraient l'auteur, et c'est probablement leur authenticité qui a incité certains critiques à se croire autorisés à considérer l'image qu'en donnait D. Ramón comme un reflet fidèle de la réalité, et à faire de ses *sainetes* l'essentiel de leur documentation sur la société de l'époque. Nous n'en voulons pour exemples que les ouvrages de Charles E. Kany (*Life and manners in Madrid, 1750-1800*) [87] et d'A. Hamilton (*A study of spanish manners, 1750-1800, from the plays of Ramón de la Cruz*)[88], bien que ce dernier, comme l'indique le titre, prenne plus de recul que son compatriote.

C'est en effet dans ce genre de pièces que Cruz a le mieux exercé sa veine satirique. Et ce n'est pas un hasard si la vague de protestations contre les "sainetes criticones" s'est déclenchée dès ses premiers essais dans ce domaine : alors qu'il s'était consacré jusque-là essentiellement au *sainete de costumbres teatrales* , ou à d'autres formes d'intermèdes plus traditionnelles (pièces d'ambiance villageoise, *sainetes de figuras*) et qu'il n'avait donné que quelques aperçus des nouvelles tendances qu'il allait imprimer au *sainete* [89], il fait jouer coup sur coup, en 1764-1765, *La bella madre* , *El sarao* , *El petimetre* , *Las mujeres defendidas* et *Las resultas de los saraos* . La mère indigne du premier intermède n'est pas seulement l'incarnation de la frivolité qui constituait l'essentiel du personnage de la trop coquette doña Águeda, *La petimetra en el tocador* , dont on apprenait incidemment qu'elle était mère de famille. Deux des *petimetras* de *Los propósitos de las mujeres* , créé en 1763, manifestaient déjà le peu de cas qu'elles faisaient de leurs devoirs d'épouses et de mères, dans deux interventions dont la juxta-

87- *Op. cit.*

88- *Op. cit.*

89- Dans *La petimetra en el tocador* , *El agente de sus negocios* et *La mañana de San Juan* , de 1762, et dans *El refunfuñador* et *La civilización* , de 1763.

position révélait encore l'influence du *sainete de figuras* .

"*Bailan seguidillas entre ocho.*
Sale Campano.
Campano Señora, aquí hay un recado :
(*A la sobresalienta*)
que se llegue usted a su casa,
porque ha dado alferecía
al niño.
Sobresalienta Allí tiene el ama
que le cuide. Diga usted
que yo no voy por el ansia
que me da el verle penar ;
que algún remedio le hagan
y avisen si vuelve. Digo,
señores, ¿ con quién bailaba
yo ?
Plasencia Ese es el principal
cuidado, que el otro es rana.
¡ La buena madre !
Vuelven a bailar. Sale Torrá.
Torrá Señora, (*A Joaquina*)
dice un criado que vaya
usía luego al instante
a su casa, porque acaban
de llevar a su marido
con una pierna quebrada.
Joaquina Que avisen al cirujano
y le metan en la cama ;
que yo voy luego al instante.
Señores, que no sean largas
las seguidillas, porque
este cuidado me llama.
Plasencia Después de esotro : ¡ qué bella
señora !" (90)

La bella madre fait la preuve de son indignité au cours d'une scène qui l'oppose à ses deux filles victimes de son injustice et de son égoïsme, et qui se déroule en présence des *petimetres* en visite, lesquels approuvent sa conduite. Dès lors, son attitude n'apparaît plus seulement comme la conséquence de ses défauts personnels, mais comme le reflet d'une mentalité.

Quant à D. Soplado, il n'est pas seulement la personnification d'un type qui serait la simple réincarnation du *galán* ou du *lindo* , réactualisés de la façon que nous avons montrée plus haut. Dans la seconde partie du *sainete* , le *petimetre* apparaît dans sa fonction sociale, et au cours de la visite qu'il rend, en compagnie de ses amis, à doña

90- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 117.

Verónica et à ses filles, le spectateur le voit à l'œuvre dans son rôle destructeur.

Mais c'est surtout avec *El sarao* , où Cruz reconstruit sous les yeux du public une de ces soirées dansantes dont la bonne société de l'époque était si friande, et que toute personne digne d'en faire partie se devait d'organiser chez soi, qu'apparaît la première réalisation d'ensemble. Le bal proprement dit est le clou du *sainete* et les précautions que prend l'auteur vis-à-vis de la censure témoignent de la nouveauté que supposait une telle représentation :

> "Previénese, para las censuras, que este baile y el siguiente entre ocho serán más decentes que las seguidillas, que se permiten sin reparo, como se verá en su ejecución en el teatro." (91)

Cette scène est l'aboutissement des différents tableaux qui composent le *sainete* , où l'on voit successivement paraître sur scène deux personnages à l'affût de distractions et trois *petimetres* en route pour une soirée à laquelle ils entraînent les deux premiers ; sur ces entrefaites arrive Chinita, qui a pour délicate mission de conduire le bal, et la première partie de la pièce s'achève sur l'évocation des "talents" de ce personnage sur lequel repose la responsabilité de la chorégraphie, et la difficile ordonnance des rapports plus ou moins avouables qui se nouent entre les danseurs :

> "debe un buen bastonero
> tener perfecta noticia
> de personas y deseos ;
> [...]
> saber las genealogías
> para evitar parentescos ;
> [...]
> procurar que estén contentos
> los maridos y las madres
> y, además de todo esto,
> no ser nada escrupuloso,
> y ser hombre de secreto." (92)

La seconde partie du *sainete* se déroule dans le salon où doit se tenir le bal, et le spectateur assiste aux ultimes préparatifs. La maîtresse de maison donne les dernières recommandations à ses domestiques, houspille son mari qui n'est pas encore habillé, montrant par là le peu d'intérêt qu'il accorde aux invités ; puis c'est l'arrivée de Chinita, suivi des amies les plus intimes de la maîtresse de maison ; les aveugles musiciens en-

91- *Ibid.* , p. 181.
92- *Ibid.* , p. 179.

trent à leur tour en scène, et les invités commencent à affluer, jusqu'au moment où Chinita entre en fonction.

Las resultas de los saraos , qui est en quelque sorte la suite de *El sarao* [93], permet au spectateur de pénétrer plus avant dans l'intimité -ou plutôt le manque d'intimité- d'une famille, en situant la scène au lendemain d'un de ces *saraos* , et dépeint en même temps les rapports que chacun entretient avec le voisinage.

Dès lors, les *sainetes* recréant les différentes sortes de mondanités auxquelles *petimetres* et *petimetras* consacraient le plus clair de leur temps, ou évoquant leur préparation ou leurs conséquences, allaient se multiplier, d'autant que, le même décor d'intérieur pouvant être réutilisé à l'infini, ils entraînaient rarement une mise en scène coûteuse. Ainsi, dans *Los picos de oro* (1765), *El caballero D. Chisme* (1766), *La comedia casera* (1766), *El reverso del sarao* (1766), *La embarazada ridícula* (1767), *La tertulia* (1767), *El espejo de los padres* (1767), *Los refrescos a la moda* (1768), *Las superfluidades* (1768), *La visita de duelo* (1769), *Las tertulias de Madrid* (1770), *La nochebuena en ayunas* (1772), *La función completa* (1772), *La tornaboda en ayunas* (1772), *El viejo a la moda* (1772), *El cortejo escarmentado* (1773), *La oposición a cortejo* (1773), *Las damas apuradas* (1775), *La tertulia de moda* (1775), *La academia de música* (1776), *El baile de repente* (1777), *El forastero prudente* (1780), *La tertulia discreta* (1783), *El baile sin mescolanza* (1783), *El sombrerito* (1785) et *Los novios espantados* (1788), pour ne citer que les plus significatifs, D. Ramón, en faisant évoluer un nombre souvent important de personnages afin de mieux caractériser le groupe social auquel ils appartiennent, dénonce toutes les pratiques qui étaient liées à la *petimetría* .

Car pour Ramón de la Cruz la *petimetría* est un véritable mal social. On a évoqué précédemment l'énorme effort financier que la mode exigeait des *petimetras* . Il va sans dire que l'organisation de soirées pareilles à celle qui se déroule dans *El sarao* était ruineuse :

"¿ Ya están encendiendo
y aún hay media hora de sol ?
Haces bien, hija ; gastemos

93- Ou du moins un autre épisode des pérégrinations de Chinita à travers les salons madrilènes. Tous les autres personnages, en effet, sont différents.

todo en un día, y después
se ayunará los trescientos
y sesenta y cuatro más
del año" (94),

lance Bartolo à son épouse qui par ailleurs a recommandé à ses domestiques de ne pas lui révéler la somme réelle (douze *pesos* , soit cent quatre-vingt réaux) que coûte la prestation des musiciens :

"Pues cuenta decirle a tu amo
la mitad, que yo pretendo
que no gruña, y supliré
de mi bolsillo secreto
la otra mitad." (95)

Et cet autre mari, celui de "la señora particular de una casa" qui a préparé pour ses invités *Los refrescos a la moda* , semble s'exclamer en écho :

"¡ Mujer !
¿ tenéis convidado a medio
Madrid ?" (96)

en voyant la débauche de provisions à laquelle s'est livrée sa femme. On pourrait croire que dans cette maison l'argent coule à flots. Il n'en est rien, et la dame est réduite à engager des portefaix, qu'elle affublera de costumes que son mari ne porte plus, pour faire le service. Quant au page, il n'est pas particulièrement reluisant, ce qui n'a rien d'étonnant

"porque dice el proverbio
que el vestido del criado
da a entender quién es el dueño." (97)

Et lorsque la maîtresse de maison charge l'une des servantes -elle en a tout de même deux- de recruter parmi ses connaissances cinq jeunes gens ("bien dispuestos / aseados y petimetres") qu'elle compte faire passer pour ses employés, son mari pousse les hauts cris :

"¡ Mujer, tú tienes revuelto

94- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 178-179.
95- *Ibid.* , p. 178.
96- *Ibid.* , p. 494.
97- *Ibid.*

el juicio ! ¿ seis pajes quieres ?
¿ pues no se reirán de verlo
cuantos lo vean y saben
que sólo uno y malo tengo ?" (98)

Car pour cette *petimetra* comme pour celle qui illumine sa demeure parce qu'elle tient à ce que son *sarao* impressionne ses nouvelles relations, il s'agit d'abord de paraître, et Cruz sanctionne sans pitié cette prétention. Dans *Las resultas de los saraos* , les hôtes sont couverts de dettes, et le lendemain de la fête, plus rien ne bout dans la marmite, le fournisseur, à bout de patience, ayant refusé de faire crédit plus longtemps. Menacés d'expulsion sous huitaine, s'ils ne parviennent pas à trouver la somme correspondant à un an et demi de loyer qu'ils doivent à leur propriétaire, ils voient s'écrouler en un instant et publiquement -toute cette scène se déroule en présence de certains de leurs "amis"- la façade de grandeur qu'ils avaient édifiée. Car tout n'était que façade : la chocolatière, les verres et d'autres ustensiles encore avaient été empruntés pour la circonstance, ainsi que le révèle Granadina à sa collègue venue récupérer les objets prêtés :

"Tú entrarás después por ellos
si los conoces, que yo
sólo sé que allí hay quinientos
vasos, jícaras y platos ;
pero yo no sé sus dueños." (99)

D. Ramón prend un malin plaisir à dévoiler les artifices au moyen desquels ses personnages croient concilier leur désir de paraître et la nécessité de contrôler leurs dépenses en rognant çà et là, ce qui a pour effet de faire ressortir leur médiocrité. La maîtresse de maison est plus sûrement ridiculisée par les maladresses répétées des portefaix qu'elle a engagés en catastrophe pour faire le service, et dont l'apparence du reste ne trompe personne, que si elle s'était contentée de son page :

"Dama 2ª Los pajes, si bien lo advierto,
parecen mozos de esquina.
Dama 1ª ¿ Y qué quiere decir eso ? (*Aparte las dos*)
Éntrense en la moda, y salga
por donde salga el enredo.
Dama 2ª Ella es loca.
Dama 1ª Y de las buenas." (100)

98- *Ibid.*
99- *Ibid.* , p. 183.
100- *Ibid.* , p. 497.

Et lorsque D. Venancio, dans *El reverso del sarao* , charge le serviteur le plus âgé de couper le vin, en cachette de sa femme, afin de compenser les largesses de celle-ci, il révèle tout à la fois son impuissance à imposer ouvertement son autorité et le fond de mesquinerie inhérent à sa condition réelle, et contradictoire avec celle dont son épouse cherche à se prévaloir.

Une solution consistait à faire payer son écot à chaque invité, comme dans *El baile de repente* . Ce système, apparemment très égalitaire, pouvait cependant se prêter à des interprétations diverses et permettre à certaines personnes pour le moins indélicates de réaliser des bénéfices. Ainsi, dans *El viejo a la moda* , alors que deux des quatre galants conviés à la soirée donnée par trois jeunes femmes, dont la moralité semble devoir être sérieusement mise en doute, ont versé leur quote-part, les deux vieillards -qui par ailleurs font preuve dans l'intimité de leur vie familiale d'une extrême ladrerie- ont payé le prix fort, chacun d'eux étant persuadé d'avoir eu le "privilège" d'être le généreux donateur sans qui la fête n'aurait pas pu avoir lieu.

Evidemment, cela ne faisait pas riche de donner des receptions financées par les participants eux-mêmes ; Elisa, dans *El caballero D. Chisme* , ne veut pas que l'on sache que l'un paye le dîner, l'autre les rafraîchissements, un autre encore la cire pour l'éclairage, ou les aveugles musiciens, ou le vin, et c'est sous le sceau du secret que sa servante Pepa confie cette information à D. Chisme, lequel, naturellement, n'aura rien de plus pressé que d'en faire état publiquement, illustrant parfaitement le nom qu'il porte.

En fait, la plupart des *saraos* , *bailes* , *refrescos* , ou *tertulias* que Cruz met en scène dans ses *sainetes* se déroulent dans des milieux dont le niveau de vie est insuffisant à les financer. Bals et réceptions sont condamnés dans la mesure où, occasionnant des dépenses disproportionnées avec ses revenus, ils entraînent la ruine de ce que l'on appellerait aujourd'hui la petite bourgeoisie, abusée par l'illusion de se hisser par ce moyen au niveau des classes dominantes. Et nous rappellerons ici la tirade qu'adresse Merino à son épouse dans *El baile en máscara* , qui nous semble résumer ce que l'on vient de montrer, et dans laquelle ce mari plein de bon sens évoque

"todos los inconvenientes
de un sarao y una cena
en casa particular,
donde, por mucho que atienda
el dueño a su obligación,
falta de muchas maneras",

et surtout "el insoportable gasto / a gente de nuestra esfera" [(101)].

Ces considérations d'ordre économique n'étaient pas les seules raisons de la réprobation que Cruz fait peser sur les différents divertissements privés en usage dans la bonne société de son temps. Le mari de doña Inés, dans *Las tertulias de Madrid* , et celui de la jeune épousée de *La tornaboda en ayunas* , ont de toute évidence les moyens de faire face à des dépenses qui grèveraient le budget des "usías de medio pelo" dont il a été question précédemment. Le premier en effet est un homme influent, et l'ardeur avec laquelle sa belle-sœur, le croyant à l'article de la mort, cherche à mettre la main sur son argent en dit long sur sa situation de fortune. Quant au second, il vient d'acheter pour sa jeune épouse une parure de brillants d'une valeur de deux mille *pesos* (trente mille réaux) et a loué pour elle une loge au théâtre. Ils n'ont par conséquent rien de commun avec les gagne-petit de *Las resultas de los saraos* et on ne saurait les croire capables de falsifier le vin qu'ils servent à leurs visiteurs, comme le D. Venancio de *Los refrescos a la moda* . C'est donc à une couche supérieure de la classe moyenne que l'on a affaire ici.

La critique n'en est pas moins acerbe. Dénonçant tous les faux semblants des rapports qu'entretiennent les habitués du salon de doña Inés avec leurs hôtes, D. Ramón, par l'intermédiaire du maître de céans, instigateur du scénario destiné à ouvrir les yeux de sa femme, fait le procès des coutumes attachées à la *petimetría* :

"Don Juan [...] nadie viene a estas zambras
sin su fin particular,
o su interés ; verbigracia : (*A doña Juana*)
la señora viene aquí,
porque es amiga de danza,
y en su casa su marido
no quiere sufrir guitarras.
La señora viene a ver (*A doña Francisca*)
cómo sale de cuñada ;
si aquí entran muchos hombres,
se inclina alguno, y se casan.
Esta viene porque viene (*A doña Ana*)
estotro ; y la contraria,
éste porque viene estotra. (*A don Joaquín*)
Este viene porque aguarda (*A don Pablo*)
que yo le saque un empleo.
Este porque está sin blanca (*Al abate*)
lo más del año, y yo soy

101- *Ibid.* , p. 428.

el que socorre la plaza.
El señor acude aquí, (*A don Pepito*)
como a otras tertulias varias,
por trasegar de una en otra
lo que en todas partes pasa,
hecho arcaduz, que tan pronto
lo coge como lo vacía.
El señor, porque asegura (*A don Lucas*)
con el juego la pitanza
para el otro día. Este, (*A don Manuel*)
porque con lo que aquí zampa
por la tarde ahorra la cena ;
y estotros, porque hacen malas (*A los otros*)
noches, viven aquí enfrente
y aquí hay siempre fiesta armada." (102)

S'il est fait grief aux *petimetras* de leur penchant immodéré pour l'amusement, la médisance ou l'intrigue, les reproches qui sont adressés aux hommes sont plus variés, et à côté de D. Joaquín et de D. Pepito qui viennent là, l'un en quête d'une aventure amoureuse, l'autre de ragots à colporter (103), apparaissent les parasites de toute sorte qui hantent la demeure des gens riches.

Le 4 août 1790, le *Correo de Madrid* publiait une "Carta de un petimetre", lequel se vantait de l'habileté qu'il déployait pour se faire inviter :

> "Con estos amigos y otros de la misma catadura voy al teatro, hago cortesía a quien ellos la hacen, y exagero el mérito de aquella Dama, les ruego que por oficio de amistad me presenten aquella Señora, que suele ser tan libre, o como nosotros decimos, tan franca como ellos. En efecto la hablo, la hago un millar de cumplidos fingidos. Ya tengo donde ir o a comer, o a

102- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 176-177, v. 524-556. Clavijo écrivait pour sa part : "un petimetre de los nuestros pasa por todo ; abusa de la bondad de sus conciudadanos, que no tienen más motivo que su civilidad para dejar de despedirle como merece, y cree honrar las asambleas con su presencia." (*El pensador* , t. II, in *Costumbristas españoles* , *op. cit.* , p. 465).

103- D. Ramón avait déjà mis en scène dans *Los picos de oro* (1765) un personnage qui s'amusait à ruiner les réputations féminines, et dans *El caballero D. Chisme* (1766), un colporteur de nouvelles. Clavijo reprochait la même chose aux petimetres :

> " Otros hacen profesión de corredores de noticias, llevando de una parte a otra y de tertulia en tertulia los chismes y noticias que su incesante afán les ha adquirido en el día, pero con la fatalidad de una memoria débil, que no les permite contar con exactitud lo mismo que han visto. ¡ Pobre de la persona que es asunto de estas abominables conversaciones ! Sus defectos van a ser publicados, o oscurecidas sus virtudes. Dentro de pocos días hablarán de ella en todas partes, pero hablarán mal, y deberá este beneficio a la necia pasión de hablar que tienen semejantes hombres, y que, por no saberse moderar, los precipita a entrar en curiosidades dañosas a muchas reputaciones inocentes."

(in *Costumbristas españoles* , *op. cit.* , p. 467).

> merendar o a cenar, según el turno que observo, cuyos favores recompenso con ser su voto de reata, alabando lo que alaba, tachando lo que tacha, riñendo si riñe, y acompañándola todo el día : de este modo y con los vestidos que el Mercader y sastre me regalan paso por petimetre y cortejante de profesión, sin gastar un ochavo." (104)

En 1775, Cruz devait mettre en scène, dans *El abate Diente-agudo* , adaptation d'un proverbe de Carmontelle au titre révélateur, *L'abbé de coure-dîner* (105), un de ces abbés dont on était en droit de se demander s'ils avaient connaissance de ce qu'étaient les vœux de religion : le personnage en effet, interprété par Garrido, porte l'habit distinctif de sa profession, certes, mais est en même temps "muy petimetre". Le *sainete* , qui ne compte pas moins de six tableaux, retrace la journée qu'effectue l'abbé chez ses connaissances où il tente de se faire inviter, vainement, non qu'il soit éconduit, mais parce qu'il joue de malchance et trouve ses habituels bienfaiteurs soit absents, soit malades.

Ainsi, *tertulias* -au cours desquelles on servait obligatoirement le *refresco* - et dîners encourageaient le parasitisme qui semble avoir été l'une des principales caractéristiques de la *petimetría* masculine. Il est à remarquer, du reste, que le *petimetre* , contrairement à son équivalent féminin, est célibataire. En se laissant aller à l'oisiveté, il est un poids pour la société :

> "Si el tiempo que en los peinados
> los petimetres emplean
> lo emplearan en los libros,
> ¡ qué doctos, qué sabios fueran !" (106)

s'exclame Roque, le valet de D. Ramón, dont les mauvais conseils ont momentanément détourné doña Elena de ses devoirs dans *Cómo han de ser los maridos* . Et Cruz a beau prétendre dans *La crítica* que ses railleries ne s'adressent pas aux *petimetres* , mais aux pères qui leur permettent de fréquenter leurs filles, aux femmes qui cherchent à leur plaire, aux commerçants qui leur font crédit et aux imbéciles qui les écoutent bouche bée dénigrer leur pays ou leurs amis, le portrait que le *petimetre* trace de lui-même ne laisse aucun doute sur l'interprétation qu'il convient de donner au personnage :

104- *Correo de Madrid* n° 384, p. 254.

105- Voir Francisco LAFARGA, "Ramón de la Cruz y Carmontelle", *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* , III (1980).

106- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p.196.

"Yo, amigo, soy un muchacho
discreto y bonito ; tengo
un decente mayorazgo ;
como bien, duermo mejor,
enamoro, juego y gasto." (107)

On ne peut plus clairement suggérer l'inutilité de ces godelureaux. Ainsi, la satire de Cruz s'élève au-dessus du plan de la caricature ou de l'anecdote, et les préoccupations qui lui dictent ses critiques rejoignent celles des réformateurs qui prônaient la participation de tous au développement du pays.

D. Felipe, le héros de *El hijito de vecino* , *petimetre* qui trouve dans la fréquentation des *majos* l'occasion de satisfaire son goût pour le jeu et la gaudriole, et n'a d'autre but dans la vie que de parvenir à concilier son aversion pour une vie rangée et la nécessité de trouver les moyens de continuer à se livrer à ses plaisirs favoris, est qualifié, par une des servantes de celle qui doit encore devenir sa belle-mère, de

"trasto
sólo útil para una farsa
de títeres o un sarao." (108)

Son ami D. Bernabé, qui représente ici la voix de la sagesse, essaie pourtant de lui faire entendre raison, et l'argument qu'il avance n'est pas seulement d'ordre moral, mais politique :

"[...] en cumpliendo treinta años
un hombre, parece que
es razón vaya sentando
la cabeza y aplicar
los dos hombros al trabajo." (109)

Et D. Felipe, qui n'est que partiellement responsable car il est victime de l'éducation qu'il a reçue, est l'incarnation de ce que deviendra assurément le "señorito" exagérément gâté de *El adorno del nacimiento* , qui ne connaît d'autre loi que la réalisation de ses caprices.

Clavijo y Fajardo, pour sa part, ne mâchait pas son opinion lorsqu'il dénonçait

107- *Ibid.* , p. 79.
108- *Ibid.* , p. 425.
109- *Ibid.* , p. 422.

cette

> "casta de hombres que son la epidemia y la langosta de la república : unos holgazanes viciosos, cuya única ocupación es andar de estrado en estrado y de paseo en paseo [...]" (110)

Non contents d'être des parasites de la société, les *petimetres* sont un facteur de destruction, car la *petimetría* signifie l'abandon des valeurs morales traditionnelles. On a évoqué plus haut la conception de l'honneur d'un D. Soplado et la négation par D. Zoilo des "extravagances" que prônaient les Espagnols façonnés à l'ancienne. En fait, dans la longue tirade que nous avons citée alors, D. Zoilo ne se contente pas de renier les vertus chevaleresques et guerrières attachées au passé de l'Espagne ; ce sont tous les fondements de la morale chrétienne qu'il tourne en dérision ; ne dira-t-il pas dans la seconde partie du *sainete* :

> " aunque soy abate, no
> soy inclinado a la iglesia " (111) ?

Et lorsqu'il se félicite de constater que

> "la patarata
> de aquel honor que fundaron
> en ser las doncellas castas,
> muy religiosas las viudas,
> recogidas las casadas" (112)

est désormais tombée en désuétude, il avalise par avance -et il ne faut pas oublier qu'il est malgré tout un homme d'Eglise- le discours que tient D. Soplado à D. Modesto lorsque celui-ci déplore la rigueur avec laquelle l'objet de ses soins accueille ses soupirs.

> "D. Soplado Ved qué diferencia se halla
> de vos a mí, y qué distinto
> concepto tienen las damas
> de los dos : vos, estudiando,
> ignoráis cómo agradarlas ;
> yo con sólo presentarme
> las agrado y me idolatran,
> de modo que unas con otras

110- *El pensador* , t. V, 1767, in *Costumbristas españoles* , *op. cit.* , p. 474.

111- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 85, v. 698-699. D. Zoilo "rassurait" ainsi doña Verónica qui craignait qu'il ne fût un de ces abbés "que se adocenan / en la estimación" (*ibid.* , p. 84, v. 675-676).

112- *Ibid.* , p. 67, v. 216-220.

por mis obsequios se arañan.
D. Modesto Dichoso sois : ¡ ay de quien,
con la estrella más contraria,
vive inclinado a quien nunca
se enternece de sus ansias !
D. Soplado Vos tenéis la culpa, pues
os incliná is a beatas
que tienen el dar la mano
a un hombre por grave falta
de su recato, por culpa
asomarse a una ventana
sin celosía. ¿ Visitas,
cuando madre no está en casa ?
¡ Jesús, y qué liviandad !
Eso es ser galán de marras.
Amigo, *marcialitate* ;
menos conceptos, más bulla ;
menos decoro, más labia,
o meterte luego a fraile." (113)

La *marcialidad* , terme dont Paul J. Guinard a étudié les applications (114), apparaît comme un trait caractéristique de la *petimetra* et correspond à l'"aire de taco" -attitude faite de vulgarité et d'effronterie- que se donnaient celles qui voulaient notifier ainsi qu'elles étaient au-dessus des règles de vie préconisées pour le commun des mortels. P.J. Guinard rapproche cette mode d'un phénomène analogue décrit par Rousseau dans *La nouvelle Héloïse* , et répandu parmi les aristocrates qui tenaient à se distinguer par ce moyen des bourgeoises qui finissaient par se confondre avec elles -du moins aux yeux des personnes non averties- à force de singer leur manière d'être.

Si l'on mène le raisonnement à son terme, il apparaît donc que la *marcialidad* annonce le *majismo* qui sévira plus tard et dont le héros de *El hijito de vecino* , qui fonde principalement son comportement sur l'imitation du langage et des attitudes qui ont cours dans les bas quartiers, sera l'illustration.

Réaction de l'aristocratie lasse de voir la classe moyenne se hisser à son niveau en se façonnant à son image, il était logique que la *marcialidad* -et plus tard le *majismo* - soit pour cette raison même adoptée par les *petimetres* désireux, pour reprendre les termes de D. Zoilo, de

113- *Ibid.* , p. 71, v. 318-345.

114- Paul J. GUINARD, "'Marcial' et 'marcialidad'. Observations sur le lexique de la satire de mœurs au temps de Charles III", in *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun* , Editions Hispaniques, Paris, 1975, t. I, p. 351-360.

"salir
de las jerarquías bajas
de su especie, hasta ocupar
la sublime."

C'est une explication analogue que donne Carmen Martín Gaite de la vulgarisation de la pratique du *cortejo* , nouvelle version du *chichisveo* en usage au début du siècle dans les milieux aristocratiques exclusivement (115). L'auteur montre que l'enrichissement de la couche supérieure de la classe moyenne et le nivellement social qui en résulta, mirent un terme à

"aquella exclusividad que las clases prestigiosas se atribuían en cuanto a disfrutar de tales usos galantes, que podían comprarse, como el resto de los adornos y las modas." (116)

Et elle voit dans l'assimilation de cette coutume par les classes inférieures l'origine des critiques contre le *cortejo* , dans la mesure où elle mettait en cause le prestige de la noblesse qui avait fourni le modèle.

Cruz ne manque pas, naturellement, de dénoncer la pratique du *cortejo* , ainsi que le révèlent des titres comme *La oposición a cortejo* et *El cortejo escarmentado* , et ses *sainetes* sont remplis de ces chevaliers servants dont l'assiduité aux côtés d'une dame est pour celle-ci la preuve éclatante qu'elle est une vraie *petimetra* . Il est difficile de définir exactement le rôle que jouait le *cortejo* . Qu'il exerce le plus souvent ses fonctions auprès d'une femme mariée ne signifie pas forcément, croyons-nous, qu'il faille limiter ainsi son champ d'action et l'aire sémantique du mot *cortejo* . Le *sainete La tornaboda en ayunas* en fournit la preuve : les trois *petimetres* qui accompagnent la mère et les sœurs de l'héroïne de la pièce pensent se faire passer pour les trois *cortejos* d'une de ces dernières, qui n'est à l'évidence pas mariée, et lorsque Espejo demande au vendeur de colifichets

"¿ y vienen algunos vuelos
ricos, que valgan diez reales,
para dar a mi cortejo ?" (117)

il apparaît que le terme pouvait s'appliquer aussi bien à une femme. Si le *cortejo* est généralement associé à une femme mariée, c'est très certainement parce qu'une telle

115- *Usos amorosos del dieciocho en España* , *op. cit.* , p. 74.
116- *Ibid.* , p. 75.
117- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 176, v. 470-472.

pratique était d'autant plus répréhensible et choquante qu'elle contrevenait aux lois de la morale et mettait en péril l'un des fondements de la société.

Jusqu'où allaient les privautés que s'octroyait le *cortejo* ? Tous les témoignages de l'époque s'accordent à présenter ce personnage comme un *petimetre* attaché aux pas d'une dame -ne les désignait-on pas du nom de "falderos" (118), comme les petits chiens que les *petimetras* avaient en permanence dans leurs jupes ?- avec laquelle ils n'entretenaient cependant que des relations platoniques. Aurait-on eu le loisir d'en donner publiquement une image différente, à plus forte raison au théâtre, alors que la censure était à l'affût de la moindre allusion à la sexualité, ainsi que le démontrent les exemples que nous avons cités précédemment (119) ? Cette question étant impossible à résoudre, force nous est de nous contenter de l'interprétation qui est officiellement donnée du *cortejo* .

On ne compte plus les railleries dont les *sainetes* les accablent : leur rôle commence dès le lever de la dame, qu'ils doivent assister au cours de la longue séance de coiffure, et qu'ils accompagnent ensuite dans tous ses déplacements, guettant ses moindres caprices : "atentos, / cortesanos, reverentes, / petimetres, placenteros, / vigilantes, oficiosos, / alegres y zalameros", tels sont les cinq postulants à l'emploi de *cortejo* pour lequel il a été fait appel de candidatures par voie de presse dans *La elección de cortejo* (120). Un *sainete* de 1763, *La disputa en la tertulia* , mettait ainsi en scène un *cortejo* , interprété par Nicolás de la Calle, dont les incessantes allées et venues entre la scène et les coulisses traduisent l'affairement. Il doit en effet s'occuper de tous les détails matériels de la *tertulia* : il donne des ordres aux domestiques, va s'assurer que les enfants sont sages, retourne en coulisse à la recherche d'un mouchoir pour la dame ; bref, il est l'homme à tout faire, et semble régner en maître dans la maison :

"Casimira Chica, parece que manda
más que el amo este cortejo.
Prima ¡ Y cómo que manda ! ; él es
en esta casa perpetuo,
todo lo dispone, todo
lo atisba, gusta el puchero
y la ayuda a hacer nuditos
a mi señora." (121)

118- Dans un *sainete* de 1764, de Ramón Orozco, intitulé *Castigar los malos usos o El faldero* (BMM, ms. 1/154/16), le mot *cortejo* est systématiquement remplacé par *faldero* .

119- Voir *supra* , chapitre III, p. 190-191.

120- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p.360.

121- *La disputa en la tertulia* , BMM, ms. 1/163/32.

Ces quelques vers renferment les deux aspects principaux que revêt la satire du *cortejo* . La critique d'une part : le *cortejo* usurpe les fonctions du mari, se substitue à lui. La raillerie d'autre part : il assume également les tâches domestiques que la maîtresse de maison, probablement paresseuse comme tant d'autres *petimetras* , lui confie. Et il vit tellement dans le sillage et dans la dépendance de cette dernière qu'il finit par se modeler sur elle, jusqu'à se livrer à des travaux d'aiguille, symbole même de la condition féminine.

Encore faut-il préciser que ce que l'on fait ressortir ici, ce sont les aptitudes du *petimetre* à exécuter ce qu'il est convenu d'appeler des "ouvrages de dame", travaux de couture considérés comme un simple passe-temps : l'effet que produit D. Simplicio, occupé, dans *El petimetre* , à ravauder un de ses bas, de couleur noire qui plus est, tandis que sa femme doña Verónica confectionne une garniture de rubans pour un "ami", est très différent, et s'il est risible lorsqu'il est chargé, bien malgré lui, de surveiller la marmite, ce n'est pas sa virilité qui est mise en cause, mais son autorité de chef de famille.

L'un des candidats à l'emploi de *cortejo* de *La elección de cortejo* (1767), don Mauricio Silverio Cabezudo y Cabezuela -incarné par Chinita- se prévaut du même talent et parmi les certificats qu'il exhibe, il y en a deux qui attestent

"que sabe
hacer nuditos y vuelos,
bolsillos de todas modas
y caídas a lo marrueco." (122)

Quant au D. Fausto de *La oposición a cortejo* (1773) qui, depuis dix ans, se consacre à doña Laura avec une constance qui fait de lui le doyen des *cortejos* madrilènes, il fait figurer en bonne place au nombre de ses états de service le sacrifice de sa masculinité :

"por vos
he desmentido mi sexo,
ya al tocador, porque fuera
mi peinado el más perfecto,
ya bordando en cañamazo
a vuestro lado, o ya haciendo
bufandas." (123)

122- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 360-361. Les "nuditos" ou "nudillos" étaient, d'après le dictionnaire de Terreros, "unos nudos pequeños hechos de seda, de que componer paletinas, y otros adornos".

123- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 223, v. 57-63.

Cette insistance avec laquelle on s'emploie à démontrer que le *cortejo* est dévirilisé nous semble malgré tout suspecte et en contradiction avec l'indignation qui est exprimée dans les récits de voyageurs étrangers. Ainsi, faisant allusion aux mœurs dissolues de la noblesse espagnole, William Dalrymple met en accusation le *cortejo* , et Henry Swingburne écrit à ce propos :

> "No creo que en ningún país pueda verse un despliegue de amoríos descarados y una apariencia de relajación sin recato comparables a los de aquí." (124)

On ne peut manquer de trouver disproportionnée la violence de cette condamnation avec l'image inoffensive que donnent les *sainetes* du *cortejo* , trop efféminé pour qu'on puisse le soupçonner d'être un vrai séducteur, et cette représentation du *cortejo* pourrait bien être en fait une tentative de donner le change au public.

Pourquoi, sinon, D. Atanasio, *El cortejo escarmentado* , serait-il navré de n'avoir pu obtenir de la dame dont il cherche à se faire admettre comme *cortejo* d'autres faveurs que celles qui, si l'on en croit la peinture qu'en donnent les *sainetes* , étaient accordées à ses pareils ? Dans la lettre qu'il avait adressée à doña Lorenza, il déclarait en effet :

> "Señora : Mi inclinación al mérito de usted, la poca atención que le han debido mis paseos por su calle y la impaciencia de ver otros más felices, que logran la dicha de frecuentar su casa y tertulia, animan mi pluma a suplicar a usted por éste, me admita en el número de sus rendidos : por cuya honra me sacrifico a los pies de usted, y la ofrezco el alma, la vida, la persona y los bienes que Dios me ha concedido con mano liberal, sin aspirar por este sacrificio a otras recompensas, que no se deben esperar de mujeres como usted, ni pretenden jamás hombres como yo, que soy y seré siempre su más obsequioso esclavo." (125)

124- Le premier effectua son voyage en 1774, et le second en 1775-1776. Voir Ian ROBERTSON, *Los Curiosos Impertinentes. Viajeros ingleses por España (1760-1855)* , *op. cit.* , p. 104 et 127. Nicolás Moratín, dans *El arte de las putas* (éd. cit., Canto III, v. 180 sq.), ne mâchait pas ses mots lorsqu'il évoquait :

"Otras mil putas de elevado timbre
con altos y excelentes tratamientos
que en altas casas, que en dorados techos,
en canapés y en turcas otomanas
satisfacen el lánguido apetito
con pajes, con abates y cortejos,
o con el peluquero o mayordomo,
y luego van en sillas sobre el lomo
de robustos gallegos y asturianos
tal vez solicitados de sus amas."

125- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 309. Le texte original faisait apparaître plus nettement la sincérité de D. Atanasio, qui qualifiait son "inclinación" de "honesta", ses "paseos" de "continuos", et se déclarait "tan atento como desinteresado" (BMM, ms. 1/162/43).

Il aspire donc à l'emploi de *cortejo* tel qu'il nous est présenté officiellement, et lorsque doña Lorenza dicte ses conditions :

"Usté ha de venir aquí
por la mañana temprano
a la orden, y los días
de hacienda ha de estar atado
en el canapé, o adonde
yo le mandare, hasta tanto
que le dé licencia de irse" (126),

lorsqu'elle lui enjoint de

"alcanzar platos,
y cuidar de que esté siempre
bien limpio y lleno mi vaso" (127),

et qu'elle accepte -ou feint d'accepter, en accord avec son mari- ses présents, elle ne fait que rappeler les obligations habituelles du *cortejo* . Or, D. Atanasio se plaint de ne rien recevoir en retour :

"D. Atanasio Pues yo no estoy bien pagado.
Doña Lorenza ¿ Cómo es eso de pagar ? (*Seria*)
D. Felipe Señorita, vamos claros.
Es público que por vos
sacrifica su descanso,
su tiempo, y aun su dinero
(que a bien que solos estamos)
y ni aun los públicos gajes
goza de cortejo." (128)

Ces deux vers, prononcés par un personnage dont la crédibilité ne saurait être mise en doute -Cruz précise en effet dans la distribution qu'il est un "amigo juicioso"-, nous paraissent clairs : si D. Atanasio ne se voit même pas accorder les gages publics de la préférence dont bénéficie normalement le *cortejo* attitré, c'est que ces gages publics étaient considérés comme un minimum, et qu'il en existait donc d'autres plus "privés" (129).

126- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 307.
127- *Ibid.* , p. 308.
128- *Ibid.* , p. 307.
129- C'est ainsi que dans *Los picos de oro* , pour compromettre plus sûrement doña Elena, D. Luis la prie, sous un prétexte fallacieux, de faire sortir les domestiques afin de rester seul avec elle, et ne manque pas de se vanter auprès de ses connaissances d'avoir obtenu de la dame ce moment d'intimité (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 232).

Certes, à la fin du *sainete* , D. Atanasio affirme n'avoir eu d'autre pensée que de

"presentar a todo el mundo
una buena moza al lado" (130),

et l'image inoffensive du *cortejo* vient ainsi se superposer, au moment du dénouement, à celle qui avait surgi, fugitivement, dans la scène que nous venons d'évoquer. Il n'empêche que cette simple allusion remet en question, croyons-nous, le platonisme du *cortejo* .

Par ailleurs, Cruz assimile le *cortejo* à la *petimetría* en usant des mêmes arguments pour le condamner. Incitation à l'oisiveté et à l'abandon de toute ambition constructive, la pratique du *cortejo* porte préjudice à la fortune et au dynamisme des classes favorisées, privant ainsi le pays du concours de ceux qui auraient les moyens et les capacités de le servir. D. Fausto, dans *La oposición a cortejo* , au cours d'une longue tirade qui tient à la fois de l'acte de contrition et du réquisitoire, énumère ainsi les sacrifices auxquels l'a contraint son rôle de *cortejo* :

"por vos con todos
mis parientes indispuesto
vivo ; por vos renuncié
los más brillantes ascensos,
que fuera de aquí me daba
la carrera que profeso ;
por vos jamás voy a misa,
sino el día de precepto ;
por vos soy un animal,
pues ni me aplico ni leo,
y sólo sé hablar de modas,
o murmurar ; que son, cierto,
en un hombre conocido
muy apreciables talentos.
Por vos han estado ya
para quitarme el empleo ;
por vos estoy empeñado
hasta los ojos ; y creo,
señora, que por vos, sólo
falta que me caiga muerto." (131)

Et la dame à son tour égrène un chapelet de récriminations à travers lesquelles elle dénonce sa propre oisiveté, sa frivolité et son impiété, et les conséquences de sa conduite

130- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 310.
131- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 223-224, v. 63-82.

sur sa vie conjugale et sur sa respectabilité :

"por vos
comemos tarde, y tolero
que me suelte mi pariente
mil indirectas ; y esto
es ahora, que hasta hacerle
a las armas, un infierno
era la casa [...]
por vos sufro a las criadas
más de cuatro atrevimientos." (132)

C'est pour des motifs différents que le *petimetre* et la *petimetra* sont condamnés. Le premier l'est essentiellement parce qu'en choisissant le parti de D. Zoilo au lieu de celui de D. Modesto, autrement dit en délaissant pour une vie futile l'étude qui ferait de lui un esprit éclairé et en négligeant ses intérêts au lieu de s'appliquer à son avancement, et donc d'améliorer sa propre situation tout en contribuant au prestige de sa classe, il ne tient pas le rôle qu'il a à jouer dans le pays.

La *petimetra* de son côté trahit la mission qu'en tant que femme elle doit remplir, en n'assumant pas son rôle d'épouse et de mère, alors que c'est sur elle que repose en fait la sauvegarde d'une institution qui garantit la stabilité du groupe social dont elle fait partie ; en outre, en s'exposant aux critiques de ses inférieurs, elle contribue à la dévalorisation de sa classe.

Le problème est abordé différemment lorsque le *sainete* se déroule dans des milieux plus modestes. Que l'on considère par exemple *La maja majada* , très légèrement postérieur à *La oposición a cortejo* , puisqu'il est de 1774. La gamme des personnages mis en scène est une simple transposition de celle que l'on voit évoluer dans les *sainetes* d'ambiance "bourgeoise". Au lieu de *petimetras* on y trouve des *majas* , le *cortejo* est aussi un *majo* , et le mari... n'est que le mari, de la même façon que l'époux de la *petimetra* n'est pas lui-même *petimetre* . Patricio, le *majo* , commande en maître chez Colasa, "maja de rumbo", qui considère Blas, son mari, comme quantité négligeable. Cependant, ici, point de sermon. L'alcade qui survient, attiré par une dispute, manifeste bien peu d'étonnement en constatant la faiblesse de Blas et lui oppose sa propre conduite :

"Alcalde ¿ Qué, no manda usté en su casa ?
Blas Señor alcalde, aunque sea

132- *Ibid.* , p. 224-225, v. 101-107 et 113-114.

descortesía : ¿ y usted,
si es casado, manda en ella ?
Alcalde Sí señor ; y mi mujer,
en viéndome, es la primera
que se pone a temblar, sin
que nadie a chistar se atreva
hasta que yo doy la orden." (133)

On a visiblement changé de registre et on est descendu d'un cran. L'autorité du mari doit s'exercer de façon concrète et la crainte qu'éprouve la femme de l'alcade en le voyant paraître en dit long, dans un sous-entendu plaisant, sur la méthode qu'il emploie pour se faire respecter ; les représailles auxquelles s'exposait doña Laura dans *La oposición a cortejo* étaient d'un autre ordre :

"por vos sólo falta
que mi marido un día de estos
se acuerde de que es marido,
y me meta en un convento." (134)

La leçon de *La maja majada* , nous l'avons commentée dans le chapitre précédent: l'infidélité de la *maja* et du *majo* est la preuve même de leur vulgarité et de leur immoralité. Elle ne porte pas à conséquence, ou du moins, elle n'est condamnable que sur un plan strictement moral. Le *majo* du reste repart comme il est venu, disposé à exercer ailleurs ses talents de séducteur, et le mot de la fin donné par l'alcade :

"¡ Qué valiente gentezuela !
¡ Cuánto para dirigirla
es menester conocerla,
y las ridículas causas
de sus chismes y quimeras !" (135)

est fort éloigné de l'évocation, dans les *sainetes* précédemment étudiés, des ravages causés par le *cortejo* .

Lorsque doña Inés, dans *El picapedrero* , est condamnée par son mari à laisser celui-ci brûler le contenu du coffre dans lequel elle garde ses richesses, ce sont surtout sa vanité et ses goûts de grandeur qui sont ainsi punis, et ce sont les mêmes traits de ca-

133- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 433.
134- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 225, v. 115-118.
135- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 433.

ractère qui rendent ridicule son amie doña Andrea. Dans *El chasco de los aderezos* , c'est encore la vanité et le désir de paraître qui conduisent Clara à s'exposer à une déconvenue. Dans *La petimetra en el tocador* , D. Alonso s'étonne de la facilité avec laquelle doña Águeda médit de celles qu'elle considère comme ses amies. Dans *El sarao* , c'est au mensonge qu'a recours la maîtresse de maison pour que son mari ne soit pas irrité par ses dépenses somptuaires. Autant dire que bien souvent, les critiques adressées à la *petimetra* sont celles dont on accable généralement l'éternel féminin : coquetterie, fausseté, vanité, dissimulation, hypocrisie, jalousie, refus de vieillir. Si bien que la satire de la *petimetra* se confond souvent avec celle de la femme, comme dans *La viuda burlada* , dont la protagoniste est une "Petimetra afectada y presumida de linda a los 50 años de edad" (136) -elle s'apparente ainsi aux types féminins ridiculisés par les satiristes du siècle précédent-, et dans de nombreux *sainetes* où Ramón de la Cruz met en scène des jeunes personnes coquettes, écervelées, et peu soucieuses, dans leur désir de suivre la mode, de tomber dans l'absurdité la plus complète. Ces défauts ne sont pas une exclusivité des *petimetras* , et la *maja* de *El almacén de novias* , tout en se moquant des mijaurées "con coroza de a dos palmos / y ahuecador", n'en est pas moins elle aussi une coquette plutôt exigeante sur le chapitre des vêtements, puisqu'elle demande à son prétendant rien moins que

"Mucho brial, mucha cofia,
mucho jubón a lo majo,
mucha basquiña de muer,
de rumbo ; mucho zapato
de seda, mucha mantilla
de grodetur negro o blanco,
muchas diversiones." (137)

C'est probablement parce que la satire de la *petimetra* est liée à une tradition de misogynie que le personnage féminin aura une plus longue vie dans le théâtre de Cruz que son homologue masculin. En 1785, dans *El sombrerito* , dont le titre primitif était, rappelons-le, *Las petimetras* , D. Ramón est encore inspiré par sa frivolité et son égoïsme. En 1787, dans *La discreta y la boba* , il fait de sa doña Laura une émule de l'héroïne de *La petimetra en el tocador* , même si, cette fois, le spectateur n'assiste pas directement à la séance de coiffure, et n'est informé du déroulement des opérations que par l'intermédiaire des *cortejos* qui se succèdent dans le boudoir de la jeune coquette. En 1787

136- *La viuda burlada* , BMM, ms. 1/161/35.
137- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 406.

également, dans *Las castañeras picadas* , on trouve encore deux pimbêches qui se donnent de grands airs et ne dansent que le menuet et la contredanse. Et enfin en 1788, dans *Los novios espantados* , doña Gervasia manque de tomber dans la *petimetría* dont a fait profession sa cousine, une *petimetría* dénoncée au même titre que celle de doña Águeda. La critique de la *petimetra* demeure donc une constante. Mais par ailleurs, on rencontre un certain nombre de personnages pour lesquels l'emploi d'un tel qualificatif n'implique aucune opinion défavorable : c'est le cas notamment de l'héroïne de *Doncella, viuda y casada* (1775), doña Rosa, dont l'entrée en scène "con bata de seda negra con cabos de color de rosa, muy petimetra" n'a d'autre but que de mettre en valeur cette jeune femme qui, grâce à son ingéniosité et à son abattage, parviendra à dénouer une situation jugée a priori sans issue. Et l'on pourrait en citer bien d'autres exemples.

La transformation que subit le *petimetre* est beaucoup plus évidente. Dès 1771, *Los majos vencidos* , où l'on voit le "petimetre rigoroso" incarné par Manuel Martínez imposer le respect à des *majos* à l'aspect pourtant redoutable, semble porter un coup mortel à l'image caricaturale qui était donnée jusqu'alors du personnage. Et lorsque cet étrange *petimetre* affirme

> "Los majos sólo dan miedo
> a los usías que temen
> les descompongan el pelo,
> o les rompan los encajes ;
> pero a mí se me da un bledo" (138),

il revendique son appartenance à une race de *petimetres* différente de celle qui constituait la cible préférée des railleries de l'auteur, et par conséquent du public auquel il s'adressait. Dès lors, l'angle sous lequel est vu le *petimetre* va se modifier, et s'il lui arrive encore d'être caricaturé, c'est beaucoup plus en tant que *cortejo* que pour son goût démesuré pour la mode. On appréciera pour s'en convaincre la distance qui sépare la scène où D. Soplado achève de s'apprêter et celle qui présente le héros de *El cortejo escarmentado* . La seconde pièce semble à première vue une réplique de la première :

El petimetre	*El cortejo escarmentado*
"D.Z.: Muy marcial está, y es grata	"D.A.:¿ Qué te parece el vestido ?
la horma señor don Soplado.	Cr.: De gran gusto y bien cortado.
D.S.: [...] Pero ved	D.A.: ¿ Y el pecho ?
qué pecho, qué airosa manga.	Cr.: Bien.

138- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 149, v. 140-144.

D.Z.: El calzón es algo estrecho.

[...]

D.M.: Aquí lleváis una mota.

D.S.: ¿ Mota, yo ? Si no mirara
a los señores...¡ Yo mota !
¡ Voto a !...¡ una mota !...
¡ ahí es nada
el defecto !" (139)

D.A.: Me parece
que ha de estar un poco largo
[…]

D.A.: ¿ Llevo alguna mota ?

Cr.: No, señor."

Les deux scènes sont cependant fort différentes. Dans *El petimetre* , D. Soplado est parfaitement ridicule parce qu'il est l'incarnation même du narcissisme qui le pousse à attacher une importance démesurée aux détails de sa parure. D'autre part, ce sont D. Zoilo et D. Mónico qui attirent, non sans malice, son attention sur les défauts de sa tenue. D. Atanasio se montre lui aussi très préoccupé par le reflet que lui renvoie le miroir. Mais ce n'est pas chez lui une manifestation d'égocentrisme et le spectateur découvre bientôt qu'il est amoureux :

"Criado Lo que ha que corteja, el juicio
se ha vuelto de arriba abajo." (140)

Si D. Atanasio s'examine d'un œil critique -et les trois *petimetres* , ses amis, qui assistent à la séance, s'efforcent de le rassurer, contrairement à ce que faisaient D. Zoilo et D. Mónico-, s'il tient à ce que ses chaussures soient aussi nettes derrière que devant et à ce qu'aucune tache ne vienne gâcher l'ensemble, c'est pour être sûr de plaire, et ses amis s'amusent de ce comportement qui est nouveau chez D. Atanasio, comme l'a souligné le valet, aussi nouveau que l'habit sur lequel notre aspirant *cortejo* redoute qu'on ait laissé les faufils. Par ailleurs, si sa mise est d'une richesse un peu tapageuse -mais ne vient-il pas d'hériter de douze mille *pesos* ?- rien n'indique qu'elle soit ridicule. Et les trois *petimetres* qui assistent à la scène ne le sont pas non plus.

Le terme de *petimetre* a bel et bien cessé d'être péjoratif, et la définition qu'en donne en 1786 le dictionnaire de Terreros (141) apporte la confirmation de cette évolution : on peut y lire en effet que le mot "petrimetre" (*sic*), dont le premier sens correspond à celui qui figurait dans le *Diccionario de Autoridades* , "se toma también en castellano por el que anda limpio, compuesto y bien vestido, etc., sin declinar en nimie-

139- *El petimetre* , *Doce sainetes* , éd. cit., p. 69, v. 264-269 et 271-275. *El cortejo escarmentado* , *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 302-303.

140- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 303.

141- *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* , *op. cit.*

dad".

Quant à l'auteur de la *Reflexión sobre la majeza* , article paru dans le *Diario de Madrid* du 25 juin 1787, il pouvait écrire :

> "Por *petimetre* , que es un diminutivo convinado de la lengua francesa, se entiende en castellano *el que procura juntar el buen gusto a la elegancia de los trages* " (142),

sans que l'expression "buen gusto" soit prise en mauvaise part comme elle l'était dans *El petimetre* ou même encore dans *El retrato* (143).

Et c'est ainsi que le jeune premier de *La familia nueva* (1772) est un *petimetre* , de même que le personnage plein de bon sens qui apparaît en contrepoint de D. Felipe dans *El hijito de vecino* (1774), de même que D. Jacinto, "petimetre serio", héros de *La discreta y la boba* (1787), ou que les prétendants des deux belles-sœurs de doña Rosa dans *Doncella, viuda y casada* (1775), ou que D. Sinforiano, l'amant délaissé pour un prétendant plus laid, plus vulgaire mais plus riche dans *El triunfo del interés* (1777), de même enfin que le protagoniste de *El majo de repente* (1775), obligé de renier momentanément son éducation et de

> "Apostatar
> de petimetre, y, mudando
> de genio, ademán y tono,
> hacer profesión de majo." (144)

Il est clair que le *petimetre* se confond à présent avec le jeune homme de bonne famille et, partant, avec celui qui l'incarne habituellement au théâtre, à savoir le *primer galán* . Comme le *majo* dont il était l'antithèse, il a changé de signe, et, ce faisant, il occupe la place qui lui revient dans la société madrilène telle que la conçoit Ramón de la Cruz. De la même façon que le *majo* trouve dans *La Petra y la Juana o El casero prudente* sa définition idéale, le *petimetre* y tient le rôle auquel il est destiné, en la personne du "casero prudente", ce "majo petimetre" qui apparaît comme le symbole de l'harmonie entre les deux mondes.

142- Souligné dans le texte.
143- Voir *supra* , p. 433, 434 et 444.
144- *Sainetes escogidos de D. Ramón de la Cruz* , *op. cit.* , t. II, p. 103.

CHAPITRE VIII

IMAGE DE LA SOCIETE MADRILENE DANS LES *SAINETES* DE RAMON DE LA CRUZ

La peinture de la société : du *sainete de figuras* au tableau de mœurs - La société des *sainetes* : les marquis - Les paysans - Le peuple de Madrid et les classes moyennes - Vision critique d'une société dominée par l'argent - Le principe d'utilité.

Que *El hospital de la moda* soit tombé dans l'oubli dès 1769, un peu plus tard toutefois que *La academia del ocio* qui n'est plus rejoué après 1767, et qu'en revanche *La devoción engañosa* soit encore programmé à la fin de la période que nous avons étudiée, de même que *La Plaza Mayor* , *La pradera de San Isidro* ou *La botillería* ; que *La fuente de la felicidad* ait été repris une seule fois en 1767 après sa création deux ans auparavant, de même que *Las botellas del olvido* , créé en 1772 et rejoué en 1774 ; que *La comedia de Maravillas* et *El fandango de candil* soient régulièrement mis à l'affiche, tout cela montre à l'évidence que le public avait apprécié les *sainetes* qui lui offraient une représentation de la société dans laquelle il vivait. *El hospital de la moda* et *La academia del ocio* , taillés sur le patron du classique *entremés de figuras* , ne pouvaient plus remporter son adhésion dès lors que D. Ramón avait reproduit sous ses yeux des scènes tirées de la réalité. Etait-il possible de croire à des personnages dont le premier souci en entrant en scène est de se décrire eux-mêmes ? Qui pouvait avoir rencontré un *majo* se présentant comme le fait Juan Jusepillo, une *petimetra* énumérant les vêtements qu'elle porte -ceux que tout le monde peut voir, s'entend-, ou un *petimetre* demandant à la dame qui l'accompagne ce qu'elle porte autour du cou ? Toutes ces ficelles devaient sembler bien grosses après la création de *La Plaza Mayor* . Sans compter que la présence de personnages allégoriques comme le Desengaño de *El*

hospital de la moda , ou le recours à la symbolisation comme dans *La fuente de la felicidad* , creusait un peu plus le fossé qui séparait le *sainete* de la réalité.

Pourtant, Cruz avait pris soin de faire paraître ses personnages non plus isolément mais en groupe, ce qui était déjà un pas vers une plus grande crédibilité. Le Petimetre de *El hospital de la moda* est flanqué de la Petimetra et de la Dengosa, avec lesquelles il entretient un semblant de conversation, et un bref dialogue est échangé entre la Presumida et son tailleur, au cours d'une séquence qui ne laisse pas de préfigurer les entretiens qu'auront les *petimetras* avec leurs fournisseurs dans les *sainetes* postérieurs ; les progrès sont très visibles aussi dans *La academia del ocio* , où Cruz donne l'impression de saisir au passage un morceau de la conversation entre l'avocat et le savetier, tous deux amateurs de théâtre, en faisant durer leur échange de répliques le temps qu'ils traversent la scène en s'arrêtant peut-être une fois ou deux comme il est naturel de le faire lorsqu'on traite un sujet sérieux.

Mais, dans ces *sainetes* , les différents personnages ou groupes de personnages n'ont aucun lien entre eux et sont artificiellement réunis autour de ceux qui sont à la fois juges et témoins dans le procès des vices que l'auteur entend dénoncer.

L'idée initiale de *La Plaza Mayor* est analogue : D. Alonso (Juan Ponce) rencontre un de ses amis (Eusebio Ribera) et, comme on est à la veille de Noël et que c'est donc jour de relâche pour les théâtres, les deux compères décident d'aller assister au spectacle qu'offre *La Plaza Mayor* , où se tenait alors un des principaux marchés de Madrid :

"Eusebio Hombre, pues ¿ hay tarde alguna
tan divertida como ésta
yendo a la Plaza Mayor ?
Ponce Así es ; si por vos no fuera
me perdía ese buen rato.
Eusebio El modo de que lo sea
es que vamos los dos juntos
a observar cuanto allí entra
y sale, y reírnos de todo." (1)

Le propos satirique de la pièce est clairement exprimé ("reírnos de todo"), de même que la forme que Cruz compte lui donner ("observar cuanto allí entra / y sale"). Cependant, alors que les deux amis s'apprêtent à se rendre à la Plaza Mayor, leur mouvement est interrompu par l'arrivée, successivement, de la Criada, de Pegote, de la Maja

1- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 73, v. 11-19.

escortée du Majo, d'un personnage incarné par l'acteur Calderón, de la Beata "de manto" accompagnée d'une fillette, et enfin de la Petimetra "de mantilla", aux côtés du Petimetre "de capa de usía". Rien de bien original, à première vue, dans ce défilé de types dont le moins traditionnel n'est certes pas Pegote, héritier direct des *gorrones* de l'*entremés* , étudiants désargentés et faméliques qui exerçaient avec plus ou moins de bonheur leurs talents d'écornifleurs. Chacun récite son morceau de texte, monologue ou dialogue, et repart comme il est venu, le tout étant lié par les commentaires ou les interventions directes de Ponce et d'Eusebio. La pièce toutefois se différencie du classique intermède *de figuras* , car la plupart des personnages qui sont passés en revue sont connus de l'un ou de l'autre des deux observateurs, ce qui évite à l'auteur d'avoir recours à l'autodescription comme dans *El hospital de la moda* : la Criada est au service de la voisine d'Eusebio, Calderón est connu de Ponce, qui peut ainsi informer son ami qu'il s'agit du mari de la Petimetra, et que le Petimetre avec lequel celle-ci s'affiche est son *cortejo* , la Beata est une ancienne relation d'Eusebio, et Pegote une connaissance de Ponce. L'un des aspects les plus artificiels de ce genre de pièce disparaît dès lors qu'il existe un lien réel entre les personnages considérés, à la seule exception des deux *majos* qui, n'appartenant pas au même monde que les deux observateurs, constituent un cas particulier. Ils ont tous un point commun : ils se dirigent vers la Plaza Mayor, de sorte que ce défilé n'est en fait qu'une entrée en matière, où l'auteur, en quelque sorte, selon un procédé que l'on retrouve aujourd'hui dans le générique de certains films, présente brièvement au public les pièces de l'échiquier qu'il va mettre en place dans la seconde partie de l'intermède. Ces deux répliques qu'échangent Ponce et Eusebio entre le passage des deux *majos* et celui de Calderón, soit au milieu exactement de cette revue de personnages, sont particulièrement significatives :

"Ponce ¿ Usted no ve qué figuras
pasan ?
Eusebio En tarde como ésta
cada paso es un asunto
para hacer una comedia." (2)

Dans ces quatre vers, l'auteur résume le processus d'élaboration de sa pièce, et le choix des termes -"figuras", "paso", "comedia"- n'est pas dû au hasard. Les personnages de théâtre (les "figuras") sont réunis dans des petites scènes (des "pasos") que l'on va ensuite élargir, développer. Il est vraisemblable que Cruz entend ici le mot "come-

2- *Ibid.* , p. 77, v. 143-146. Rappelons que le *paso* était l'ancêtre de l'*entremés* .

dia" dans le premier sens qu'en donne le *Diccionario de Autoridades* :

> "Obra hecha para el theatro, donde se representaban antiguamente las acciones del Pueblo, y los sucessos de la vida común."

Le rideau peut donc se lever et laisser apparaître une vue aussi ressemblante que possible de la Plaza Mayor. Le spectateur, après le chœur d'ouverture, est aussitôt assailli par les cris des vendeurs :

"Mariquita ¡ Coliflores y apios !
Méndez ¡ Cascajo y camuesas !
Campano ¿ Quién un pavo me compra ?
Niso ¡ Turrón y jalea !
Ciegos ¡ A los villancicos,
que ya poco quedan !" (3)

Le rythme de la première partie est rompu, la structure a volé en éclats : chaque nouvelle intervention ne marque pas l'arrivée d'un personnage différent, mais d'un élément de même nature que le précédent qui vient s'ajouter aux autres pour former un tout socialement homogène, et tout désigné, de par son métier, pour entrer en contact, le plus naturellement du monde, avec les types de la première partie. Le dialogue qui s'instaure ainsi, les scènes auxquelles le spectateur assiste, sont à présent un reflet de la réalité telle qu'il la vit quotidiennement : les rapports qui s'établissent entre les personnages qu'il voit sur la scène sont ceux qu'il entretient lui-même avec les gens qu'il côtoie, en l'occurrence avec les vendeurs du marché.

Par ailleurs, D. Ramón crée des liens invisibles entre les caractères qu'il a fait défiler dans la première partie, et l'on remarquera que chacun d'eux trouve chez un autre la réplique ou l'antithèse de ce qu'il est, a été, ou deviendra. Considérons par exemple Pegote : il est tout à la fois la réplique masculine de la Beata, qui se livre à une mendicité déguisée, en se servant de la fillette comme intermédiaire pour apitoyer le monde, et l'antithèse du *majo* qui sait se contenter de peu. Le *majo* , de son côté, en imposant sa volonté à sa compagne, est à l'opposé de Calderón qui ne sait pas résister aux caprices de sa femme *petimetra* :

"Calderón Cosas de un casado que
por su mujer se gobierna" (4),

3- *Ibid.* , p. 81, v. 263-269.
4- *Ibid.* , p. 93, v. 663-664.

déclare-t-il après avoir tout de même congédié le *cortejo* qui faisait la loi à sa place. Le *majo* en outre vit selon ses moyens :

"Maja ¿ Con que, en efecto, Manolo,
te has encerrado en el tema
de que hemos de estar solitos
a cenar ?
Majo Es conveniencia
del bolsillo y la salud.
Mira, se pone la mesa
con lo poco o mucho que hay,
y arrimamos dos silletas,
yo enfrente de ti y tú enfrente
de mí..." (5)

Tout au contraire, Calderón, malgré la modicité de ses revenus, s'apprête à recevoir, pour satisfaire les exigences de sa femme, tous les habitués de la *tertulia* qui se tient régulièrement chez lui :

"Calderón Estas
son pensiones de casado,
amigos, y aunque molestas,
hay ciertas costumbres que
se han de observar a la letra.
Mi mujer conoce todo
el nervio de la etiqueta
y sabe que a la tertulia
que todo el año frecuenta
una casa se le da
de cenar la Nochebuena,
y mañana de comer.
Yo en unas cosas como éstas
no gusto de quedar mal." (6)

Quant à la Beata, elle n'est pas seulement le double de Pegote. Elle est aussi la préfiguration de ce que deviendra la Petimetra une fois qu'elle aura ruiné son mari :

"Beata ¿ Quién te dijera, doña Ana
de Zápalos, cuando eras
el asombro de la corte
por tu pico y tu belleza,
llegara tiempo en que tú,
con todas tus reverendas,
a pie, con poco dinero

5- *Ibid.* , p. 84, v. 358-367.
6- *Ibid.* , p. 78, v. 156-169.

y manto prestado, fueras
por escarola a la plaza ?
El consuelo que me queda
es que mientras que lo tuve,
en músicas y meriendas
se desparramó alegremente,
y no hay quien quitarme pueda
lo holgado." (7)

Défini non seulement par les caractéristiques propres au type auquel il appartient, mais dans ses rapports avec les autres, construit peu à peu au fil de ses interventions, chaque personnage est intégré dans un système que Cruz s'efforce de rendre cohérent. Et les nombreux détails authentiques qui émaillent le dialogue -notamment tous les prix des denrées et les allusions à la conjoncture économique- confèrent au tableau une apparence de vérité qui compense la schématisation des caractères.

C'est une tranche de vie madrilène qui est représentée dans *La Plaza Mayor* . Dans *La pradera de San Isidro* et *La botillería* , Cruz va donner la preuve d'une plus grande maîtrise de cette technique qu'il avait déjà essayée dans *El Prado por la noche* , avec moins de bonheur toutefois, car le *sainete* péchait par excès de confusion dans l'action, les différentes séquences se succédant à un rythme trop rapide pour que le spectateur ait le temps de capter les caractéristiques de chaque personnage, dont les liens qui l'unissent aux autres n'apparaissent pas clairement. *La pradera de San Isidro* , en revanche, est un modèle de réussite. La première partie du *sainete* met en scène une soubrette (María Ladvenant) et un page (Chinita) employés dans une famille de condition moyenne, ainsi qu'on peut le déduire du simple "su merced" dont ils usent pour s'adresser à leur maître. Juliana et Cirilo ont tous deux la permission de sortir et comptent aller se divertir à San Isidro. Mais au dernier moment, le maître ayant changé d'avis et décidé de faire une promenade, voilà le page obligé de rester pour garder la maison. Il ne lui reste plus qu'une solution : sortir en fraude, et sous un déguisement pour ne pas être reconnu. Cirilo revêt donc des vêtements appartenant à son maître, et Juliana, séduite par l'idée du page, en fait autant avec ceux de sa maîtresse. Le public est alors alléché à la perspective des aventures -ou des mésaventures- qui ne manqueront pas d'arriver aux deux compères en situation d'irrégularité, comme il partageait l'impatience qu'ils manifestaient au début de la scène en attendant le réveil du maître qui s'était retiré pour faire la sieste. La première partie met ainsi l'accent sur les deux

7- *Ibid.* , p. 78-79, v. 183-197.

personnages dont l'escapade va être le fil conducteur du *sainete* . Dans la seconde partie en effet, D. Ramón brosse tout d'abord un tableau panoramique de la *pradera* , dont les éléments seront exploités pour donner plus de couleur et de mouvement à l'ensemble : le groupe de *payos* en train de goûter, les *majos* qui dansent des *seguidillas* , Calderón qui observe de loin et d'un air fort intéressé les jeunes paysannes, les vendeuses de friandises, les bouquetières, interviennent à tour de rôle, recréant ainsi l'animation qui règne dans un lieu très fréquenté. Mais l'intérêt du public ne se disperse pas à l'excès, et l'on voit apparaître bientôt deux "chuscos" en quête d'aventures galantes, un petit groupe formé par des artisans et leurs femmes, nos deux complices de la première scène suivis par un *majo* , et ce sont eux qui vont mobiliser l'attention du spectateur, précisément parce qu'au lieu de procéder par touches successives et rapides en juxtaposant simplement les scènes comme dans *El Prado por la noche* , Cruz tisse un réseau de correspondances entre les personnages qu'il met en scène, et construit ainsi un ensemble composite, mais non dépourvu de cohérence.

L'un des deux artisans est tailleur, et a pour clients à la fois Calderón et les patrons de Juliana et de Cirilo, et le *majo* est l'ancien ami de Juliana: la conversation s'engage donc tout naturellement entre les différents groupes, qui se défont et se reforment au gré des rencontres. Quant aux deux coureurs de jupons, ce sont des connaissances du maître de nos deux valets, lequel maître surgit à la fin du *sainete* , furieux d'avoir rencontré sa servante parée des atours de sa femme, et plus encore de découvrir que son page, qu'il croyait au-dessus de tout soupçon, se pavane avec son meilleur habit. Si bien que la dernière scène est la conclusion logique de la situation qui avait été exposée dans la première, et qu'en procédant ainsi, D. Ramón a donné un cadre, un soutien et une plus grande apparence de vérité au tableau de mœurs qui fait l'objet du *sainete* .

La botillería , par sa conception, rappelle *La Plaza Mayor* , et la première partie du *sainete* introduit un certain nombre des personnages que l'on retrouvera dans le tableau suivant ; un *petimetre* , deux jeunes personnes voilées, une marchande de fruits (*maja*) suivie d'un *majo* , un autre *majo* , une femme accompagnée d'un abbé et d'un soldat, une autre marchande de fruits, deux *payas* et un *payo* passent ainsi sur la scène. Tous ces personnages représentent un échantillonnage assez étendu de la société, et leur réunion sur scène aurait pu paraître parfaitement arbitraire si Cruz n'avait pas situé l'action de sa pièce à la sortie des théâtres. Ainsi, la diversité des types rassemblés en un même lieu se justifie, de même que la présence des deux observateurs : un mari qui a vainement attendu son épouse à la sortie de la *cazuela* , et un soldat de ses amis. En

outre, celui-ci étant récemment revenu à Madrid après une longue absence, il est tout à fait naturel que la conversation entre les deux hommes, qui sert d'entrée en matière au *sainete* , roule bientôt sur les changements survenus dans la capitale, et notamment sur la multiplication des cafés. Quoi de plus naturel, par ailleurs, que tous se retrouvent dans la seconde partie, qui a pour cadre le café, alors que la chaleur au théâtre, à entendre l'une des paysannes, a été éprouvante [8] ?

Autrement dit, l'heure, le lieu, les circonstances, tout est étudié pour rendre plausible l'action du *sainete* , d'autant que Cruz a pris soin de dissocier certains personnages de leurs semblables (les *majos* n'arrivent pas simultanément, non plus que les marchandes de fruits), et que les deux observateurs quittent la scène avant la fin de la première partie [9] : ces précautions avaient l'avantage de rompre la monotonie et de transformer ce qui aurait pu être une simple revue de types sociaux -ce qu'était encore, malgré tout, la première scène de *La Plaza Mayor* - en une reconstitution d'une partie de la société madrilène à un moment donné de sa vie. Là encore, des liens existent entre certains personnages, d'autres se créent au hasard des rencontres, révélant les tensions - voire, pour ainsi dire, les antagonismes de classe- de cette société.

C'est un même désir d'offrir aux spectateurs une vision synthétique de la société dans laquelle ils vivaient qui apparaît dans tous les *sainetes* où sont confrontés *majos* et *petimetres* comme dans *Las bellas vecinas* (1767), *El fandango de candil* (1768), *La comedia de Maravillas* (1768), *Los majos de buen humor* (1770) et *El Rastro por la mañana* (1770). Dans *Las Foncarraleras* (1769), *Las usías y las payas* (1772) ou *Las payas celosas* (1773), c'est le peuple de la campagne qui est confronté aux *usías* , tandis que *La fiesta de los novillos* (1768) et *Los payos críticos* mettent en présence les trois catégories de personnages. Réjouissances publiques, fêtes locales et marchés, à l'intérieur ou à l'extérieur de la capitale, toutes les occasions sont bonnes du moment qu'elles permettent de faire se côtoyer des individus très différents par leur origine sociale. Ce qui ne signifie pas que Cruz ait fait œuvre de sociologue. La société représentée dans ses *sainetes* n'est pas la société madrilène dans sa totalité, mais celle avec laquelle étaient familiarisés les groupes qui composaient le public, et dont par conséquent certaines catégories sont exclues.

8- Le *sainete* fut créé le 12 juin 1766.

9- Juste avant que n'arrive la femme du premier, accompagnée de ses *cortejos* , si bien que Cruz réserve la scène de la confrontation pour le second tableau.

C'est ainsi que l'aristocratie, dont l'acteur Coronado constate dans *La cómica inocente* qu'elle ne fréquente qu'épisodiquement les théâtres publics (10), est très peu présente dans les *sainetes.* Tout au plus rencontre-t-on quelques personnages de marquis, souvent ridicules d'ailleurs, comme ceux qu'interprétait Ayala dans *La civilización* et dans *El mesón de Villaverde* : le premier, rappelons-le, a décidé de "civiliser" le territoire dont il vient d'hériter la suzeraineté, et s'entoure pour mener à bien cette tâche d'un abbé et de quelques *petimetres* aussi extravagants qu'ils pouvaient l'être dans les *sainetes* de cette époque (1763) ; et le second, "marqués pobre, muy vano", tente vainement de dissimuler sa déchéance matérielle en adoptant une attitude pleine de morgue.

En revanche, le marquis incarné par Eusebio Ribera dans *El espejo de los padres* (1767) n'est pas ridicule, même s'il entre en scène "de petimetre, con un ramo en la mano y un papel de música en la otra" qu'il charge son laquais de faire parvenir à une jeune fille, et même si, à la fin de son discours, on peut déceler une certaine ironie de la part de l'auteur :

"y luego
espérate a que yo vaya
en el portal ; porque aún
como tiene un hombre tantas
cosas que hacer, no he resuelto
con la reflexión que basta
en qué tengo de ocupar
la tarde, que esté empleada
con gusto y utilidad,
y estoy dudoso si vaya
al Prado o a la comedia
o acompañar a una dama." (11)

Malgré cette pointe lancée contre l'inutilité d'une partie de la noblesse, Cruz fait de ce personnage, qui a un rôle important dans la pièce, son porte-parole. C'est en effet cet aristocrate dévoyé, puisqu'il fréquente assidument la maison de don Patricio, roturier dont le plus cher désir est de trouver pour ses filles des prétendants titrés, qui souligne dès la première scène la vulgarité de cette famille de parvenus :

"estos hombres sin crianza
no conocen el gran mundo" (12),

10- Voir *supra* , chapitre IV, p. 248.
11- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 367.
12- *Ibid.* , p. 368.

déclare-t-il avec mépris. Et son opinion des filles de D. Patricio n'est guère plus flatteuse :

"Para diversión
son las tres lindas muchachas ;
mas para mujeres propias
mil circunstancias les faltan
apreciables, y les sobran
otras muchas circunstancias." (13)

Certes, ce n'est pas seulement l'origine plébéienne de la famille qui motive le mépris qui transparaît dans les paroles du marquis, mais la médiocrité morale des trois filles, conséquence de l'éducation qu'elles ont reçue. Il n'empêche que son rôle consiste à démontrer l'inutilité des efforts de D. Patricio pour échapper au monde pour lequel il est fait.

C'est encore un marquis qu'allait interpréter Eusebio Ribera dans *El mesón en Navidad* (1774), une auberge relais étant probablement le seul endroit où une personne de cette qualité -et pas spécialement portée à frayer avec la roture- pouvait coudoyer en toute vraisemblance les personnes les plus humbles. Comme le précédent, ce marquis-là n'est pas précisément un modèle de sérieux et de vertu, si l'on en croit son valet de chambre :

"su bolsa
siempre está a los cuatro vientos :
que son juego, vanidad,
petardos y desarreglos ;
sin los gastos reservados
que él y yo sólo sabemos." (14)

Son rôle est par ailleurs analogue à celui du marquis de *El espejo de los padres* : son abord simple et avenant fait ressortir par contraste la prétention de la femme d'un corrégidor de province, ridiculement attachée aux marques de déférence qu'elle estime être en droit de recevoir :

"Eusebio Yo cedo
cualquiera incomodidad
a esta dama ; y lo que siento
es no poderla ofrecer
aquel digno alojamiento

13- *Ibid.*
14- *Ibid.* , II, p. 441.

que a sus méritos se debe
y desea mi respeto.
Figueras ¡ Viva usía muchos años !
¡ qué galán y qué atento !
Usía es fuerza que haya sido
corregidor.
Eusebio ¡ Yo protesto
a usted que se engaña !
Figueras ¡ Usted !
No he visto marqués más puerco.
Merino Hija, ¿ por qué ?
Figueras ¿ No has notado
que no me da tratamiento ?
Merino Los jueces de señorío
y de partidos pequeños
no le tienen.
Figueras Le tendrán
desde hoy, porque el primero
que no me dé señoría
allá le encajo en el cepo.
Merino Tú estás loca." (15)

Eusebio Ribera devait faire merveille dans ce genre de rôle : D. Ramón lui confiera un autre caractère de marquis dans *El espejo de las modas* (1782), qui cette fois n'aura rien à se reprocher.

Quant aux deux vieux marquis qu'interprètent Espejo dans *Los majos de buen humor* et Nicolás López dans *El marido discreto* , ils ne contribuent guère au prestige de leur titre. On a évoqué dans le chapitre VI la déconvenue qui sanctionnait la légèreté du premier, qui s'était aventuré dans le quartier de Lavapiés sur les traces d'une jeune *maja* ; le second, pour sa part, prétend se faire passer en public pour l'oncle de la toute jeune fille qui l'accompagne et avec laquelle il entretient visiblement des relations moins innocentes, ainsi que le souligne doña Ana :

"Don Lucas, la tal sobrina
parece de contrabando." (16)

En somme, bien que les marquises soient moins malmenées que leurs congénères masculins -on en rencontre du reste fort peu, et dans des *sainetes* imités de pièces françaises (17)-, un discrédit semble peser sur le titre de marquis, que reflète cette exclama-

15- *Ibid.* , p. 442.

16- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 287, v. 509-510.

17- Dans *El padrino y el pretendiente* , par exemple, adapté, ainsi que l'a démontré Francisco LAFARGA ("Ramón de la Cruz y Carmontelle", *op. cit.*), d'un proverbe de Carmontelle intitulé *Le*

tion ironique de l'aubergiste de *El mesón en Navidad* :

"¡ Pues es cierto
que son gente muy segura
los marqueses !" (18)

Marquis et marquises ne sont-ils pas par ailleurs, comme on l'a vu à plusieurs reprises, le modèle de référence pour *petimetres* et *petimetras* ?

Et l'on songe, bien entendu, aux marquis ridicules dont Molière et De La Grange avaient pris l'apparence dans *L'impromptu de Versailles* , parce qu'un auteur comique ne saurait s'en passer :

> "Molière : Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre ? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie ; et comme, dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie." (19)

Tout laisse à penser que cette dépréciation d'un des titres pourtant les plus hauts, puisqu'il suivait immédiatement celui de duc dans la hiérarchie nobiliaire, avait fait école en Espagne, et ce d'autant plus facilement sans doute que nombre de marquis portaient un titre de création très récente (20) et n'avaient peut-être pas eu le temps de s'imprégner de la distinction aristocratique qui est censée y être attachée ; et la réflexion du paysan de *El payo ingenuo* (1772) :

"Borja Mira, mira qué señor :
¿ es marqués ?

bavard . On trouve aussi une marquise dans *El abate diente-agudo.*

18- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 441.

19- Molière, *L'impromptu de Versailles* , scène I, in Œ*uvres complètes* , l'Intégrale, Paris, Le Seuil, 1962, p. 216.

20- C'est ainsi que dans *Las botellas del olvido* (1772), un marquis au titre fraîchement créé cherche à oublier sa véritable origine : "Soy un título reciente, / y quiero ver si bebiendo / estas aguas, se me olvida / la historia de mis abuelos." L'eau miraculeuse apaisera son tourment -lui dit le vendeur- car il oubliera même qu'il est marquis,

"y en consiguiendo
olvidarse de que ahora
es marqués, verá qué presto
a todos se les olvida
la casualidad de serlo."

(*Teatro selecto de D. Ramón de la Cruz , op. cit.* , p. 205).

Ruiz O cocinero,
que en Madrid todos son unos
por afuera" (21),

est en fin de compte très désobligeante pour lesdits marquis, car si on ne peut les différencier des cuisiniers enrichis, c'est qu'il leur manque ce je-ne-sais-quoi d'inné qui interdit par exemple de confondre le héros de *Los picos de oro* avec le *chulo* dont il se donne l'allure (22).

Il ne devait pas être très compromettant de faire rire le parterre aux dépens de marquis qui n'étaient pourtant pas des imposteurs comme celui de Fontecalda dans *La señorita malcriada* . Il n'empêche que, si les caricatures incarnées par Ayala étaient, ne serait-ce qu'en raison de la personnalité de l'acteur, tout à fait innocentes, la leçon que donnent les *majos* au marquis de *Los majos de buen humor* n'était certainement pas du goût de tout le monde. Et Moratín allait, pour sa part, se contenter d'un baron pour caractériser son imposteur (23).

Il est un autre secteur de la société numériquement très représenté dans l'œuvre de Ramón de la Cruz, et que nous avons peut-être paru négliger jusqu'à présent. Nous voulons parler des paysans, de ces *payos* et de ces *payas* que l'on rencontre à chaque instant dans les *sainetes.*

Dès le début de sa carrière, Cruz semble leur faire une place de choix, et quatre *sainetes* leur sont consacrés en 1761-1762 : *La junta de los payos* -dont il convient de souligner la durabilité, puisqu'il fut repris dix-neuf fois entre 1763 et 1786-, *El pueblo sin mozas* , et les deux parties de *El tío Felipe* . *El alcalde boca de verdades* , *La residencia de los danzantes* et *La víspera de San Pedro* en 1763-1764, *Poner la escala para otro* et *Los destinos errados* en 1765-1766, *La música a oscuras* en 1766-1767, *El alcalde contra amor* , *El alcalde desairado* , *Chinita en la aldea* , *El mercado del lugar* en 1767-1768, *Los alcaldes de Novés* et *El médico de la locura* en 1768-1769, *Las Foncarraleras* et *La fantasma* en 1769-1770, pour ne citer que les plus significatifs de la première période de l'œuvre de l'auteur, sont la confirmation que les personna-

21- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 236.

22- "El viene de capa y cofia ; / pero se conoce a la legua / que es hombre de circunstancias." (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 227).

23- Voir René ANDIOC, *Sur la querelle... , op. cit.* , p. 199-200, note 7. Quant à Iriarte, il avait hésité entre le titre de baron et celui de marquis pour son Marqués de Fontecalda, qui était primitivement Barón de Fuminaria (*La señorita malcriada* , éd. de Russell P. SEBOLD, *op. cit.* , p. 329, note 7).

ges rustiques présentent toujours de l'intérêt aux yeux du public.

Cependant, rares sont les *sainetes* qui mettent en scène exclusivement des paysans, et *El alcalde contra amor* ou *El alcalde desairado* ne font pas seulement figure d'exception de ce point de vue, mais aussi en raison de l'angle sous lequel est présentée la communauté villageoise, car dès 1765, avec *Poner la escala para otro* , la plupart de ce qu'on pourrait appeler les "sainetes de payos" sont des adaptations, et lorsque les pièces originales n'ont pas un caractère polémique comme *¿ Cuál es tu enemigo ?* , l'image qu'elles donnent du paysan n'est plus héritée de la tradition *entremesil* , mais inspirée des modèles puisés dans le théâtre français, et plus particulièrement dans celui de Molière, de Marivaux et de Favart.

L'intrigue de *El tío Felipe* et de *La cuenta de propios y arbitrios* , qui en est la suite [(24)], se réduit à l'exposé des problèmes internes d'un conseil municipal à la suite de l'élection comme "mayordomos", c'est-à-dire comme administrateurs des finances du village, du Tío Felipe et de l'Hidalgo ; *El pueblo sin mozas* débute par une dispute entre les deux *alcaldes* , que l'on croirait directement tirée de la célèbre série d'*entremeses* *Los alcaldes encontrados* , lorsque Blas et Ponce, munis de l'indispensable *vara* , symbole de leur autorité, entrent en scène "arrastrando las capas los dos, como riñendo, y metiendo paz Dionisio" :

"Blas Así verá que mi opinión defiendo
un compañero ruin.
Ponce Así pretendo
que un compañero vil se dé a partido.
[...]
Blas Este bestia
es la causa.
Ponce Él produjo tal molestia." [(25)]

Dans la première partie de *Los alcaldes encontrados* , de Benavente, la première indication scénique était presque identique : "Salen riñendo los Alcaldes, y el Escribano metiéndolos en paz" [(26)], et si le motif de la dispute était différent, le ton sur lequel elle se déroulait était le même.

El alcalde contra amor et *El alcalde desairado* campent encore en 1767 des *alcaldes* parfaitement conformes à la tradition *entremesil* . Il est vrai que les deux rôles

24- Au sujet de l'attribution de ce *sainete* à Ramón de la Cruz, voir notre article "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz", *op. cit.* , p. 137-138.

25- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 43.

26- COTARELO, *Colección de entremeses...* , *op. cit.* , II, p. 659.

étaient interprétés par Miguel de Ayala. Le premier alcade, qui vient d'être nommé à ce poste, publie un décret interdisant dans son village toute relation, quelle qu'elle soit, entre personnes de sexe opposé. L'arrivée du conseil municipal :

> "Olmedo y Caballero, de alguaciles ; Hermenegildo y Ambrosio, de regidores ; Enrique de escribano, y Ayala, de alcalde, muy serio y sofocado, y todos desgreñados y con gesto",

manque singulièrement de dignité et n'est certes pas faite pour inspirer la considération. Et l'opinion qui se fait jour à travers les paroles d'un des villageois n'a rien d'élogieux :

> "Navas [...] ¿ sabéis a qué recelo
> que se han juntado ?
> Los cuatro Di, di.
> Navas Sobre poco más o menos,
> a dar voces y ver cuál
> ha de pillar más dinero
> y más trigo de los propios
> y el pósito ; pues me acuerdo
> que el año que fui yo alcalde
> nos juntábamos a eso
> muchas veces, y sacaba
> mejor partido el más terco." (27)

El alcalde desairado , pour sa part, a chargé l'un de ses administrés de demander en son nom la main d'une jeune fille du village, dont il est amoureux au point de délaisser pour la courtiser ses devoirs d'*alcalde* . Il sera frustré dans ses projets de conquête, son "fondé de pouvoir" ayant détourné à son profit l'objet de sa mission, et sera, par-dessus le marché, renvoyé par le seigneur dont son rival avait sollicité l'arbitrage (28).

Stupides, vicieux, intéressés ou incapables, ces *alcaldes* n'atteignent pas le degré d'inconscience auquel parvient celui de *Las frioleras* (1764), qui ne craint pas d'afficher sa conduite :

> "yo tomo
> las cosas con gran sosiego :
> rondo cuando me parece ;
> si hay quimeras, huyo el cuerpo ;
> si me regalan, lo tomo ;
> si hay avenidas, me encierro
> en casa, y me bajo al río
> si sucede algún incendio.

27- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 334.
28- *El alcalde desairado* , BNM, ms. 14596/20.

En los bautizos y bodas
me llevan a mí el primero
la bandeja, con que saco
ración doble." (29)

Il a trouvé un moyen très efficace pour instaurer la paix dans son village en ôtant à ses administrés l'envie de chercher querelle à leurs voisins ou de venir se plaindre :

"el primero
que se me viene a quejarse
de nada, aunque le hayan muerto
a su padre, sea mentira
o sea verdad, le condeno
en cien ducados, dos pares
de grillos y un mes al cepo ;
y así ninguno se queja
de nadie, y todos sus cuentos
los litigan a cachetes :
el que sacude más tieso
gana el pleito en un instante,
y luego exige el barbero
las costas del que le pierde." (30)

Le but de Cruz ici, toutefois, n'est pas simplement d'offrir en pâture au public un *alcalde* ridicule, et le seul fait qu'il ait jugé bon d'inclure ce *sainete* dans son *Teatro* montrerait qu'il faut chercher sa signification au-delà de cette caricature trop poussée pour être innocente et gratuite : quel *alcalde* d'*entremés* serait capable de réunir dans une description de son gouvernement les symptômes les plus évidents de l'incurie et de l'arbitraire ?

Le véritable responsable du laisser-aller qui règne dans le village, c'est le seigneur qui a fait un mauvais choix, pour avoir cédé à la pression :

"aunque es bueno el señor,
este año le propusieron
a tres tontos para alcaldes
y nombró al más tonto de ellos,
por empeño de un vasallo
que le prestó unos dineros
a su señoría. Todo
se sabe, porque mi Pedro
era el *plus ultra* de aquí." (31)

29- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 157.
30- *Ibid.* , p. 158.
31- *Ibid.* , p. 156.

L'intéressé entend ces paroles de désaveu que prononce, sans l'avoir reconnu, la première personne qu'il rencontre, car s'il a fait preuve de légèreté au moment de choisir l'alcade, ce n'est pas un irresponsable, et il est venu incognito, en compagnie d'un de ses amis, pour s'assurer par lui-même du bonheur de ses sujets et de la prospérité de ses domaines. Indigné par les abus qui sont commis sous couvert de son autorité, il va sans dire qu'à la fin de la pièce, il sévira comme il se doit.

Pouvait-on plus clairement démontrer la nécessité, pour le souverain, de tout contrôler par lui-même, sans subir d'influences extérieures ? Le *sainete* serait un plaidoyer en faveur de la monarchie absolue, Cruz ne s'y serait pas pris autrement [(32)]. A l'évidence, le seigneur et l'alcade ne sont que des transpositions, et les premières répliques qui sont échangées dès le début de la pièce placent ce *sainete* à l'écart de la tradition des "entremeses de alcaldes". La scène s'ouvre sur un chant de laboureurs :

"Coro de labradores y labradoras que cantan en aire festivo, y salen escuchando de capas y monteras, como disfrazados, el señor del pueblo y su amigo.

Coro dentro
Voces, instrumentos
festivos aplaudan
al dueño benigno
de nuestra comarca,
pues carga a sus vasallos de piedades
y de injustas pensiones los descarga.

Amigo Es grande el lugar.
Señor Tendrá más de cuatrocientos
vecinos, útiles todos,
exceptuando los viejos
que no pueden trabajar.
Amigo Así está todo su suelo
tan cultivado y las casas
todas en pie ; tenéis, cierto,

32- On pourrait à ce propos évoquer le cas de l'*alcalde* modèle de *El mercader vendido* (1776), tout à la fois tolérant (il permet aux villageois placés sous son autorité de danser sur la place jusqu'à huit heures) et sévère, ainsi que le soulignent les paysans eux-mêmes, qui chantent en chœur ses louanges :

"Viva nuestro alcaldito,
pues nos permite
para más sujetarnos
parecer libres.
¡ Ojalá fuera
toda la vida alcalde,
y otro no venga !"

(*Teatro selecto de D. Ramón de la Cruz , op. cit.* , p. 27).

aquí bella posesión.
Señor Amigo, es la que más quiero
entre cuantas (a Dios gracias)
me dejaron mis abuelos." (33)

L'amour que portent à leur seigneur les paysans n'a d'égal que l'attachement que celui-ci éprouve pour cette terre dont la prospérité est le fruit du travail de ses sujets. Les paysans se préparent à fêter l'arrivée de leur suzerain, qui pourrait croire que tout va pour le mieux s'il se fiait aux paroles du chant qu'entonne le chœur. La réalité est différente et le seigneur, qui a devancé sa visite pour surprendre ses sujets un jour de travail, saura la découvrir.

Si ce *sainete* , qui n'est pas le seul à refléter des préoccupations politiques, récupérait un type traditionnel pour lui donner une autre dimension, *El alcalde boca de verdades* , de 1763, conciliait le caractère comique du personnage -deux heures de lecture déclenchent chez lui une rage de dents- et la crédibilité de ce Saint-Jean bouche d'or que n'intimident pas les visiteurs venus de la capitale toute proche chercher un divertissement, et qu'il refoulera, après avoir eu confirmation de l'effet nuisible qu'ils pouvaient avoir sur la population, hors des limites du village. L'*alcalde* de *La civilización* , de la même année, était tout aussi peu disposé à voir s'installer chez lui le virus du luxe et de la corruption.

Ce sera désormais, dans la grande majorité des cas, le rôle dévolu aux *alcaldes* des villages des environs de Madrid -on a déjà évoqué l'exemple de *Los alcaldes de Novés* -, et lorsque Romero, dans *La crítica* (1770), vient protester contre la peinture désobligeante qui est faite sur scène de ses pareils, le portrait qu'il trace de l'*alcalde* de théâtre est celui d'un personnage en voie de disparition (34) :

"mi concejo, en nombre propio

33- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 155.

34- On trouvera encore des édiles ruraux parfaitement conformes à la tradition dans *El elefante fingido* (1773), dont la trame n'est pas sans rappeler *El retablo de las Maravillas* de Cervantes. Soriano et Martínez comptent tirer profit de la naïveté des paysans :

"Soriano No he visto mayor jumento
que el alcalde ; y eso que
es brava recua el concejo ;
loco está : de aquí sacamos
bien que comer y dinero
para proseguir el viaje."

(*Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 324). Quant à l'*alcalde* de *El concejo alborotado y de repente sosegado* (1774), il est totalement analphabète et se révèle donc incapable de lire la lettre que lui a adressée le seigneur du lieu.

y en nombre de todos cuantos
concejos hay en el reino,
nos envía a que sepamos
de dónde es aquel alcalde
tonto que sale al tablado
con vara y botones gordos ;
alcalde tan ordinario
y tan bobo, que se deja
engañar de los gitanos,
se blandea cuando le hacen
las muchachas arrumacos,
firma como en un barbecho
cuanto quiere el escribano,
y otras cosas que, aunque allá
las hacemos más de cuatro,
siempre que se representan,
de verlas nos enfadamos." (35)

Certes, les derniers vers semblent justifier l'image négative que donnait du paysan le type théâtral traditionnel, mais le but de ce *sainete* étant de démontrer à travers le portrait que les plaignants tracent d'eux-mêmes le bien-fondé des critiques de l'auteur, il était logique que la tirade de l'*alcalde* eût, comme les interventions du *petimetre* et du médecin, un effet d'autodestruction.

Dès 1763, *payos* et *payas* sont en fait constamment confrontés aux Madrilènes, et les *sainetes* d'ambiance exclusivement villageoise font place à des pièces dont l'action se situe soit à la campagne, où se sont déplacés les citadins, soit à Madrid, où les paysans sont venus vendre leurs produits. Dans la seconde séquence de *La fineza en los ausentes* , *petimetras* et *petimetres* assistent à une noce champêtre, *El mercado del lugar* est envahi par des marchands venus de la ville, *La fiesta de novillos* a attiré un public varié, un "caballero de Madrid" et son ami français profitent d'une partie de chasse pour chercher à séduire *Las Foncarraleras* , et dans *Las usías y las payas* les villageoises défendent leur terrain contre les intruses venues de la capitale, de même que dans *Las payas celosas* . D'un autre côté, *El cocinero* , *La nochebuena en ayunas* , *Las serranas de Toledo* , *El payo ingenuo* , *Las resultas de las ferias* , intègrent, pour les besoins de l'intrigue, le *payo* à la vie citadine.

C'est donc dans ses rapports avec la société madrilène que le paysan est présenté au public, même lorsqu'il n'habite pas aux portes de la capitale. Autant dire que la vision qui en est donnée est forcément éloignée de la réalité. Le paysan est toujours le

35- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 83.

fournisseur de la ville, qu'il procure aux citadins des fêtes champêtres ou des salades, dont le Madrilène est le consommateur. C'est pourquoi, dans les *sainetes* , le paysan est, de façon générale, en fête ou au marché. Il sert alors de repoussoir aux types que Ramón de la Cruz s'attache à satiriser.

Les réflexions que font les *payos* sur les modes vestimentaires en usage dans la capitale sont une source inépuisable de comique. Les coiffures en particulier ne cessent de les étonner, et les mots manquent à Chinita, dans *Las serranas de Toledo* , pour décrire l'une d'elles :

"Yo vi a una que allí estaba,
quitada la mantellina,
y aquello que tanto alza
no es rodete, es una cosa...
es...¿ si hallaré comparanza ?
una espuertita pequeña
de lienzo, que se la encajan
hasta los ojos y arriba
se queda empingorotada." (36)

Dans *Las escofieteras* , le *payo* a fait tout spécialement le voyage pour s'informer du mode d'emploi d'une coiffe dont on a fait cadeau à une *hidalga* de son village ; celle-ci, pourtant elle-même assez instruite, a vainement consulté les villageoises, puis le sacristain, qui s'est montré encore plus perplexe ; le conseil municipal s'est réuni sans aboutir, et même le curé a étudié la question, en pure perte, pendant une semaine,

"mas ni en latín ni en romance
se encontró nombre que darla ;
porque toditos decían
siempre que se la probaban,
para espuerta de cien reales
en calderilla, es delgada ;
para escarpín, es muy corta ;
para montera, no encaja ;
y así, a costa del común,
resolvieron que yo traiga
el mueble, y vuelva con él
y la respuesta en volandas." (37)

Si la verve de D. Ramón se déchaîne à cette occasion, il sait aussi se souvenir de ses aînés, et lorsque, dans *Las serranas de Toledo* , Espejo demande à Juana, dont les jupes

36- *Ibid.* , p. 143.
37- *Ibid.* , p. 340.

sont gonflées par un *ahuecador* -sorte de crinoline- comme les dames à la mode en portaient alors :

> "¿ Eres tarasca,
> o mujer ? ¿ llevas el medio
> cuerpo sobre una campana
> a caballo, o cómo va eso ?" (38)

on pense à la "buscona piramidal" de Quevedo, dont le vertugadin avait des proportions tellement gigantesques

> "que pudiera ir por debajo rellena de ganapanes, como la tarasca",

et se retournait lorsque sonnait l'Heure, si bien que

> "volviéndose del revés las faldas del guardainfante y arboladas, la sorbieron en campana vuelta del revés." (39)

Nous avons déjà évoqué la mascarade qu'organisent les villageois dans *Los payos críticos* et la transposition qu'ils font, avec les moyens dont ils disposent, de ce qui était déjà une caricature de l'auteur (40). En fait, les *payos* sont beaucoup plus féroces dans leurs moqueries que les *majos* , mais cette cruauté est "inconsciente", donc innocente la plupart du temps, contrairement aux railleries des *majos* -et surtout, du reste, des *majas* - qui côtoient chaque jour les inconditionnels de la mode. Cruz comptait sans doute sur l'ignorance qu'avait une partie du public -pour certains, un déplacement à quelques lieues de la capitale devait être une expédition- du niveau réel d'information que pouvaient avoir sur les mœurs madrilènes les paysans habitant dans un périmètre relativement éloigné, et augmentait virtuellement la distance qui séparait la ville des villages avoisinants. Les critiques qu'il mettait dans la bouche de ses paysans produisaient alors le même effet que celles qu'auraient pu émettre un Persan ou un Marocain. Leur ingénuité avait pour conséquence de les rendre comiques, et donc de neutraliser en partie la satire. En faisant venir de la campagne de Tolède les protagonistes de *Las serranas de Toledo* , D. Ramón pensait rendre plausibles leur ébahissement ou leur déception par rapport à ce qu'ils imaginaient :

38- *Ibid.* , p. 146.
39- *La hora de todos* , Madrid, Espasa-Calpe, "Clásicos castellanos" n° 34, p. 93-94.
40- Voir *supra* , chapitre III, p. 187.

"Mariana Yo creía
que eran las calles de plata,
de oro los edificios,
y los tejados de nácar.
Simón No habéis de ser majaderas.
Mariana Como las pocas madamas
y señores que allí vemos
se burlan de nuestra casa
y del piso del lugar,
yo creía que en su patria
estaban de colchoncillos
las calles enladrilladas." (41)

On reprochait beaucoup à Cruz l'insolence de ses *majos* vis-à-vis des *usías* , et pourtant les *payos* l'étaient souvent tout autant, comme on a pu le voir dans *Los payos críticos* .

Par ailleurs, le paysan semble souvent désarmé devant l'arrogance dont font preuve à son égard les Madrilènes :

"¡ Cómo mandan
éstos de Madrid, en yendo
a los lugares ! ¡ Parecen
señores del universo !" (42)

s'exclame un villageois dans *La fiesta de novillos* . Cette réflexion, cependant, il la fait à voix basse, car il ne laisse pas d'éprouver une certaine crainte, non qu'il soit poltron - il prouvera par la suite, en affrontant le taureau, son courage-, mais parce que la condition des visiteurs lui en impose :

"Paya No seas provocativo,
hombre.

41- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 143.

42- *Ibid.* , p. 30. *Dans Chinita en la aldea* , un paysan se plaignait du traitement injuste dont il était l'objet de la part des Madrilènes toujours prêts à le rabaisser et à l'exploiter :

"Si uno va allá, por fuerza barato y bueno,
le tratan con un desprecio y *dempués* suelen quedarse
como si fuera judío ; con la mitad del dinero,
y que venga malo *u güeno* sin que haya fuerzas humanas
el año, después que un hombre de que lo paguen ; y si a ellos
se mata por mantenerlos, les debe uno veinte reales,
todo se lo ha de perder al punto le ponen preso."

(*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 351). Les paysans ne sont pas les seuls à être traités de "palurdos" et de "paletos", comme dans *La fiesta de los novillos* , par les Madrilènes, qui englobent dans un même mépris *payos* et provinciaux. Ainsi, l'hidalgo de Vieille Castille de *Las señorías de moda* se voit affublé du sobriquet D. Palurdo par une *petimetra* .

Payo Yo lo digo quedo.
Paya ¿ No ves que trae espadín ?
Payo Sí ; pero no me da miedo
el espadín ; los galones
del vestido es lo que temo." (43)

Et c'est la jeune villageoise qui s'interpose pour éviter le pire lorsque le Caballero donne un ordre un peu trop sec à son compagnon, puis le menace :

"Caballero Haz lo que te mando,
o te derribo en el suelo
de un mojicón.
Paya ¿ Y por qué ?
¿ Y por qué, si no le ha hecho
a usted mal ? Anda, Pepillo,
y estáte en tu casa quieto.
¡ Vaya bendito de Dios !
¡ Jesús, qué hombres tan soberbios
hay en Madrid !" (44)

Le paysan donc n'est pas agressif, contrairement aux *majos* , mais son apparente passivité n'est pas forcément due à sa pusillanimité, qui était pourtant un des traits conventionnels de ce type théâtral. Le public l'avait déjà constaté dans la scène précédente où, sans se laisser impressionner par les bravades du Valiente, il avait montré en outre qu'il savait manier l'ironie.

Les mœurs du *payo* sont opposées à celles de la capitale, ou du moins à celles qui font l'objet de la critique de Ramón de la Cruz. Son honnêteté et sa loyauté contrastent, dans *El cocinero* , avec les agissements du cuisinier français et des vauriens placés sous ses ordres, qui détournent à leur profit -et à celui de leurs amies- les provisions et même les plats cuisinés destinés en principe à la table du maître ; avant même de connaître l'ampleur du désastre, celui-ci se repent d'avoir rabroué les deux paysans venus tout exprès de ses domaines pour lui apporter les volailles qu'ils ont engraissées à son intention, lorsqu'il comprend que les employés de sa cuisine l'ont trompé :

"¡ Eh, cuántas veces solemos,
por ser los criados malos,
los señores parecerlo !" (45)

43- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 30.
44- *Ibid.*
45- *Ibid.* , p. 11.

constate-t-il en aparté. Et il tente de compenser par son affabilité l'injustice qu'il a été sur le point de commettre.

C'est l'immoralité qui régnait dans la maison où elle avait trouvé à se placer qui a poussé Pepa, dans *Las Foncarraleras* , à retourner sans délai dans son village :

"Porque vi
que era una casa perversa ;
me daban mal de comer,
me decían desvergüenzas,
aprendía malas cosas,
no me enviaban a la iglesia,
ni se rezaba el rosario." (46)

Les paysans, à présent, sont comiques parce que leur simplicité -qui n'est plus de la stupidité- et leur spontanéité les conduisent parfois à se montrer involontairement irrévérencieux, comme Espejo qui, dans *El cocinero* , réplique au marquis son maître, qui affirme ne pas avoir vu le fameux lot de volailles que les *payos* ont apporté :

"Pues los criados mintieron
o miente usía." (47)

Venant d'un autre, cette phrase serait une offense, mais le marquis, au lieu de s'offusquer d'être soupçonné de mensonge par un de ses sujets, demande simplement : "¿ Por qué ?", montrant par là que dans la bouche du paysan, ignorant des usages qui affectent la valeur de certains mots, ces paroles cessent d'être injurieuses.

Dans *Chinita en la aldea* , D. Ramón se moque des paysans qui n'entendent rien aux subtilités du langage, mais du même coup, il démontre leur inaptitude au mensonge et à la duplicité :

"Joaquina Yo no soy mujer que miento.
Chinita Toma, y miente.
Joaquina Yo no sé
mentir por ningún dinero.
Chinita Pues no es posible que tú
seas mujer.
Espejo ¿ No se está viendo ?
Chinita Mujer que no toma, ni
miente pagándola, niego
que es mujer, aunque lo vea,
siendo sólo los enredos

46- *Ibid.* , p. 46.
47- *Ibid.* , p. 11.

lo único que dan de balde
cuando no pueden venderlos ;
que si pueden, hay mentira.
Joaquina Eso será allá, que aquí
de nada más entendemos
que el pan pan y el vino vino,
su sal sal, y el queso queso.
Chinita ¿ Y también la mula mula ?
Espejo ¡ Pues !
Chinita ¿ Y el carnero carnero ?
Espejo Sí, señor ; acá hay de todo." (48)

Dans *El payo ingenuo* , l'auteur en profite pour dénoncer la familiarité déplacée des *petimetres* à l'égard des jeunes filles de la campagne, dont ils comptent faire des proies faciles :

"Merino Si tú te quieres quedar,
acomodarte te ofrezco.
Borja Dime tú la conveniencia
que me darás, y veremos.
Merino Oyes, ¡ y qué llana que eres !
Borja Como estamos en el centro
de la *pulítica* , voy
observando y aprendiendo
de tú y tú, y he discurrido
que éste será el tratamiento
que aquí todas las personas
se dan al primer encuentro." (49)

La situation se retournera contre le *petimetre* : Merino ayant invité la villageoise à goûter, elle accepte avec empressement, mais hèle aussitôt son compagnon :

"Borja Que nos quedemos
a comer torreznos fritos
y muchos dulces con ellos :
ya nos llamamos de tú ;
considera en poco tiempo
la amistad que hemos tomado.
Ruiz ¿ Si serán parientes nuestros ?
Por si acaso voy a darles
un abrazo." (50)

Et le paysan de serrer comme dans un étau Merino et son ami *petimetre* .

48- *Ibid.* , I, p. 354.
49- *Ibid.* , II, p. 238.
50- *Ibid.*

La liberté excessive qui caractérise les manières en usage dans la capitale effarouche les paysannes ("¡ y qué llaneza que gastan / ¡ Por poco, si me descuido, / ayer el uno me abraza !" (51), s'écrie Polonia dans *Las usías y las payas*), qui incarnent au contraire la réserve et la pudeur, c'est-à-dire les vertus chrétiennes dont les nostalgiques du passé regrettent la disparition.

Cette vision du paysan -de la paysanne surtout- simple, souvent fruste, mais pur et vertueux, qui devient le garant des valeurs morales que les modes citadines ont corrompues, était-elle inspirée à Ramón de la Cruz par la vogue qu'avaient connue en France les œuvres de Favart ? Le succès qui couronna en 1777-1778 *Los payos hechizados* , adapté de *Jeannot et Jeannette ou Les ensorcelés* , de Favart, et *Juanito y Juanita* , d'après *Georget et Georgette* , de Harny de Guerville, montrait en tout cas que le public madrilène la trouvait à son goût (52).

Ainsi, du type rustaud et benêt au personnage ingénu, le paysan a changé de visage. L'image qui en est donnée n'en est pas pour autant véridique : la campagne est toujours vue sous l'angle de la mentalité des gens de la ville. Mais alors que l'*entremés* , émanation du sentiment de supériorité du citadin, offrait une caricature de la campagne, le *sainete* valorise, sur le plan moral, le paysan pour mieux l'opposer, à son avantage, aux Madrilènes pervertis (53). Et l'on remarquera que si la paysanne est comparée à la Madrilène, c'est de la *petimetra* qu'il s'agit, alors que la *maja* y perdrait tout autant que cette dernière dans une confrontation. C'est bien la preuve, croyons-nous, que la paysanne -lorsqu'elle n'est pas un simple élément de décor- n'intéresse vraiment l'auteur que comme repoussoir de la *petimetra* , et non pour ses vertus propres. Dans le cas contraire, il n'aurait pas manqué de lui opposer également la *maja* , que la pratique de l'union libre plaçait aux antipodes de la *paya* .

Les titres que l'on peut relever dans la liste des œuvres de D. Ramón révèlent que la représentation du peuple madrilène dans les *sainetes* tient compte de sa diversité : *Los aguadores de Puerta Cerrada* (54), *El barbero* , *El sastre y su hijo* , *El picapedre-*

51- *Ibid.* , p. 284.

52- Voir *supra* , chapitre II, p. 98. Nous ignorons pourquoi les deux pièces furent interdites, l'une en 1804 (voir COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 394) et l'autre en 1799 (*ibid.* , p. 360).

53- Parallèlement à l'opposition ville-campagne, on voit parfois apparaître, dans une optique identique, le contraste capitale- province (voir *supra* , note 42).

54- De ce *sainete* , joué en 1762 avec *El pleito matrimonial* , nous ne connaissons que le titre (AMM, *Ayunt.* , 1/361/2).

ro , *La boda del cerrajero* , la trilogie *El peluquero soltero* , *El peluquero casado* et *El peluquero viudo* , *Las escofieteras* , *Las calceteras* , *Las naranjeras en el teatro* , *Los zapateros y el renegado* , *El calderero y vecindad* , *Las castañeras picadas* en sont le témoignage. Et si l'on considère que *El casero burlado* est fréquemment désigné par le comptable chargé de dresser la liste des *gastos del tablado* sous le titre *Antón el albañil* , que *El mal casado* devient de la même façon, dès 1772, *El albañil* ou *El albañil mal casado* [(55)], et que le premier titre de *El picapedrero* , à savoir *Los pobres con mujer rica* , est totalement ignoré, on mesurera l'importance qu'avait aux yeux du public la caractérisation professionnelle des personnages. Par ailleurs, on constate la même volonté de confondre le protagoniste avec le métier qu'il exerce dans des pièces d'auteurs différents : *Alfonsillo el chispero* , de J. Pablo de los Ríos y Moscoso, ou *El tío Vigornia el herrador* , de Sebastián Vázquez, en sont des exemples. Parmi ces corps de métier, il en est quelques uns qui se rattachent à une longue tradition, comme le barbier, le tailleur ou le savetier, mais d'autres se sont développés ou même sont nés à la faveur des caprices de la mode, comme ceux des remmailleuses de bas ou des ouvrières spécialisées dans la fabrication des différentes sortes de coiffes que portaient les élégantes.

Le métier cependant cesse d'être une simple étiquette que l'on colle sur un personnage et qui lui attribue des caractéristiques immuables, et ainsi le barbier ne passe plus nécessairement le plus clair de son temps à donner des sérénades en s'accompagnant à la guitare. Une comparaison entre *El barbero* , de 1764, et *La boda del cerrajero* , de 1770, permettra de juger de l'évolution que subit la présentation du personnage. Le protagoniste du premier *sainete* , bien que Cruz le place dans un décor adéquat au métier qu'il exerce -une "puerta de barbería"-, ce qui dénote tout de même une volonté de le définir professionnellement, est au début de la pièce "sentado con guitarra, cantando", et cette occupation, ou plutôt cette attitude, suffit à le définir. Le héros de *La boda del cerrajero* , pourtant chirurgien-barbier lui aussi, ne joue pas de la guitare, ne chante pas. Il a de vrais clients, qu'il rencontre dans la rue, et qui, ainsi qu'on l'a vu, vont l'aider à réaliser le mariage qu'il désire ; Cruz d'autre part n'omet pas de lui prêter des considérations très pratiques. Dans *El espejo de los padres* , de 1767, on voyait déjà que ce qui intéressait le *sainetista* , c'était de suggérer les rapports qui s'établissent entre le barbier et ses clients. Chinita, à la faveur de son métier, pénètre dans l'intimité

55- Que le maçon soit transformé en plâtrier dans l'un des exemplaires manuscrits du *sainete* ne change rien à l'affaire (*El mal casado y yesero* , BMM, ms. 1/211/44).

de la maison : venu faire la barbe à Espejo, il assiste, personnage si familier que l'on finit par oublier sa présence, à toutes les scènes de famille, et finira par enlever une des filles de son client dont il était -tradition oblige- le professeur de guitare.

On a souligné dans un chapitre précédent que *Las escofieteras* et *Las calceteras* se déroulent sur le lieu de travail des ouvrières. Dans le second *sainete* , on voit aussi, lorsque le rideau se lève, un cordonnier entouré de ses ouvriers au travail (56). En faisant faire au spectateur le va-et-vient entre l'échoppe de la remmailleuse de bas et l'atelier du cordonnier, D. Ramón élargit le champ de la représentation scénique. De la boutique de *Las escofieteras* , on passe, dans *Las calceteras* , à la rue où sont réunis symboliquement les représentants de deux corps de métier apparentés, et qui en tout cas avaient la même clientèle. Une telle représentation tentait donc de recréer sur scène les conditions réelles dans lesquelles vivaient et travaillaient les artisans qui se regroupaient par rues, comme l'indique encore aujourd'hui la toponymie des villes, en fonction de leur spécialité. A une imagerie pour azulejos, Cruz préfère l'évocation, par le biais du dialogue, des rapports sociaux existant entre les différents intervenants. L'indication scénique décrivant le tableau que découvrait le public lorsque le rideau se levait, après la première scène, établissait déjà clairement une discrimination entre les personnages :

> "levantándose el telón aparece el teatro de zapatería en que están trabajando de oficiales Tadeo, Luis, Camas, Codina y Quevedo ; habrá otros dos banquillos a las puertas, desocupados. Mesa como de cortar, al frente, y en ella, sentados Joaquina, muy guapa, con grande escofieta, y Espejo en bata y gorro y sombrero de picos, tomando chocolate, y de criadas la Cortinas y Vicente, guarneciendo cada una un zapato." (57)

On ne pouvait mieux visualiser la condition privilégiée du cordonnier et de sa femme, inactifs pendant que leurs ouvriers et leurs servantes s'affairent, et manifestement aisés, comme le suggèrent l'expression "muy guapa", l'adjectif "grande" -qui dénonce dans le même temps la mentalité de parvenue de la femme du cordonnier-, et le détail symbolique du tricorne ; en outre, les patrons prennent du chocolat, qui était en-

56- C'est ce qui fait la différence entre ce théâtre et la littérature poissarde parisienne, dont les auteurs, comme le souligne Daniel ROCHE, "prouvent moins leur volonté d'être réalistes -ils se gardent bien de montrer le peuple au travail- que leur intention d'exotisme immédiat" (*Le peuple de Paris , op. cit.* , p. 45).

57- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 411.

core un produit de luxe. Les premières paroles que prononce Espejo sont du reste pour se féliciter de sa prospérité, dont il évoque plaisamment la source :

"Ni el gran señor de los turcos
ni el chico de los enanos,
se desayunan con tanta
comodidad y aparato.
¡ Bendito Dios ! que nos deja
ver los tiempos que alcanzamos
y dio a las mujeres tal
gana de romper los zapatos." (58)

Le comportement de Joaquina est, de la même façon, la confirmation de la première impression : autoritaire avec ses deux servantes, elle fait étalage de sa richesse en envoyant l'une d'elles chercher le nécessaire en argent dont elle se sert pour se laver les mains, opération à laquelle assistent les deux domestiques, debout, en observant un cérémonial digne d'une grande dame :

"Sacan recado de plata de lavar manos, y Joaquina se lava, estando las criadas en pie." (59)

Comme il arrive fréquemment dans les *sainetes* de Cruz, ce sont les personnages féminins qui servent de révélateurs des tensions causées par les différences sociales et ici, les ouvriers ne sont guère plus que des figurants. Seul Chinita, qui est le fils du cordonnier, et à ce titre, peut se permettre de faire des remarques, réagit lorsque son père menace ses ouvriers :

"Espejo Hasta el lunes
por la noche a nadie pago
el jornal, a ver si así
les puedo hacer aplicados.
Chinita Eso sería alterar
los privilegios tan rancios
del gremio, para hacer fiestas
todos los lunes del año,
sin obligación de oír misa.
Todos ¡ Viva el maestro chico !" (60)

L'ovation qui accueille la tirade de Chinita pour la défense des privilèges corporatifs

58- *Ibid.*
59- *Ibid.* , p. 412.
60- *Ibid.* , p. 413.

suggère plus efficacement les rapports entre patrons et ouvriers que ne l'auraient fait des remarques individuelles. Cette façon de présenter les choses avait en outre l'avantage de ne pas mettre en cause directement l'autorité du maître.

La servante, en revanche, ne craindra pas de faire éclater le conflit qui l'oppose à sa patronne. Il est vrai que celle-ci, en traitant son personnel de haut, et en l'écrasant de son opulence, fait tout ce qu'il faut pour que sa réussite soit insupportable à ses inférieurs. Et lorsqu'elle parle d'envoyer Cortinas chez le joaillier à qui elle a commandé une parure de diamants, l'exclamation que lance la servante en aparté ("¡ Anda fuera diamantazos !") en dit long sur l'animosité qu'une telle inégalité lui inspire. Gardons-nous cependant de voir là-dedans une quelconque revendication de classe, et c'est surtout parce que son attitude dément ses origines que la femme du cordonnier est détestée. Il n'en reste pas moins que Cortinas rêve d'être à sa place, et laisse éclater, à haute voix et publiquement cette fois, sa hargne, et voit dans son mariage avec Chinita la possibilité d'une promotion :

"Joaquina ¿ Había de hacer tan indigna
boda mi hijo ?
Cortinas Despacio ;
que así como usted estaba
veinte años ha con un trapo
delante y otro detrás,
y la enriqueció mi amo,
puede enriquecerme a mí
su hijo, y aun pierdo algo.
Chinita Aunque la mona se vista de...
pero ¡ ay !, que es mi madre, callo." (61)

Et Chinita, une fois de plus, tire "sans le vouloir" la morale de l'histoire.

Le *sainete* fait apparaître en outre les relations entre ces artisans-commerçants, la domesticité de leurs clients et leurs clients eux-mêmes, illustration d'un schéma plus général : le triangle fournisseur-domesticité-classe moyenne, et tout un réseau compliqué d'intrigues se tissent entre la remmailleuse de bas et ses concurrentes, le *majo* ouvrier savetier, la soubrette employée chez un *usía* client du cordonnier, et la servante et le fils du même cordonnier.

En fait, il est très rare que le peuple laborieux ait l'exclusivité de la distribution dans les *sainetes* de Cruz (62). Nous n'en pouvons citer qu'un exemple imparfait, *El*

61- *Ibid.* , p. 416.
62- De la même façon que les *sainetes* qui mettent en scène uniquement des *majos* sont en nom-

calderero y vecindad , où, bien qu'un avocat [63] vienne joindre ses plaintes à celles de l'apothicaire, du barbier, de l'aubergiste et d'autres voisins incommodés par le bruit de l'atelier de chaudronnerie, l'atmosphère est très populacière, au point qu'on est en droit de concevoir des doutes quant au véritable auteur de ce *sainete* ; aucun document ne permet en effet d'en attribuer de façon certaine la paternité à Ramón de la Cruz.

Par ailleurs, ce sont souvent les mêmes catégories socio-professionnelles qui sont représentées : coiffeurs, barbiers, tailleurs, modistes, et tout l'éventail de marchands de volailles ou d'eau de vie, de vendeuses de châtaignes, de citrons, d'oranges et autres marchandes des quatre saisons. Autrement dit, les personnages que *petimetres* et *petimetras* ont l'occasion de rencontrer dans l'exercice de leur métier, tous ceux en fait que l'auteur pouvait facilement utiliser conformément à l'optique qui était la sienne : mettre en présence des groupes sociaux divers afin de mettre en valeur leurs défauts ou leurs qualités, ou plus simplement leurs mœurs. Quel intérêt, de ce point de vue-là, pouvait présenter par exemple un boulanger ? Le pain était une denrée de première nécessité et des scènes comme celles de *La Plaza Mayor* , où l'on peut estimer le train de vie des personnages -et les moyens dont ils disposent réellement- selon ce qu'ils achètent -ou marchandent-, seraient sans objet. Nous n'avons rencontré qu'un boulanger dans les *sainetes* de Cruz. Encore s'agit-il d'un cas très particulier, puisqu'en réalité il est hidalgo, et que la pièce est centrée sur le déguisement du *petimetre* amoureux de sa fille. On peut s'expliquer également qu'il n'y ait pas ou presque pas de blanchisseuses : il en apparaît une pourtant, dans *Las bellas vecinas* , dont l'intervention a pour but de mettre en évidence la misère d'un *petimetre* . Et l'on pourrait donner bien d'autres exemples qui montreraient que le choix du métier est fonction de l'utilisation que l'auteur compte faire de son personnage. Juan, le tailleur de pierres de *El picapedrero* , ou Paco, le maçon de *El mal casado* , le Tío Sebastián, plâtrier, et Manolillo, sculpteur sur bois dans *El deseo de seguidillas* , sont saisis par le *sainetista* après leur travail parce que c'est à ce moment-là qu'il peut considérer tous les aspects de leur vie publique; les conditions de travail, le salaire, éléments indispensables -et c'est en cela que Ramón de la Cruz est un novateur- à la caractérisation d'un individu, sont alors évoqués dans le dialogue, tandis que l'intrigue proprement dite s'attache à montrer leurs occupations extra-profession-

bre très restreint, ainsi que nous l'avons montré dans le chapitre VI.

63- Les professions libérales, il est vrai, n'étaient pas très considérées, à l'exception des hautes charges de la magistrature (voir Gonzalo ANES, *El antiguo régimen : Los Borbones* , Madrid, Alianza editorial-Alfaguara, 1975, p. 92).

nelles, qui les mettent en présence d'autres catégories sociales -*petimetres* en promenade ou en quête de distractions plébéiennes-, ou plus simplement d'autres individus -parents ou voisins- appartenant au même milieu, mais exerçant d'autres activités.

Le tailleur de pierres et le maçon travaillent loin de chez eux, et ne reviennent que le soir, et cette circonstance est nécessaire à l'intrigue. S'ils étaient forgerons, ils pourraient être installés, comme le Tío Chispa de *El picapedrero* , à Lavapiés, et seraient, comme lui, au fait de la vie du quartier. Qu'ils soient maçons, plâtriers, forgerons ou charpentiers, les *majos* n'ont guère l'occasion de côtoyer les *usías* pendant leurs heures de travail. C'est donc lors de réjouissances diverses que Cruz les met en présence. Plus le lieu de rencontre est ouvert et vaste, plus les relations entre les groupes sont lâches. La concentration dans un espace plus restreint révèle de façon beaucoup plus nette les antagonismes latents que la promiscuité fait éclater. *El fandango de candil* et *La comedia de Maravillas* en offrent deux exemples particulièrement frappants.

La comedia de Maravillas a pour sujet l'une de ces *comedias caseras* dont Cruz avait déjà fait le thème de deux *sainetes, La comedia casera 1ª parte* et *La comedia casera 2ª parte* , créés l'année précédente. Mais alors que le but de ces deux derniers intermèdes était de dénoncer cette sorte de divertissement en tant que manifestation de la *petimetría* , le propos de *La comedia de Maravillas* est de réunir au cours d'une même scène des personnages très divers. En fait, alors que, dans *La comedia casera* , acteurs et public présumé (on assiste en effet uniquement à la préparation du spectacle) appartiennent au même monde, comme c'était le cas lors des représentations que l'aristocratie donnait en privé, et qui étaient à l'origine de la propagation de cette mode parmi les classes moyennes avides de lui ressembler, dans *La comedia de Maravillas* , les acteurs improvisés sont des habitants du quartier de Maravillas. L'organisateur est un cordonnier, que sa profession met en contact avec des personnes issues de milieux très différents, selon qu'elles font partie de sa clientèle ou du voisinage, et Cruz trouve là l'occasion de réunir deux *majas* , cousines de la femme du cordonnier, accompagnées de leurs amis respectifs et un couple de *majos crudos* venus en voisins ; un personnage qui n'a de *majo* que l'apparence : homme riche spécialisé dans le commerce des peaux, ainsi qu'on peut le déduire du dialogue, il est l'image même du parvenu -il demande au cordonnier de lui réserver deux "sitiales en la luneta" (64), désireux qu'il est de se diffé-

64- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 297.

rencier du vulgaire- et de la prétention, de même que les deux *petimetras* dont il s'est fait le mentor, certain que la dette qu'a envers lui le cordonnier lui vaudra tous les droits et tous les égards :

"Merino Primero faltara asiento
aquí para una condesa
que para mí y para ustedes.
Más de mil reales de suela
me deben ; miren ustedes
si al instante que me vean
me abrirán.
Portuguesa Al hombre rico
ningún portillo se cierra." (65)

Enfin, l'invitée d'honneur de la manifestation est une marquise -la "marquesa del Truco"- flanquée de son *cortejo* , un baron. Conformément à son rang, la marquise est arrivée en voiture, et comme elle est une *petimetra* accomplie, elle souffre de la migraine et a toujours besoin de quelque chose, en raison de quoi le baron est, pour reprendre l'expression de D. Soplado, "hecho una botica", et tient en permanence à la disposition de la dame mouchoirs, bonbons et tabatières. En somme, comme on a aussi fait entrer un soldat qui passait par là, il ne manquerait plus qu'un *payo* et un ecclésiastique pour que le vrai public de théâtre soit représenté.

A la différence de la salle de théâtre de la Cruz ou de celle du Príncipe, cependant, les "secteurs" du public sont mêlés, circonstance qui donne lieu à un certain nombre de réactions, principalement chez les femmes. C'est ainsi que les *majas* , qui sont arrivées les premières, refusent de céder leur place à la marquise et au baron, attitude qui laisse clairement entendre qu'elles ne sont pas exagérément sensibles à la notion de privilège de classe. La marquise du reste -venue là pour complaire à son cordonnier- ne s'en formalise guère, non plus que le baron, car tous deux ont accepté d'avance, en se mêlant -quitte à être mal à l'aise- à la populace, le risque de ne pas être traités selon leur condition, et la condescendance dont ils font preuve montre que rien ne peut porter atteinte à leur réelle supériorité :

"Paula Corrida estoy de vergüenza
de estar aquí entre una gente
tan chavacana y tan puerca.
Eusebio ¿ Qué nos importa a nosotros,
una vez que nos diviertan ?

65- *Ibid.* , p. 298.

Paula Así es, y es menester
desensebar lo marquesa
alguna vez.
Eusebio Cuanto más
caballeros, más llaneza." (66)

Les deux *petimetras* qui accompagnent Merino, en revanche, revendiquent bien haut les prérogatives qu'elles estiment leur être dues, et leur altercation avec Paca, la compagne du *majo crudo* , révèle leur vulgarité innée, que ne parvient pas à masquer complètement le vernis de *petimetría* dont elles se parent :

"Paca Señora, ¿ tiene usted azogue ?
Portuguesa Pues ¿ acaso quién le llega
a usted ni con media vara ?
Paca ¿ Hay tal menear de cabeza
y tal remeneo ? Parece
la buena mujer veleta.
Portuguesa ¿ Cómo es eso de mujer ?
la mujer lo será ella ;
que yo soy señora.
Paca Ya
se le conoce a la legua." (67)

Les *majas* ne se privent pas, pourtant, de critiquer le manège de la marquise et du baron, mais, si elles finiront, de guerre lasse et sans éclat d'aucune sorte, par céder leur place pour que le baron soit assis à côté de la marquise et puisse tout à loisir s'occuper d'elle sans importuner les voisins, avec les "usías de medio pelo", elles laissent libre cours à leur agressivité naturelle. Autrement dit, ce qu'elles supportent de ceux qui leur sont réellement supérieurs dans l'échelle sociale -et qui, par ailleurs, ne le leur font pas sentir-, elles ne l'admettent pas des imposteurs.

Dans *El fandango de candil* , le niveau social est plus bas, comme l'indique le nom des *majos* et des *majas* qui se pressent à la porte de la maison où doit avoir lieu la fête : Pugitos, Modorro, Apolinaria, Medio-Culo, Conchitas, Pocho, Cuchara, Culebra et Manolo. Deux *petimetras* , doña Leonor et sa sœur doña Juana, arrivent bientôt sur les lieux ; elles ont réussi à entraîner D. Jorge, *petimetre* , en dépit de ses réticences:

"Jorge Eso es exponerse...
Juana ¿ A qué ?
Jorge A que la mala crianza
de esa gente nos desaire

66- *Ibid.* , p. 301.
67- *Ibid.*

y suceda una desgracia ;
porque yo soy un demonio
en viéndome con espada." (68)

Soupçonné de poltronnerie, malgré cette rodomontade, par les deux *petimetras* , D. Jorge est bien obligé de s'exécuter pour ne pas perdre la face, non sans se recommander à Dieu ("Dios me saque / con bien de empresa tan ardua"). Vient ensuite un abbé, précepteur indigne d'un Señorito, qu'il estime en âge de préférer à la contemplation des fleurs du Retiro et au spectacle des processions l'étude des méthodes à employer pour courtiser les femmes, et enfin un couple de *majos* , suivi du protecteur de la *maja* , D. Sebastián, visiblement très gêné à l'idée qu'il pourrait être reconnu en pareille compagnie et dans ce lieu de perdition.

Le choix de caractères est donc légèrement différent, de même que les motivations des personnages, et les termes de la confrontation sont eux aussi différents, dans la mesure où les *majos* sont plus vulgaires encore que ceux de *La comedia de Maravillas* , tandis que doña Leonor, doña Juana et D. Jorge sont de toute évidence socialement supérieurs aux *petimetras* du *sainete* précédent. L'évocation par les deux sœurs des chants et des danses populaires est significative :

"Leonor Me bailan
las piernas sólo de oír
las bandurrias destempladas
y las voces de becerro
con que estas gentuzas cantan.
Juana Tampoco para mí hay rato
como verlos dar zancadas,
y a ellas cómo, sin escuela,
en un concurso se plantan
con desenfado a saltar,
y salga allí lo que salga ;
cuando a nosotras nos cuesta
más estudios y más plata
saber bailar, que a los hombres
el graduarse en Salamanca." (69)

Que peut signifier cette description où l'on accentue le côté dissonant ("bandurrias destempladas", "voces de becerro") ou disgrâcieux ("dar zancadas", "saltar"), sinon la volonté de faire ressortir la différence profonde entre les deux groupes. Les *petimetras* sont attirées par les coutumes populaires -qu'elles ne cherchent pas, du reste, à

68- *Ibid.* , p. 443.
69- *Ibid.*

imiter- pour ce qu'elles ont de primitif, parce qu'elles s'opposent totalement à leurs manières policées ; les termes de la description révèlent la profondeur du fossé qui les sépare.

Ecoutons maintenant les commentaires qu'échangent les *majos* en voyant doña Juana et le Señorito danser le menuet :

"Pugitos ¡ Qué lástima que la tierra
se coma esta filigrana !
Medio-Culo ¿ Has visto tal sosería,
mujer ?
Conchitas Son muy resaladas
todas estas petimetras.
Puchitos ¿ Y se sabe a qué hora acaban
de dar vueltas al redor
de la pieza sin substancia ?" (70)

C'est la même incompréhension que traduisent ces quelques vers, la même incompatibilité entre deux mondes différents, entre deux cultures différentes.

Ainsi, Cruz fait se rencontrer ses personnages pour mieux les opposer, sans que les rapports entre *majas* et *petimetras* , dans ce *sainete* , soient pour autant conflictuels: car si Conchitas, dans la première scène, se permet de donner une gifle à doña Juana sous prétexte de tuer un insecte sur sa joue, c'est par la faute de D. Jorge, qui s'est montré quelque peu agressif ; les deux sœurs, de leur côté, font tout pour éviter que l'incident ne dégénère et il n'y aura pas de prise de bec entre les unes et les autres. Mais les deux scènes de confusion qui concluent chacune des deux parties du *sainete* -la bousculade à la porte de la maison à la fin de la première et l'extinction inopinée des lumières peu avant le dénouement- montrent que l'harmonie ne peut résulter de l'amalgame entre les deux groupes sociaux.

Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre de Ramón de la Cruz, on ne peut manquer de remarquer le nombre considérable de *sainetes* qui font intervenir des personnages dont la position sociale est mal définie -nous en avons relevé de nombreux exemples dans le chapitre précédent- et dont on peut seulement spécifier qu'ils ne sont ni aristocrates, ni paysans, et qu'ils n'exercent pas de petits métiers, manuels ou autres. Ces personnages pourtant ont incontestablement un rôle de tout premier plan dans les *sainetes* de D. Ramón : sur les trois cent quarante intermèdes qui ont servi de base à nos calculs,

70- *Ibid.* , p. 447.

on en relève quatre-vingt-cinq dont l'intrigue se développe exclusivement dans le cadre de vie qui leur est propre, c'est-à-dire, comme l'écrivait Cruz lui-même, "sin Lavapiés, sin Maravillas, sin presidiarios, sin borrachos, y sin arrieros ni escenas de sus costumbres", et aussi sans paysans. Que le quart des *sainetes* de Cruz donne la vedette à ce groupe social -sans compter ceux, fort nombreux, où il la partage avec les *majos* ou les *payos* -, et que d'autre part, sur les quarante-sept pièces courtes imprimées dans les dix volumes de son *Teatro* , on en trouve seulement quatre -les trois parodies *Manolo* , *El muñuelo* et *Zara* , et le *sainete de costumbres teatrales El entierro de la compañía de Ribera* - dont la classe moyenne soit exclue, cela montre indiscutablement qu'elle est le principal centre d'intérêt de l'auteur.

Nous avons mentionné à plusieurs reprises cette classe moyenne, et le fait que nous ayons parfois employé l'expression au pluriel est le signe de la perplexité dans laquelle on se trouve dès que l'on cherche à la définir, d'autant que ce ne sont pas les informations fournies par Cruz qui peuvent nous tirer d'embarras. Richard Herr, abordant le problème de l'identification des souscripteurs des publications périodiques de l'époque, écrit pour sa part :

> "aún queda una mayoría de suscriptores que figuran simplemente como "Señor Don", cuya posición social es desconocida. Es muy posible que muchos de ellos fuesen plebeyos acomodados, sin cargos oficiales, tales como comerciantes establecidos, negociantes, hombres de carrera y otros semejantes." (71)

Il en va de même pour tous ces personnages dont on sait seulement qu'ils sont vêtus "de militar" -tenue de ville qui excluait la cape et comprenait simplement la culotte, la redingote et éventuellement le tricorne- voire "de petimetre".

Cela dit, ce que l'on désigne généralement sous l'appellation "classe moyenne" ne coïncide pas forcément avec l'idée qu'on s'en faisait à une époque où les nouveaux critères valorisants -le mérite personnel, le travail utile, les capacités d'investissement- qui s'ajoutaient, et parfois se substituaient, à celui de la naissance, n'avaient pas encore définitivement aboli dans les mentalités la conception d'une société divisée en *estamentos* . Nous n'en voulons pour preuve que ces quelques vers de *La elección de cortejo* (1767), et la définition que donne Espejo du *cortejo* :

> "en las señoras, obsequio ;
> en las de mediana clase,

71- *España y la revolución del siglo XVIII* , *op. cit.* , p. 163.

vanidad y pasatiempo,
y en las demás, una estafa
que tiene arruinado el pueblo." (72)

A la lumière des analyses que nous avons menées dans le chapitre précédent, et à l'issue desquelles on a pu constater que les motifs qui conduisaient Cruz à condamner la *petimetría* variaient en fonction de la situation matérielle des personnes qui s'y adonnaient, on notera que le classement de la société en trois groupes tel que le conçoit l'auteur se fonde sur un critère double : d'une part la situation de fortune, comme l'indique le dernier vers, qui établit une distinction entre "las señoras" et "las de mediana clase" d'un côté, auxquelles sont opposées "las demás", et d'autre part une différenciation, du point de vue de la naissance cette fois, entre "las señoras" et "las de mediana clase". Appartiendraient donc à cette "mediana clase" toutes celles qui, bien que n'étant pas titrées, ont des revenus suffisants pour que les considérations d'ordre économique ne soient pas au premier plan de la satire de Cruz. Nombre de personnages que nous rangerions aujourd'hui dans la "petite bourgeoisie" -et que l'on inclut généralement dans les "clases medias"-, comme par exemple ceux de *Las resultas de los saraos* , ne font donc pas partie de la "mediana clase" au sens où l'entend Ramón de la Cruz. En revanche, on peut y inclure les protagonistes de *El cortejo escarmentado* , *Doncella, viuda y casada* , *El novelero* , *Pagar la burla a buen precio* , *Las tertulias de Madrid* , et, de façon générale, tous ceux qui veulent mettre à profit leur richesse pour s'assimiler à la catégorie supérieure -supérieure à la fois par la fortune et la qualité-, celle des "señores".

Lorsque D. Ramón faisait dire à l'une des *petimetras* de *La tertulia de moda* , en 1775 :

"aunque tiene mi esposo
quince reales de salario
cada día, no sé en qué
los gasta el picaronazo
que nos mantiene con solas
dos criadas y un criado
a sus diez hijos y a mí" (73),

72- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 358.

73- BNM, ms. 14499/29. Nous avons étudié le cas de ce *sainete* dans "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz" (*op. cit.,* p. 144-145). Plus récemment, Edward COUGHLIN lui a consacré un article ("'La tertulia de moda'. Sainete inédito de Ramón de la Cruz", in *Dieciocho* , vol. II, n. 2, 1979, p. 166-188).

il traitait sur le mode plaisant une question qui pourtant lui tenait à cœur, si l'on en juge d'après la fréquence avec laquelle elle est abordée dans ses *sainetes* . On est tenté, naturellement, de rapprocher le cas du mari de cette *petimetra* qui doit, avec quinze réaux par jour, faire vivre quinze personnes dont trois domestiques, tour de force à l'évidence irréalisable, de la situation de Cruz lui-même, qui gagnait comme fonctionnaire, jusqu'à sa promotion en 1771, 5000 réaux par an, soit un salaire équivalent à celui de son personnage. Certes, D. Ramón pouvait compter sur les suppléments tout de même substantiels que lui procurait la vente de ses pièces ; malgré cela, il dut affronter à plusieurs reprises dans son existence de graves problèmes d'argent. Avait-il une femme *petimetra* , et doit-on l'imaginer dans le rôle de D. Venancio -qui dispose, rappelons-le, d'un revenu à peu près identique-, ce mari qui essaie de colmater les brèches que son épouse a ouvertes dans son budget en baptisant généreusement le vin qu'il sert à ses invités ? Certains des biographes de Cruz n'ont pas hésité à profiter de la désespérante absence de documents sur sa vie pour broder une légende autour du personnage et faire passer leurs hypothèses -parfois très plausibles, il est vrai, et peut-être très proches de la réalité- pour des faits authentiques. D. Ramón avait-il des ennuis d'argent parce qu'il avait une femme dépensière ? Etait-il lui-même joueur ? Nul ne le sait. En revanche, les demandes de subventions qu'il adressa à plusieurs reprises à ses supérieurs ou à ses protecteurs sont bien réelles, et il sollicitait, en décembre 1774 précisément, une aide financière "para alivio de su dilatada familia" (74).

L'expérience personnelle de l'auteur pourrait en tout cas expliquer sa vision critique d'une société de plus en plus dominée par le pouvoir de l'argent, et dans laquelle la mousseline dont se parent les *petimetras*

"confunde la nobleza
de las damas y equivoca
a las lindas con las feas,

74- Nous avons abordé ce problème dans notre édition de *Sainetes* (Taurus, éd. cit., p. 25-26). Parmi les biographes de Cruz qui ont laissé voguer leur imagination ou se sont contentés d'informations de seconde -voire de troisième- main sans prendre la peine d'en vérifier le fondement, on peut citer José VEGA, auteur d'un ouvrage intitulé *Don Ramón de la Cruz, el poeta de Madrid* (Madrid, 1945). On s'est beaucoup plu également, ainsi que le signale Edith HELMAN, à voir Goya, à l'image des personnages dont il peignait les coutumes, comme un "majo valentón, íntimo amigo de toreros y chisperos", alors que le seul but qu'il poursuivait était au contraire de s'imposer, de se faire connaître "en el mundo que le importaba, el mundo de la gente más poderosa y distinguida" (*Trasmundo de Goya , op . cit.* , p. 25).

a las altas con las bajas
y a las malas con las buenas." (75)

L'argent nivelle les conditions, et permet au cuisinier d'être confondu avec un marquis par la paysanne de *Las serranas de Toledo* , de la même façon que Mariquita, la soubrette de *La pradera de San Isidro* , a l'air d'une grande dame sous les vêtements qu'elle a empruntés à sa maîtresse. Il lui suffirait en fait de trouver un prétendant cousu d'or pour en devenir une réellement :

"Chinita ¡ Como soy, vas hecha una
señora pintiparada !
Mariquita ¿ Qué me falta para serlo ?
Sólo que alguna buena alma
con dinero me quisiera,
se empeñase en verme guapa
y se casara conmigo." (76)

La belle assurance qu'affiche D. Sinforiano, *petimetre* éconduit pour cause de pauvreté dans *El triunfo del interés* , sera cruellement anéantie lorsque le choix de la dame se portera sur le prétendant laid et vulgaire, mais riche, dont Cruz trace, tout au long du *sainete* , un portrait bien peu avantageux. Au tout début de la pièce, l'entretien entre les deux hommes est un véritable défi où s'affrontent l'argent que symbolise l'un et le mérite personnel dont l'autre est la vivante illustration :

"Siga usted siempre su estilo
pindárico y pintoresco,
que yo sólo sé explicar
mi discurso claro y neto ;
y para persuadir tienen
mis doblones más ingenio,
que todas las academias
célebres del universo" (77),

affirme le premier, tandis que le second se fait des illusions sur la place qu'occupe l'argent dans l'échelle des valeurs sociales :

"conozco algunas mugeres,
a quienes todo el empeño
del oro jamás podrá

75- *Los alcaldes de Novés* , *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 315.

76- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 315.

77- *Saynete intitulado : El triunfo del interés* . "Para diez y ocho personas. Valencia, en la imprenta de Estevan, Año 1817", p. 3.

persuadirlas : y yo vengo
como vos aquí a ver una,
a la que nunca sospecho
merecerá quien no tenga
más méritos que el dinero." (78)

Que la dame en question ait la faiblesse de céder à l'intérêt, cela n'aurait rien de vraiment exceptionnel : Cruz s'est attaché dans plus d'un intermède à démontrer qu'une bonne partie de la gent féminine est attirée par ce qui brille ; mais, dans *El triunfo del interés* , tout l'entourage de doña Laura se laisse acheter, et il n'est pas jusqu'au valet de D. Sinforiano lui-même qui ne trahisse -momentanément, il est vrai (79)- son maître. La leçon est amère pour D. Sinforiano, qui cependant ne perd pas complètement espoir de voir un jour ses mérites triompher :

"Venció por fin tu riqueza
a mi amor, y mis talentos ;
pero de aqueste desayre
quizá me vengará el tiempo." (80)

Partisan d'une société compartimentée où chacun reste à sa place, Cruz est hostile à toute ascension sociale artificiellement obtenue par l'argent. Comme on l'a montré dans le chapitre précédent, c'est au nom de ce principe qu'il condamne la *petimetría* lorsqu'elle est pour ces "damas / que lo presumen sin serlo" un moyen de se hisser au niveau de la classe supérieure. La phrase que nous venons de citer, c'est la *maja* de *Los payos críticos* qui la prononce (81), et ce n'est pas un hasard. A l'opposé des *usías* bouffies de prétention qu'elle ménage d'autant moins qu'elles sont issues, elles aussi, du "pueblo" (au sens large du terme), la *maja* est fière de ses origines et n'envisage pas de les trahir :

"No soy yo de las que piensa,
señor oficial, ni doy
un retal de mi pobreza
por toda la usía, aunque dé
la basquiña de griseta
y el reloj encima" (82),

78- *Ibid.* , p. 4.
79- Voir *supra* , chapitre III, p. 167.
80- *El triunfo del interés* , *op. cit.* , p. 11.
81- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 130.
82- *Ibid.* , I, p. 264.

réplique Paca, l'une des marchandes de citrons de *La botillería* , à un soldat qui s'était avisé de la traiter un peu trop familièrement à son gré. On ne saurait reproduire ici toutes les scènes où les *usías* se font rabrouer plus vertement encore, mais celle-ci, extraite de *La mañana de San Juan* , révèle la raison profonde de l'agressivité des *majas* à leur égard :

"Afuera, que aquí no campan
pelucas de lana churra
ni chupas de raso, vaya
a las Usías, que están
al balcón desocupadas
aguardando a que las digan." (83)

"Cada / oveja con su pareja", semble conclure la lavandière de *Los baños inútiles* (84). Les *majos* ont ceci de positif que non seulement ils savent rester à leur place, mais ils tiennent à le faire, et rappellent à l'ordre tous ceux qui oublient ce principe. Quand par hasard ils cherchent à se mêler à un monde pour lequel ils ne sont pas faits (*El baile de repente*), ils sont punis comme les autres (85).

Car, de même qu'il ridiculise les *usías* qui s'encanaillent, Ramón de la Cruz est sans pitié pour les roturiers qui prétendent s'élever au-dessus de leur condition, et par exemple rêvent pour leur fille d'une union prestigieuse comme ce père qui, dans *El espejo de los padres* , tient pour quantités négligeables un *señorito* exerçant un emploi dans l'administration (86), ou le détenteur d'un majorat, si leurs revenus n'excèdent pas trois mille ducats, et ne désespère pas de faire de ses filles des marquises, ou des baronnes, ou, à défaut, de les voir épouser des

"indianos o personazas
de carácter, que a este modo
se hacen soberbias las casas." (87)

L'enlèvement des trois futures grandes dames par le barbier, le maître à danser et le professeur de musique réduira à néant ces rêves de grandeur.

Il y a cependant une différence entre ce *sainete* et *El casamiento desigual* , dont

83- BMM, ms. 1/165/33.

84- *Sainetes de D. R. de la C.* , I : "Yo soy / una pobre lavandera ; / usted es señor y algo más", ajoute-t-elle.

85- Voir *supra* , chapitre VI, p. 415-416.

86- Autrement dit un de ces emplois qui furent "el camino de ascensión social y económica de no pocos hidalgos oscuros" (voir G. ANES, *El antiguo régimen : los Borbones* , *op. cit.* , p. 52-53).

87- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 369.

le héros, Juanillo Redondo, regrette amèrement d'avoir épousé une femme de condition supérieure à la sienne

"¡ Ay ! ¡ cómo es mi casamiento
una lección estupenda
para los plebeyos que
se casan con la nobleza!" (88)

Il était riche, elle était *hidalga* , mais la prétention des Gutibambas et des Mucibarrenas, les beaux-parents de Juanillo Redondo, sème la zizanie dans un ménage où l'harmonie pourrait régner si les deux partis honoraient leur contrat moral. La leçon que tire l'*alcalde* -celui qui représente la noblesse, rappelons-le- est à cet égard significative, et le fait que ce personnage, qui rend justice à Juanillo, soit une création de Ramón de la Cruz donne plus de valeur à son intervention :

"Yo sé que todo este daño
nace de la ventolera
de ustedes. Él es honrado
y esta señorita es buena ;
él ha adelantado en clase
y ustedes en la riqueza ;
con que vaya uno por otro ;
y, en fin, cuando hay diferencia,
mirarlo antes, que después
indispone y no aprovecha.
Cada uno en su casa, y Dios
en la de todos ; y cuenta
que tiene más privilegios
mi vara que la nobleza." (89)

L'union entre le paysan riche et l'*hidalga* de village, malgré la mise en garde que contient la tirade de l'*alcalde* et les réticences qu'elle sous-entend, n'est pas condamnée(90) ; on est loin de la cruauté du dénouement de la pièce de Molière. Dans cette

88- *Ibid.* , II, p. 1.

89- *Ibid.* , p. 8.

90- Parallèlement, dans *La presumida burlada* (1768), c'est moins le changement de situation de María Estropajo (elle a épousé son patron devenu veuf) qui est sanctionné, que l'orgueil injustifié dont elle fait preuve après son mariage, et au nom duquel elle renie sa famille paysanne : "no hay en el nacer oprobio / si hay virtud para enmendarlo" déclare sentencieusement D. Carlos à la fin de la pièce. Et les quelques vers mis en exergue par l'auteur lors de l'impression du *sainete* (dans le tome I de son *Teatro*) en fournissent la preuve :

"Cuando más el villano enriquecido
sus principios encubre
y se ostenta más noble y engreído,

conclusion, le point de vue de l'auteur est clairement exprimé : l'hidalgo étant jugé selon les mêmes critères que le paysan, cela veut dire que son *hidalguía* n'a pas grande valeur et ne lui permet en tout cas aucun passe-droit ("tiene más privilegios / mi vara que la nobleza", affirme l'*alcalde*) ; entre l'hidalgo de village et le paysan, la différence est bien mince en somme, et ce *sainete* témoigne de la déconsidération dans laquelle était tombée la petite noblesse.

Lorsque Cruz met en scène certains de ces hobereaux ruinés mais pleins de morgue, il puise bien évidemment dans une tradition déjà fort ancienne les éléments de sa caricature, et l'hidalgo de *La víspera de San Pedro* qui se délecte d'un croûton de pain noir à l'ombre de son arbre généalogique en est un exemple caractéristique. À cette attitude ridiculement rétrograde s'oppose celle de son fils, tenaillé par la faim, et disposé à travailler pour remédier à sa situation :

"Póngame usted a servir,
que me parece que es medio
por donde el hombre de honor
que es pobre consigue empleos
decentes." (91)

Les villageois ont entendu ces mots, et lorsque Chinita finit par se rendre aux raisons de son père, la voix du peuple qui se fait entendre par la bouche de Francho est en même temps celle de l'auteur :

"Si el padre no fuera tonto,
el hijo fuera discreto.
Supongo que el hombre vano
jamás cría un hijo bueno." (92)

Dans *Los ociosos* (1766), où l'on entend un *alcalde* donner du "señor" à un villageois, Cruz oppose plus nettement encore le mérite des paysans à l'inutilité des hidalgos, à travers l'éloge que fait du *payo* le magistrat :

"es un vezino honrado
del lugar, y estos vezinos
son los que dan al estado

halla quien los descubre
más humildes y queda más corrido." (*Ibid.* , p. 487)

91- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 127.
92- *Ibid.*

la utilidad, y el honor.
Pereira ¿ Y qué hacemos los hidalgos ?
García Siendo inútiles, ajar
los honores que heredamos." (93)

L'exemple à suivre, c'est celui de l'hidalgo de *El majo de repente* qui, non content d'administrer convenablement ses terres, a monté à Madrid une boulangerie, dont la prospérité est suggérée dès le lever de rideau :

> "[...] se muda el teatro en portal de tahona, con piedra de moler con la mula, dos artesas en que están amasando cuatro mozas, dos mozos con dos arneros, y otros dos con escobas barriendo y cantando." (94)

Pour être plus convaincant, lorsqu'à la fin de la pièce il dévoile sa véritable origine, le faux Tío Pablo n'omet pas de rappeler qu'il ne met pas lui-même la main à la pâte :

> "ahora que viene al caso,
> sepan que también soy noble
> por todos cuatro costados :
> administro mis cosechas,
> sin emplearme en los trabajos
> serviles como sabéis ;
> y hasta un millón de contado
> le puedo dar a Geroma,
> sin hacer a nadie agravio,
> ni al público." (95)

Encore cet hidalgo risquait-il de déchoir, puisqu'il possède des terres. Celui de *Las castañeras picadas* , en revanche, n'avait rien au départ. Pour tout dire, il est originaire de Santander, où, comme le rappelle le héros de *El barbero* , comme il n'y a pas de plébéiens, tout le monde est prêt à tout faire (96). D. Sisebuto n'est pourtant pas présenté sous un jour favorable par Pintosilla, l'une des marchandes de châtaignes, qui estime que le titre de "caballero" dont l'honore D. Dimas, l'alguazil, est parfaitement usurpé. L'image qu'elle donne de D. Sisebuto, dont les deux filles, elles-mêmes *petimetras* , sont courtisées par deux *petimetres* , est celle d'un va-nu-pieds qui s'est enrichi par des moyens qu'elle juge inacceptables :

93- BNM, ms. 14517/11.
94- *Sainetes escogidos de D. Ramón de la Cruz* , *op. cit.* , II, p. 106.
95- *Ibid.*
96- "Como no hay gente plebeya, / todos hacemos a todo" (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 136).

"¿ Qué caballero, ni qué haca ?
¡ Si ha dos años que era mozo
del Peso, pasó a la Aduana,
se metió luego a tratante
de cuanto viene a la plaza
por mayor, compra barato,
y en perjuicio de la causa
común, después lo revende
por un ojo de la cara !" (97)

Il n'y a cependant aucune commune mesure entre D. Sisebuto et l'agent d'affaires de *El agente de sus negocios* , dont l'ascension avait été tout aussi fulgurante. D. Sisebuto s'est élevé légalement, grâce aux bénéfices qu'il a tirés de ses activités commerciales, et la réaction de Pintosilla traduit son incompréhension d'un système dans lequel les opérations des intermédiaires font grimper les prix : réaction normale chez une femme simple, au demeurant -et peut-être même Cruz partageait-il son opinion au fond de lui-même-, mais qui a le tort de faire porter la responsabilité du système aux individus qui ne font qu'y exercer leurs activités. L'exclamation de D. Dimas : "¡ Calla, mala lengua !" le signifie clairement (98).

D. Sisebuto sera réhabilité à la fin de la pièce, lorsque, pour permettre à ses filles d'épouser D. Jorge et D. Luis, qui voyaient dans la différence de condition le seul obstacle à cette union, il découvre son origine et retrace son histoire :

"Todos los que digan
mal de mi origen, se engañan.
Soy un montañés honrado
que se escapó de su patria,
como otros, a hacer fortuna
con muy grosera crianza.
Si hubiese hecho buena letra,
al destino me aplicaran
de hortera o paje en el día :
con buena voz, unas cuantas
monerías a la moda
al compás de una guitarra
no me hubiera ido mal ; pero
como no me dio otra gracia
Dios que las buenas costillas,
me apliqué a llevar la carga,
y me ha ido mejor con ella,
que si hubiese en Salamanca,

97- *Teatro selecto de D. Ramón de la Cruz , op. cit.* , p. 124.

98- "¡ Oh qué falsa / opinión ! Pues ¿ por ventura / haber estado casada / con un negociante honrado / es desdoro ?" s'exclame D. Eugenio dans *La señorita malcriada* (*op. cit.* , I, 4, v. 672-676).

Valladolid y Alcalá
cursado todas las aulas." (99)

On ne pouvait plus nettement engager les hidalgos à renoncer à une vie inactive ou, ce qui revenait au même, à des emplois considérés comme parasitaires, et à faire œuvre utile en se consacrant à l'industrie et au commerce. D. Ramón se situait tout à fait dans la ligne de la politique gouvernementale qui avait entrepris de réhabiliter certains métiers jugés avilissants (100), et de convaincre les hidalgos qu'il n'était nullement déshonorant d'investir ses efforts -et éventuellement son argent- dans des activités économiques.

Parallèlement, Cruz est impitoyable pour les paysans qui abandonnent le travail de la terre, attirés par le mirage des études. Si le paysan parvenu de *El heredero loco* qui, grisé par l'héritage qu'il vient de faire, n'a rien de plus pressé que de s'installer à Madrid où il compte mener l'existence d'un *señor* ou d'un *caballero* , est inspiré de Marivaux, les personnages mis en scène dans *Los destinos errados* sont des proches parents de Fray Gerundio. C'est fête au village, car on attend le retour des trois fils d'un paysan qui rêve de voir

"una misa cantada
de un hijo, que otro predique
del caso las circunstancias
y que otro esté desde el coro
entonando con voz clara
la solfa." (101)

Il les a donc envoyés à Salamanque pour étudier, en pure perte, car ce qu'ils ont appris de la vie universitaire -ils ont beaucoup plus fréquenté les tables de jeu et les lieux de plaisir que les salles de cours- ne les mènera sûrement pas à la carrière que leur père croyait leur avoir tracée ; face à ces trois pantins, l'auteur dresse un quatrième personnage, qui est leur exacte antithèse : étudiant contre les désirs de son père, un hidalgo borné obsédé par l'idée d'assurer sa descendance et donc décidé à marier son fils au plus vite, il est un modèle d'application. Cruz faisait ainsi d'une pierre deux coups, et c'est l'*alcalde* du village -un rôle exceptionnellement sérieux pour Ayala- qui se charge de démontrer aux deux pères qu'ils sont l'un et l'autre dans l'erreur :

99- *Teatro selecto de D. Ramón de la Cruz* , *op. cit.* , p. 132-133.

100- La *Real cédula* du 18 mars 1783 réhabilitait notamment les métiers de forgeron, de tailleur, de cordonnier, et de charpentier.

101- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 219-220.

"¿ No miráis que estáis gastando
los ojos en Salamanca
con vuestros hijos, y que
ellos no aprovechan nada ?
¿ Pues por qué no los ponéis
a arar, porque, sin que salgan
de su estado, se aprovechen
y florezca la labranza,
sin aplicarlos a cosas
que tenemos tan sobradas ?
Y vos, señor don Miseria,
dejad que siga la marcha
de sus estudios a esotro,
que al noble que sus ventajas
le retira la fortuna,
para volver a arrastrarlas
ya no hay otros dos remedios
que las letras y las armas." (102)

Et le paysan est d'autant plus coupable que, non content de priver l'agriculture de bras utiles, il destine ses fils à des professions improductives. Bien que l'allusion au problème démographique soit moins claire que dans *El sordo y el confiado* , écrit l'année précédente -et on comprend la raison de cette prudence, si l'on sait que le censeur avait alors remplacé le mot "despoblación" par "desolación" (103)-, elle se fait jour dans les réflexions qu'échangent dans la première scène les filles du village, les premières concernées par la désertion en masse et l'enrôlement dans les rangs de l'Eglise des garçons qu'elles pourraient épouser :

"la cosecha
de novios es más escasa
hoy día que en estos años
se ha visto la de cebada" (104),

dit Mariana avant de se lancer dans une longue tirade où elle maudit les parents qui décident du destin de leurs enfants :

"¿ me diréis uno

102- *Ibid.* , p. 220.

103- L'une des filles (la Discreta) dit à ses sœurs : "si estuvierais instruidas / aplaudierais el intento / de padre, porque es muy grande / la despoblación del reino". Le *sainete* , il est vrai, avait été écrit en 1764 à l'occasion d'une représentation chez le duc de Híjar (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 214), et lorsqu'il fut joué en 1767 devant le public madrilène, le censeur Nicolás González Martínez dut estimer qu'il était des choses que pouvaient entendre des oreilles aristocratiques mais qu'il convenait de passer sous silence en présence d'une foule prompte à s'émouvoir.

104- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 214.

que destine a la labranza
o al oficio que profesa
sus hijos ? No ; unos se marchan
a probar fortuna, otros
a estudiar de mala gana
o de buena para ser,
porque su padre lo manda,
curas o frailes.
[...]
Y todas estas locuras
de los padres ¿ quién las paga ?
las pobres hijas, que luego
nos hallamos precisadas
a tomar nuestras medidas
o a responder sin tomarlas
al primero que alza el dedo
y dice : quiero casaca." (105)

Ce que voyant, les jeunes villageoises échafaudent un plan pour tenter de détourner de leur sainte vocation les étudiants.

Dans la tirade de Mariana, les paysans ne sont pas seuls en cause : sur les cinq savetiers que comptait le village, il n'en reste plus un seul. Le fils du tailleur de *El sastre y su hijo* (1766), pour sa part, ne contribue pas au dépeuplement de l'Espagne : alors que son père a enduré sacrifices et privations pour lui permettre d'acquérir une position enviable, il revient de Salamanque, après seize ans d'études, non pas couvert de diplômes, mais chargé de dix enfants. Le discours que D. Pedro adresse au tailleur à la fin du *sainete* est on ne peut plus édifiant :

"Si usted a su hijo enseñara
su oficio, como es razón,
no tuviera esta desgracia :
mueren ustedes, y al punto
vemos las tiendas cerradas,
los pobres hijos hambrientos,
y las viudas desdichadas :
esto no sucedería,
si a sus hijos aplicaran
a sus oficios..." (106)

Et ce n'est pas un hasard si, la même année, *El maestro de rondar* ridiculisait un fils de

105- *Ibid.* , p. 215.

106- *Saynete nuevo intitulado : El sastre y su hijo* . "Para diez personas. Valencia : en la imprenta de Esteban. Año 1816", p. 8. Bien que nous ne possédions aucune preuve permettant d'attribuer ce *sainete* à Ramón de la Cruz, nous pensons qu'il pourrait bien en être l'auteur.

paysan étudiant, tandis que dans *Los ociosos* la charrette ramassait un *licenciado* qui, lui aussi, aurait dû rester paysan comme son père.

Le modèle à suivre, c'est celui du Labrador qui, comme les autres personnages de *Los hombres con juicio* (1768), a momentanément recouvré la raison : décidé à rassembler pour les reconduire chez eux plus de deux cents jeunes gens de son village venus chercher fortune à Madrid, convaincu que le paysan chargé de famille doit employer ses deux aînés aux travaux des champs, et mettre les autres au service du roi, comme soldats, il arrache à l'officier qui l'écoute ce cri d'admiration :

"Ese es digno pensamiento
de labradores honrados
y de que vea el monarca
el amor de sus vasallos.
Y ése el modo también es
de que en el reino veamos
la abundancia, numeroso
el ejército, empleados
los ociosos y los pobres,
y respetable el estado." (107)

On peut trouver quelque peu pesants ces discours qui traduisent de toute évidence le désir de Cruz de joindre -à la fois pour lui-même et pour le public- l'utile à l'agréable. *Los hombres con juicio* n'en fut pas pour autant épargné par le "sacristán de Maudes". Si, cependant, il ne fut pas repris au théâtre, D. Ramón l'exhuma de l'oubli dans lequel il était tombé, en l'incluant dans le deuxième volume de son *Teatro* . Sans doute jugeait-il qu'alors, au moment où s'intensifiait la propagande en faveur du développement économique, il était à nouveau d'actualité.

Dans *La Petra y la Juana, o El casero prudente, o La casa de Tócame-Roque* , Ramón de la Cruz devait offrir un dernier exemple, celui du Casero, propriétaire de l'immeuble de rapport dans lequel cohabite tout un monde d'artisans, de petits ouvriers, et de personnages divers et pittoresques. Véritable société en miniature, la "casa de Tócame-Roque" abrite notamment une *maja* pour qui le Casero, ce "majo petimetre" que nous avons déjà rencontré, dépense des sommes folles ; mais la belle a d'autres amants, et le Casero alors se rend compte qu'il peut mieux employer sa fortune :

"Vosotras no estáis casadas,
vosotros no sois maestros
en vuestras artes y oficios,

107- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 452.

por la falta de dinero
para exámenes, materias
y demás fines honestos :
pues, hijos míos, mañana
os haré el repartimiento
conforme a las circunstancias [...]" (108)

Il assumait ainsi un rôle qui revenait à cette "mediana clase" à laquelle Cruz avait reproché dans d'autres pièces de s'encanailler ou de dissiper son temps et son argent en distractions et en *cortejos* . Au lieu de mépriser, comme tant de ses pareils, le monde des humbles, ou au lieu de se rabaisser en se mêlant au peuple (son intention était d'épouser la *maja* , et là était son erreur), il s'élève au-dessus de lui -l'expression "hijos míos" est un signe qui ne trompe pas- pour faire son bonheur. Le chœur final ne laissait aucun doute sur la valeur symbolique du personnage :

"Vivan los que protegen
las artes y el ingenio,
que sólo se adelantan
con los auxilios, el honor y el premio." (109)

108- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 333, v. 881-889.
109- *Ibid.* , p. 334, v. 915-918.

CHAPITRE IX

DU *SAINETE* A LA COMEDIE

Le *sainete* et la "petite pièce" : les sources françaises de Ramón de la Cruz - Le succès des traductions : adaptation d'un contexte étranger à la réalité espagnole - Le mariage et la condition féminine - L'éducation des jeunes gens de la classe moyenne - Le problème de l'autorité parentale - Ramón de la Cruz et la comédie néo-classique.

Un événement important pour l'histoire du *sainete* fut, rappelons-le, la création en 1764 de *La bella madre* , pièce considérée par son auteur comme une grande nouveauté (une "novedad nueva"), en ce sens qu'elle se voulait résolument, non plus un simple intermède comique, mais une véritable comédie de caractère en un acte,

> "como aquellas
> que los griegos inventaron
> y otras naciones remedan,
> y, si bien he oído, tienen
> nombre de pequeñas piezas." (1)

L'expression employée dans le dernier vers ("pequeñas piezas") révèle clairement la provenance exacte des œuvres auxquelles il est fait allusion : c'est de toute évidence le genre de la petite pièce française que D. Ramón a voulu imiter.

En 1764 précisément, D. Juan de la Cruz, frère cadet du *sainetista* , revenait de Paris où il venait d'effectuer un séjour grâce à une bourse d'études, avant d'être nommé géographe de Sa Majesté (2). Or, si l'on excepte *La muda enamorada* , adaptation très libre du *Médecin malgré lui* de Molière jouée en 1762, les nombreuses traductions du

1- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 138.
2- COTARELO, *D. R. de la C...* , p. 17.

théâtre français du XVIII[e] siècle que D. Ramón porta à la scène espagnole sont postérieures à 1764. Tout porte à croire -ce n'est qu'une hypothèse, mais elle ne nous semble pas dénuée de fondement (3)- que Cruz découvrit à ce moment-là, dans les recueils de pièces françaises que son frère avait pu lui rapporter de Paris, des possibilités dramatiques qui lui permettaient de concilier l'opinion sévère qu'il se faisait du théâtre mineur de son époque, et qu'il avait exposée en 1757 dans le prologue de sa première *zarzuela* , et la nécessité, dans un but lucratif, de se consacrer aux genres susceptibles de plaire au public.

Peut-être même Cruz avait-il expressément chargé son frère de faire pour lui provision de petites pièces. En effet, ainsi qu'il ressort du prologue de *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* , D. Ramón connaissait les *Discursos sobre las Tragedias españolas* , de Montiano y Luyando. Or l'auteur, dans le second de ces discours, après avoir condamné les *entremeses* et les *bailes* , et envisagé, non sans un certain scepticisme quant au succès d'une telle innovation, de meubler les entractes en faisant jouer des morceaux de musique classique, propose de représenter après la tragédie, comme à Paris, une petite pièce :

> "Se puede practicar lo que también se hace en París, y se reduce a representar 'una pequeña Pieza' (según allí se llama) 'y es en suma una comedia pequeña reducida a un Acto, a dos, o a tres, que tiene su fábula, o assunto perfecto con principio, medio, y fin, aunque sin episodios, o pocos o muy breves' (4) : con lo que se conseguirá endulzar aquella amargura en los que la consideren por tal." (5)

Ces petites pièces étant fort différentes des *entremeses* auxquels le public était habitué, il pense qu'au début les spectateurs accueilleront cette nouveauté avec une certaine réserve ; mais il insiste sur la qualité de ces œuvres qui, à ses yeux, ne le cèdent en rien,

3- José VEGA (*Don Ramón de la Cruz, el poeta de Madrid* , *op. cit.* , p. 23-24) reproduit une note que Marcos Jiménez de la Espada aurait communiquée, peu avant sa mort, à Cotarelo :

> "Don Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, natural de Madrid y bautizado en la parroquia de San Sebastián hacia los años de 1736. Decíase pariente del célebre Melchor Cano, y fue hermano de don Ramón de la Cruz, poeta sainetista a quien sirvió mucho, comunicándole ideas y traducciones de las pequeñas piezas del teatro francés, que trajo de Francia, siendo muy aficionado a esta clase de literatura, y también forjaba versos."

Jusqu'à quel point ce "document", dont la provenance n'est pas indiquée, est-il digne de foi ? Nous ne saurions le dire, et nous préférons le considérer avec une extrême réserve.

4- Montiano indique dans une note que la citation est de Luzán.

5- *Discurso II sobre las Tragedias españolas* , *op. cit.* , p. 43-44.

du point de vue artistique, aux meilleures comédies.

Il est donc tout à fait vraisemblable que Cruz, désireux d'écrire selon les règles de l'art, ait trouvé chez Montiano l'idée d'exploiter ce théâtre, ce dont il ne se priva pas, ainsi qu'en témoignent les nombreux exemples que nous avons cités au cours de notre étude. Montiano cependant se trompait sur un point : la petite pièce s'acclimata sans aucune difficulté en Espagne -il est vrai qu'elle n'était pas jouée comme unique *fin de fiesta* -, et tant *La bella madre* qu'une proportion relativement importante de traductions figurent dans le palmarès que nous avons établi année par année dans notre chapitre II.

En fait, Cruz devait abondamment puiser dans le répertoire français, puisque sur les trois cent quarante *sainetes* qu'on peut lui attribuer en toute certitude, soixante-deux -soit près de 19 %- ne sont pas des œuvres originales. Et ce chiffre est probablement au-dessous de la réalité, non que D. Ramón ait cherché à dissimuler ses emprunts, mais parce que le catalogue de Sempere -où les titres des pièces imitées sont accompagnés d'un signe distinctif, suivant les indications du *sainetista* lui-même [6]- est fort incomplet, et que parmi les *sainetes* qui n'y figurent pas, il est très possible qu'il y en ait encore certains dont le hasard permettra un jour de découvrir la source, de la même façon que nous avons trouvé tout à fait fortuitement, en lisant le théâtre de Regnard, dont Cruz admirait le talent [7], que *La sérénade* avait servi de modèle au *sainete La música al fresco* , dont rien ne permettait de supposer qu'il n'était pas original.

L'identification des sources de Ramón de la Cruz n'était pas chose aisée, car on ignorait quels étaient les auteurs, parmi ceux qui approvisionnaient en petites pièces les troupes parisiennes, qu'il avait exploités, et si le repérage des adaptations de comédies de Molière, voire de Marivaux, n'offrait pas trop de difficultés -la découverte, au début de nos recherches, que *La muda enamorada* , *sainete* jusqu'alors considéré comme anonyme, était tiré du *Médecin malgré lui* ne nous en procura pas moins de joie-, il n'en allait pas de même pour d'autres auteurs moins lus aujourd'hui, et même tombés dans un oubli quasiment total. C'est José Francisco Gatti qui, le premier, découvrit que

6- La liste originale des pièces qui "tienen el pensamiento tomado de otras", signée de l'auteur et datée du 15 novembre 1785 (AHN, *Consejos* , Impresiones, 5548-40), comprend trois titres que Sempere a omis de faire suivre du signe ¶ : *El no* , *La prueba feliz* et *La sosa* . En revanche, *El médico y los cautivos* , que Sempere inscrit comme une adaptation, n'y figure pas (voir SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una Biblioteca...* , *op. cit.* , t. II, p. 234-238).

7- Il souligne dans le prologue de son *Teatro* (*op. cit.* , p. LIX) le "mérito original que hallo en *Molière, en Regnard, Destuches, D'Ancourt* ".

le théâtre de Legrand avait été l'une des principales sources de Ramón de la Cruz, et identifié la plupart de ses emprunts parmi les vingt-cinq pièces en un acte qu'inclut l'édition en quatre volumes des *Œuvres* de cet auteur [8]. Plus récemment, Francisco Lafarga a révélé que les *Proverbes dramatiques* de Carmontelle [9] avaient fourni à D. Ramón le sujet de dix *sainetes* , ce qui n'est pas non plus négligeable, et nous avons pour notre part retrouvé les modèles de six intermèdes dans le théâtre de Pannard [10], un dans celui de Boissy [11], un autre encore chez Dominique [12] et Romagnesi [13], et ajouté *El tintorero vengado* à *Las aguas de Trillo* , *sainete* dans lequel J.F. Gatti avait reconnu une pièce de Dancourt [14].

Nous avons répertorié comme suit les sources des *sainetes* non originaux de Ramón de la Cruz :

Boissy	
Le babillard	*El hablador* (1773)
Brueys [15]	
L'avocat Patelin	*El pleito del pastor* (1768)
	El mercader vendido (1776)
Carmontelle	
L'abbé de coure-dîner	*El abate Diente-agudo* (1775)

8- *Œuvres de Le Grand* , Comédien du roi, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, Paris, 1770. Marc-Antoine Le Grand (ou Legrand), né à Paris le 17 février 1673 (le jour où mourut Molière), mort en 1728, avait, en tant que comédien, un talent très diversifié, interprétant aussi bien les rois que les paysans. Voir José Francisco GATTI, "La fuente de Inesilla la de Pinto" (*Revista de Filología Hispánica* , Valencia, 1943, p. 368-373) et "Sobre las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz" (*op. cit.*).

9- Louis Carrogis, dit Carmontelle (1717-1806), auteur de romans, de quelque quatre-vingt comédies et cent quarante proverbes dramatiques que l'on représentait généralement chez des particuliers. Voir Francisco LAFARGA : "Sobre la fuente desconocida de 'Zara', sainete de Ramón de la Cruz", in *Anuario de Filología, Universidad de Barcelona* , 1977, núm. 3, p. 361-371 ; "Ramón de la Cruz y Carmontelle", *op. cit.* ; "Ramón de la Cruz adaptador de Carmontelle", *op. cit.* , p. 115-126 ; *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)* , Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1983.

10- Charles-François Pannard ou Panard (1689-1765).

11- Louis de Boissy (1694-1758).

12- Pierre-François Biancolelli, dit Dominique (1680-1734).

13- Jean-Antoine Romagnesi (1690-1742).

14- Florent Carton Dancourt (1661-1725). Voir José Francisco GATTI, "Ramón de la Cruz y Dancourt", in *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr Amado Alonso" en su cincuentenario* , Buenos Aires, 1975, p. 117-121.

15- David Augustin de Brueys (1640-1723), ecclésiastique, controversiste, écrivit beaucoup en collaboration avec Palaprat (Jean de Bigot) (1650-1721). Voir A. HAMILTON, "Two spanish imitations of 'Maître Patelin'", *The romanic Review* , XXX, 1939, p. 340-344.

Le faux empoisonnement	*El burlador burlado* (1775) (16)
Le portrait	*El retrato* (1775)
La veuve avare	*La viuda hipócrita y avarienta* (1775)
Le veuf	*El viudo* (1775)
Le diamant	*Pagar la burla a buen precio* (1776) (17)
La veste brodée	*El cortejo fastidioso* (1776) (18)
Les deux chapeaux	*El majo escrupuloso* (1776) (19)
Le bavard	*El padrino y el pretendiente* (1781)
Alménorade	*Zara*

Dancourt

Le Vert-galant	*El tintorero vengado* (1783)
Les eaux de Bourbon	*Las aguas de Trillo* (1787)

Dominique (Biancolelli) et Romagnesi

La foire des poètes	*La feria de los poetas* (1777)
Les paysans de qualité	*Los ilustres payos* (1779)

Favart (20)

La bohémienne	*La gitanilla honrada* (1776)
La rosière de Salency	*El premio de las doncellas* (1776)
Jeannot et Jeannette ou Les ensorcelés	*Los payos hechizados* (1777)
Le coq de village	*El novio rifado* (1778)

Harny de Guerville (21)

Georget et Georgette	*Juanito y Juanita* (1778)

Legrand

L'heure de l'audience	*La audiencia encantada* (1771)
Le triomphe du temps futur	*Tres, y de las tres ninguna* (1771)
Le philanthrope ou L'ami de tout le monde	*El amigo de todos* (1772)
Le fleuve d'oubli	*Las botellas del olvido* (1772)
La métamorphose amoureuse	*La familia nueva* (1772)
Les amazones modernes	*La república de las mujeres* (1772) (22)
Le triomphe du temps passé	*Los viejos burlados* (1772)
Les nouveaux débarqués	*Las arracadas* (1773) (23)
La famille extravagante	*Las cuatro novias* (1773)
L'amour-diable	*El maniático* (1773)

16- Intitulé *El veneno fingido* dans le catalogue de Sempere, ce *sainete* n'a aucun rapport avec *Le trompeur trompé* de Vadé (voir F. LAFARGA, "Ramón de la Cruz y Carmontelle", *op. cit.* , p. 92).

17- C'est *El aderezo bien pagado* du catalogue de Sempere.

18- Le *sainete* est intitulé *La chupa bordada* dans le catalogue de Sempere.

19- Le second titre de la pièce est : *Los dos sombreros* (BMM, ms. 1/167/9).

20- Charles-Simon Favart (1710-1792).

21- Les renseignements sur cet auteur font cruellement défaut.

22- Figure dans le catalogue de Sempere sous le titre *Las amazonas modernas* .

23- Imprimé à plusieurs reprises sous le titre *El chasco de las arracadas.*

L'usurier gentilhomme	*Los usías contrahechos* (1773)
L'impromptu de la folie	*El regimiento de la locura* (1774)
La femme fille et veuve	*Doncella, viuda y casada* (1775)
Legrand et Dominique	
Agnès de Chaillot	*Inesilla la de Pinto* (1770)
Marivaux	
L'école des mères	*El viejo burlado o lo que son criados* (1770)
L'héritier de village	*El heredero loco* (1772)
Le triomphe de Plutus	*El triunfo del interés* (1777) (24)
Molière	
Le médecin malgré lui	*La muda enamorada* (1762)
Le mariage forcé	*El casado por fuerza* (1767)
Les précieuses ridicules	*Las preciosas ridículas* (1767)
L'amour médecin	*El mal de la niña* (1768)
George Dandin	*El casamiento desigual* (1769) (25)
Les fâcheux	*Los fastidiosos* (1775)
Pannard	
La pièce à deux acteurs	*No hay candados para amor cuando es bien correspondido y petimetre escondido* (1778)
Le rêve	*El sueño* (1778)
La critique à l'Opéra-comique	*La crítica* (1779)
Les petits comédiens	*El no* (1780)
Le nouvelliste dupé	*El novelero* (1781)
La répétition interrompue	*El ensayo con empeño* (1782)
Regnard	
La sérénade	*La música al fresco* (1779)

24- Contrairement à ce que l'on aurait pu croire, la pièce n'a aucun rapport avec *Le triomphe de l'intérêt* de Boissy. Voir J.F. GATTI, "'Le triomphe de Plutus' de Marivaux y 'El triunfo del interés' de Ramón de la Cruz" (*Filología* , XIV, 1970, p. 171-180), et au sujet de l'adaptation de *L'école des mères* , "Un sainete de Ramón de la Cruz y una comedia de Marivaux" (*Revista de Filología Hispánica* , III, 1941, p. 374-78).

25- Intitulé *Gutibambas y Mucibarrenas* dans le catalogue de Sempere, du nom des beaux-parents du héros. Le nom de Gutibamba n'était pas nouveau aux oreilles du public madrilène : Gutibamba de Chinchilla était l'un des "ancêtres" que se donne le héros de *El dómine Lucas* , de Cañizares. Au sujet des adaptations par Ramón de la Cruz des pièces de Molière, voir COTARELO, *Traductores castellanos de Molière* ; A. HAMILTON, "Ramón de la Cruz debt to Molière", *Hispania* (California), IV, 1921, p. 101-113 ; et Georges CIROT, "Une des imitations de Molière par Ramón de la Cruz", in *Revue de Littérature Comparée* , 3, 1923, p. 422-426 (il s'agit de *George Dandin*). MENÉNDEZ PELAYO devait ignorer que Cruz avait traduit des pièces de Molière, avec le succès que l'on sait auprès du public madrilène, lorsqu'il affirmait que le dramaturge français avait connu en Espagne une fortune pire que celle de Corneille et de Racine, et qu'il avait fallu attendre les deux "admirables arreglos" de Moratín *La escuela de los maridos* et *El médico a palos* , dans les premières années du XIXe siècle, pour que Molière connaisse un succès populaire (*Historia de las ideas estéticas en España* , *op. cit.* , p. 313).

D'autre part, les sources d'un certain nombre de *sainetes* figurant dans le catalogue de Sempere au nombre des œuvres adaptées, n'ont pu encore être identifiées :

El casero burlado (1765)
Poner la escala para otro (1765)
El maestro de rondar (1766)
El caballero de Medina (1766)
La presumida burlada (1768) (26)
Los payos y los soldados (1773)
El labrador y el usía (1774)
Zelinda (1776 ?)
El médico y los cautivos (1777)
La prueba feliz (1778)
La despedida (1779-1780 ?)
Los cómicos cautivos (1782)

Sont inclus également deux titres qui ne figurent sur aucun des textes connus de D. Ramón : *Los payos en la corte* et *La sosa* . Le premier cependant pourrait fort bien convenir à *Los usías contrahechos* , qui n'est pas répertorié par Sempere, et le second à *La discreta y la boba* , qui effectivement est de même facture que d'autres adaptations, et où doña Laura, *petimetra* évaporée, donne à plusieurs reprises ce qualificatif ("sosa" signifie "fade") à sa sœur doña Aguedita (27), modèle de vertu qui lui est opposé. Nous ignorons par ailleurs quelle pourrait être la source de *La discreta y la boba* .

Enfin, en réponse aux critiques que lui avait adressées Napoli Signorelli dans la *Storia critica de' teatri antichi e moderni* , D. Ramón écrivait en 1786 dans le prologue de son *Teatro* :

> "'No me he limitado a traducir' y cuando he traducido no me he limitado 'a varias farsas francesas particularmente de Molière, como el *Jorge Dandin* , el *Matrimonio por fuerza* , *Pourcegnac* ' (28). De otros poetas franceses e italianos he tomado los

26- Il n'est du reste pas du tout certain que *La presumida burlada* soit une pièce imitée, et nous serions même plutôt portée à y reconnaître l'originalité du style de Cruz. En effet, le titre reproduit par Sempere, à partir de la liste que Cruz lui-même lui avait remise, comporte une différence que nous jugeons de taille, puisque le pluriel y est employé : *Las presumidas burladas* ne correspondrait-il donc pas plutôt à *Las preciosas ridículas* qui, en revanche, ne figure pas chez Sempere ? L'un des valets qui seront les instruments de la déconvenue infligée aux deux donzelles les qualifie de "presumidas" (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 407) et c'est plus pour leur prétention que pour leur préciosité qu'elles sont punies.

27- "¡ Miren la sosa !" s'écrie Laura sur un ton moqueur dans la première scène ; "Con esa traza / de mujer común, con esa / sosería... / ¿ quién te ha de querer ?" dit-elle à sa sœur un peu plus tard ; "¡ Ah sosa !" s'exclame-t-elle avec colère lorsque celle-ci lui dame le pion en épousant son *cortejo* préféré (*Teatro selecto de D. Ramón de la Cruz* , *op. cit.* , p. 211, 218 et 219).

28- *Sic* .

> argumentos, escenas y pensamientos que me han agradado, y los he adaptado al teatro español como me ha parecido." (29)

De cette citation, on peut retenir deux choses : d'une part, Cruz se fait une gloire d'avoir puisé son inspiration chez des poètes dramatiques français et italiens et d'avoir su ainsi apprécier et utiliser d'autres formes de comique que la simple farce, et d'autre part, il est effectivement l'auteur d'une adaptation de *Monsieur de Pourceaugnac* .

On a vainement cherché jusqu'à présent cette pièce à propos de laquelle J.F. Gatti écrit :

> "Respecto a la refundición de *Pourceaugnac* , comedia que Ramón de la Cruz sin duda utilizó, ha de recordarse que no ha sido aún identificada entre los sainetes impresos o inéditos : ¿ habrá que considerarla como perdida ?" (30)

Il existe pourtant, parmi les pièces que nous avons consultées, un *sainete* qui pourrait bien faire l'affaire : *El caballero de Sigüenza. D. Patricio Lucas* (31), très fréquemment joué pendant la période que nous avons étudiée, et imprimé séparément -et anonymement, comme tant d'autres œuvres de Cruz- au début du XIX^{e} siècle (32). Le titre *D. Patricio Lucas* apparaît pour la première fois dans les *Gastos del tablado* de la troupe Hidalgo le 12 octobre 1770, mais cela ne signifie nullement qu'il faille obligatoirement considérer cette date comme celle de sa création, compte tenu du délai dont avaient souvent besoin les scribouillards qu'employaient les compagnies pour assimiler les titres des pièces. Quoi qu'il en soit, Cruz ayant fait jouer en 1767 *El casado por fuerza* et *Las preciosas ridículas* , en 1768 *El mal de la niña* et en 1769 *El casamiento desigual* , il serait tout à fait plausible qu'il soit l'auteur de *D. Patricio Lucas* , répertorié en 1770 mais sans aucun doute créé au cours d'une des saisons précédentes (33).

29- *Teatro o colección de los saynetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz , op. cit.* , p. LVII. D. Ramón reprenait les termes mêmes de Signorelli, qui écrivait : "egli si e limitato a tradurre alcune farse francesi, e particolarmente di Moliere, come sono *Giorgio Dandino* , il *Matrimonio a forza* , *Pourceaugnac* &c."

30- "Sobre las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz", *op. cit.* , p. 244.

31- BMM, ms. 1/159/6.

32- Valencia, Ferrer de Orga, 1811.

33- Dans l'ignorance de la date exacte de la création de ce *sainete* , nous ne l'avons pas fait figurer dans l'étude chronologique menée au chapitre II. La pièce étant comprise dans les intermèdes remis au copiste de la compagnie Hidalgo pour la *primera temporada* 1768 (soit de l'ouverture de la saison jusqu'à l'été), et l'acteur Ayala, mort en 1769, ayant interprété le rôle principal, d'après les indications manuscrites portées sur l'un des exemplaires imprimés que conserve la BMM, on peut estimer que le *sainete* fut créé au cours de la saison 1768-1769.

Nous ne pouvons malheureusement apporter aucune preuve documentaire -reçu, ordre de paiement ou même simple allusion- permettant d'attribuer la paternité de ce *sainete* à D. Ramón, et force nous est de nous contenter de notre conviction intime. Ajoutons que la pièce fut reprise quinze fois entre 1770 et 1790, avec une régularité qui témoigne de l'accueil favorable que lui réserva le public.

Que Ramón de la Cruz ait adapté autant de pièces françaises n'enlève rien à son talent, mais éclaire d'un jour nouveau le *sainete* de son époque, et que l'auteur que l'on a voulu considérer comme le seul écrivain à n'avoir pas trahi sa patrie, dans ce siècle voué à l'imitation servile de tout ce qui venait de France, ait gagné l'approbation du peuple madrilène prétendument allergique au style français en imitant le théâtre d'outre-Pyrénées, voilà qui ne manque certainement pas de sel.

Car sur les soixante-deux pièces que nous avons énumérées plus haut, vingt-neuf, soit près de la moitié, furent reprises au moins une saison sur deux après la date de leur première représentation, proportion qui tombe à 22 % si l'on considère l'ensemble de l'œuvre de Cruz. Il est clair qu'il y avait beaucoup moins de déchet dans cette catégorie de *sainetes* , et si sur les dix-sept intermèdes de D. Ramón qui comptent au moins une reprise par an à partir de leur création, et figurent par conséquent parmi les plus grands succès des trente années que nous avons considérées dans cette étude, douze sont des versions espagnoles de petites pièces françaises, dont Montiano avait souligné en 1753 la distance qui les séparait de l'*entremés* , c'est que le public de l'époque de Charles III y trouvait reflété un esprit en accord avec ses propres préoccupations.

L'essor de la petite pièce avait coïncidé à Paris avec la multiplication des salles de spectacle et avec ce que l'on peut considérer comme une "démocratisation" du théâtre, à savoir la présence plus nombreuse de la petite et moyenne bourgeoisie (34). Le mépris que manifestaient dans la première moitié du XVIII^{e} siècle les esprits distingués pour la petite pièce, héritière de la farce et donc "tout juste bonne pour le parterre"(35) peut paraître contradictoire avec l'appréciation flatteuse qu'en donnait Montiano, que l'on ne saurait soupçonner pourtant d'avoir prôné un genre vulgaire. Il n'en est rien, croyons-nous. Le bas peuple était loin d'être prioritaire dans les théâtres parisiens et l'opinion sévère qu'affichaient certains à l'égard de la petite pièce n'était à l'évidence

34- Henri LAGRAVE, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750 , op. cit.* , II^{ème} partie, chapitre III ("La composition sociale du public"), p. 207-258.

35- *Ibid.* , p. 251.

que le reflet de leur aversion pour l'esprit bourgeois qui favorisait son développement ; les goûts de ce public allaient en fait s'imposer, et que les comédiens italiens aient réussi à concurrencer les Français au point d'attirer chez eux la clientèle du "premier théâtre de la nation" -qui, en la traitant de bourgeoise (36), regardait de haut celle des Italiens- témoigne d'une évolution irrésistible qui devait aboutir au fait suivant : la Comédie-Française, après avoir hésité à adopter le système mis en pratique par les Italiens et les théâtres de la Foire, incluait en 1747-1750 une petite pièce dans 100 % de ses programmes (37).

A propos de la vogue de la petite pièce, Henri Lagrave écrit:

> "Certes la survivance de la farce n'est pas seule en cause ; les formes que peut prendre la petite pièce sont multiples. Mais, qu'il s'agisse de satire de mœurs, de 'dancourades', de pièces 'à tiroirs', de prologues, de pièces critiques ou polémiques, de petits opéras ou de parodies, la farce s'y insinue toujours, sauf de rares exceptions." (38)

Nous n'aurions pas trouvé de termes mieux appropriés pour dresser un inventaire des différentes sortes d'intermèdes cultivées par D. Ramón, et pour caractériser son théâtre. Et à propos de "dancourades", on évoquera les critiques -pauvreté de l'intrigue, manque de profondeur des personnages, relâchement du langage- qui valurent à Dancourt d'être considéré comme un auteur dont le seul intérêt était d'avoir su reproduire les mœurs de son temps. Carolyn Diane Herrington, ayant entrepris de réhabiliter le théâtre de Dancourt, et de donner une place parmi les créateurs à celui que l'on a considéré trop souvent -et injustement, à ses yeux- comme un simple miroir de la société, montre que Dancourt, à la différence de Molière dont le théâtre avait une portée universelle du fait même de la stabilité de la société qui l'entourait, s'attachait aux détails spécifiques -et donc périssables- qui faisaient de ses personnages des représentants d'une société en pleine mutation, qu'ils soient spéculateurs, financiers, collecteurs d'impôts, paysans parvenus ou nobles déchus (39).

Dans le prologue des *Trois cousines* , Dancourt faisait dire à propos de lui-même

36- *Ibid.* , p. 246 et 252.

37- *Ibid.* , III^{ème} partie, chapitre III ("La petite pièce"), p. 351.

38- *Ibid.* , p. 359.

39- Carolyn Diane HERRINGTON, *An aesthetic of the transitory: the comic world of Dancourt* , University of Florida, 1977, chapitre I (p. 1-14).

à un de ses personnages : "Oh ! ce garçon-là copie bien d'après nature" (40). Molière avait écrit de son côté dans *La critique de l'Ecole des femmes* : "Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent, et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle" (41). Bien que le principe énoncé soit le même, il y a, pensons-nous, une nuance entre "peindre d'après nature" et "copier d'après nature", qui suppose une plus grande dépendance du modèle, un manque de recul qui explique -en partie du moins- que le théâtre de Dancourt se soit si vite démodé.

D. Ramón avait affirmé de son côté dans le prologue de son *Teatro* : "no hay ni hubo más invención en la Dramática, que copiar lo que se ve" (42) ; mais ce n'est pas Dancourt qui eut sa préférence, ainsi qu'il apparaît clairement dans la liste de *sainetes* non originaux que nous avons dressée plus haut. Que Cruz soit passé de Molière à Legrand, Carmontelle et Pannard, nous paraît révélateur à la fois de l'évolution du comique telle que nous l'avons analysée dans le chapitre III, et de la trajectoire suivie par D. Ramón, dont nous avons tenté de reconstituer les principales étapes dans les chapitres précédents. Le théâtre de Molière -ou, plutôt, les pièces que Cruz a choisi d'adapter à la scène espagnole- a de toute évidence beaucoup plus de points communs avec la farce un peu grosse que n'en a celui de Legrand, par exemple -dont l'auteur espagnol, du reste, a délaissé certains sujets trop "lestes" (43)- où les coups de bâtons pleuvent moins souvent que chez son illustre prédécesseur. Encore convient-il de remarquer que si l'épisode de la bastonnade est conservé dans *La muda enamorada* (1762), *El casado por fuerza* (1767) et *Las preciosas ridículas* (1767), les coups de bâton dont Angélique gratifie George Dandin ont disparu dans *El casamiento desigual* , en 1769, de même du reste -pour des raisons différentes il est vrai, car la censure n'aurait probablement pas laissé passer un tel manquement à la décence- que la découverte que fait le mari, par le trou de la serrure, de son infortune (44). Ces humiliations s'accordaient mal

40- Cité par Carolyn Diane HERRINGTON, *ibid.* , p. 12.

41- Scène VI (Molière, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 208).

42- *Teatro* , *op. cit.* , p. LIV.

43- Ainsi aurait-on pu croire que *La rue mercière ou Les maris dupés* pouvait être à l'origine de *Los maridos engañados y desengañados* . Il n'en est rien, ou, du moins, Cruz n'en a conservé que l'idée que les femmes les plus confites en vertu et en dévotion sont celles qui se laissent le plus facilement entraîner à l'inconduite. Pour le reste, il lui était sans doute interdit de représenter à Madrid cette histoire de femmes déguisées en cavaliers, tandis que leurs maris prendront un habit d'officier pour les confondre, tout à fait dans la ligne de ce que sera le théâtre de boulevard.

44- Georges CIROT, dans son article "Une des imitations de Molière par Ramón de la Cruz", *op. cit.* , a relevé les différences entre les deux pièces.

avec l'image que Cruz voulait donner de son héros, coupable de s'être laissé éblouir par la noblesse de sa femme, mais sympathique et, au bout du compte, victorieux.

En modifiant le dénouement de *George Dandin* , Cruz en avait altéré le sens, de la même façon qu'en promouvant les deux péronnelles de *Las preciosas ridículas* à l'*hidalguía* , il déplaçait la cible. Molière, qu'il citait, dans *El pueblo quejoso* , comme l'un des grands maîtres de la comédie (45), aux côtés de Riccoboni (46), Euripide et Térence, lui avait offert des sujets et des caractères qu'il pouvait adapter à la scène espagnole, et aussi une forme de comique sachant combiner, au-delà de la pantalonnade, la farce et la satire.

Legrand, Carmontelle, Boissy, Pannard, Dancourt, allaient l'engager sur une voie jusqu'alors inexplorée : la comédie de mœurs, et lui fournir des intrigues ayant pour cadre la bourgeoisie aisée ou la petite et moyenne noblesse. On trouve chez Legrand peu d'indications précises sur les origines sociales des personnages mis en scène, mais les fréquentes références aux questions financières, qu'il s'agisse d'héritages, de dots ou de revenus, ne trompent pas. Dans *La femme fille et veuve* , par exemple, on sait que la mort d'une tante de Lisimon assure à celui-ci et à sa femme Hortense, héroïne de la pièce, une rente de deux mille écus, et Oronte veut marier ses deux filles à deux provinciaux, dont l'un est baron : le jeu consistera pour l'habile Hortense à soutirer aux deux prétendants abhorrés les importants dédits qu'Oronte leur a laissés comme garantie ; dans *La famille extravagante* , le procureur Piètremine doit son opulence à sa malhonnêteté, et projette d'épouser sa pupille Elise, ce qui lui permettra de faire main basse sur la fortune de celle-ci ; dans *L'usurier gentilhomme* , dont le titre est déjà révélateur, un gentilhomme ruiné veut redorer son blason en mariant sa fille, contre son gré, au fils d'un agioteur qui compte sur cette alliance pour se fabriquer une façade d'honorabilité ; valets et soubrettes, qui concilient leurs intérêts et le bonheur de leur maîtres victimes de l'inconscience ou de la cupidité de pères ou de tuteurs indignes, mènent la danse, avec l'aide, parfois, de clercs de notaires qui, moyennant finances, acceptent d'entrer dans leur jeu.

Avec Carmontelle, on s'élève souvent de quelques degrés dans l'échelle sociale : l'héroïne du *Portrait* est une comtesse, de même que celle du *Bavard* , tandis que l'or-

45- *El pueblo quejoso* , *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 255.

46- Il s'agit vraisemblablement, non pas d'Antoine-François, mais de Luigi RICCOBONI, auteur d'*Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (Paris, Vve Pissot, 1736) et de *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (Paris, J. Guérin, 1738), qui écrivit des pièces en collaboration avec Biancolelli et Romagnesi.

donnatrice du *Faux empoisonnement* est une marquise, et que les trois protagonistes de *La veste brodée* sont une marquise, un comte et un chevalier. Mais Cruz dut estimer que la condition de ces personnages était trop élevée pour les besoins de sa démonstration -ou par rapport à la qualité du public auquel il s'adressait- car seule la marquise du *Bavard* conserve son titre dans *El padrino y el pretendiente* , où il était nécessaire qu'elle eût une assez grande influence pour justifier la démarche entreprise auprès d'elle par le commandeur (le "padrino") en faveur du lieutenant (le "pretendiente") pour l'obtention d'un emploi de gouverneur. Les péripéties de *El retrato* , de *El burlador burlado* et de *El cortejo fastidioso* , en revanche, convenaient sans doute mieux à cette "mediana clase" dont l'auteur s'emploie, dès les années 1770, à dépeindre les mœurs, qu'à des dames de la haute société. Quant à M. de Brecourt, dont la mésaventure est réelle dans *Les deux chapeaux* , D. Ramón le transforme en un *majo* jaloux de son honneur et dont la femme *petimetra* reçoit, à son corps défendant et en tout bien tout honneur, la visite du fils de son ancien patron.

Nous ne saurions ici examiner en détail toutes les modifications que Cruz fait subir à ses modèles, et nous avons signalé en temps utile celles qui aboutissaient à une interprétation différente de la leçon donnée dans l'œuvre originale, comme dans *El casamiento desigual* , *El triunfo del interés* [47] et *El heredero loco* où l'auteur espagnol, estimant que la désillusion qu'éprouve le paysan en proie à la folie des grandeurs à l'annonce de sa ruine était une punition suffisante, a recours à l'artifice de la fausse nouvelle pour que son *sainete* finisse tout de même dans l'allégresse. Il s'agit par ailleurs la plupart du temps de retouches légères qui avaient pour effet d'acclimater un contexte français à une réalité espagnole, à la sensibilité du public madrilène auquel le *sainete* était destiné. Les traductions de Cruz sont souvent très fidèles, mais en comparant les premiers vers de la pièce de Boissy *Le babillard* :

"Clarice Je sors d'avec Léandre. Ah ! quel homme ennuyeux !
Je n'en puis plus ; je sens un mal de tête affreux." [48]

et l'entrée en matière de *El hablador* , où doña Sebastiana s'écrie :

"¡ Jesús, qué demonio de hombre !
¡ como un cántaro me ha puesto
la cabeza ! [...]

47- Voir *supra* , chapitre III, p. 165-166 et 167.
48- BOISSY, *Œuvres de théâtre* , Paris, Vve Duchesne, 1766, vol. 1.

¡ Qué pelmazo !" (49)

on aura un aperçu de l'à-propos avec lequel D. Ramón savait "authentifier" un dialogue et lui ôter tout arrière-goût de traduction. Le public pouvait donc goûter comme des produits de son terroir des pièces qu'une simple allusion -preuve de leur popularité- suffisait parfois à définir, ainsi qu'il apparaît dans l'*Introducción* écrite en 1778 pour la création de *El maestro de la niña* , et où D. Ramón écrit à propos de *La prueba feliz* , *sainete* qui accompagnait la *zarzuela* :

"Este saynete es a modo
de una comedia en un acto,
como el aderezo, la chupa,
el sueño y así otros quantos
qe, aunqe de mérito cortos,
hizo grandes el aplauso." (50)

Les habitués n'avaient à l'évidence aucune peine à identifier "el aderezo" -condensé de *El aderezo bien pagado* , autre titre de *Pagar la burla a buen precio* - et "la chupa" -allusion à *La chupa bordada* , c'est-à-dire, dans tous les textes manuscrits ou imprimés que nous avons consultés, *El cortejo fastidioso* -, scènes de la bourgeoisie et de la noblesse française dont ils avaient fait, semble-t-il, leurs délices.

Il est par ailleurs très significatif que D. Ramón ait épuré ses modèles français en supprimant toutes les scènes ou même les allusions qui auraient pu choquer les esprits bien pensants -nous avons mentionné plus haut les cas de *El casamiento desigual* et de *El majo escrupuloso* -, et, bien que le problème du mariage soit un des thèmes les plus fréquemment abordés dans les *sainetes* de mœurs de Ramón de la Cruz, on n'y rencontre pour ainsi dire pas de maris cocus, du moins dans les pièces où il fait évoluer des personnages de condition moyenne : *El mal casado* n'était, après tout, qu'un maçon.

La pudibonderie des censeurs, qui ne souffraient pas les bas couleur chair que Cruz voulait faire porter à un des acteurs de *Los baños inútiles* et avaient modifié en conséquence la mise en scène prévue par l'auteur ("se quita la media, llevando otra de color de carne" devient "hace la acción de descalzarse"), n'aurait pas manqué d'être

49- *Teatro selecto de D. Ramón de la Cruz* , *op. cit.* , p. 321.

50- BMM, ms. 1/184/1. La première de la *zarzuela* fut donnée le 30 septembre 1778 par la compagnie Eusebio Ribera.

choquée par des allusions trop précises à la vie conjugale, qu'elle fût ou non harmonieuse. C'est ainsi qu'une trentaine de vers de *El médico de la locura* (1768), où Cruz mettait en cause, pourtant très euphémiquement -il comparait le mariage au feu sacré dont les vestales avaient la charge, et que les vieillards "que ya no pueden soplar / con la boca y encenderlo" ne sauraient entretenir- l'incapacité des maris trop vieux à assumer totalement leur rôle, furent jugés indécents par le censeur civil Nicolás González Martínez [51]. Cette vigilance, il est vrai, s'exerçait de façon plus étroite au début de la carrière de Ramón de la Cruz, et le censeur ecclésiastique avait jugé nécessaire, par exemple, de corriger dans *El alcalde boca de verdades* (1763) le passage suivant :

"Ponce ¿ En qué se distinguen
las damas que ya están puestas
en estado de las damas
solteras ?
Espejo Mirad : en que éstas
disimulan más aunque
saben lo mismo que aquéllas.
Plasencia Hay más.
Ponce Pues dilo.
Plasencia Los dos
estados se diferencian
en que las casadas pueden
ir con un hombre cualquiera,
y las solteras van con
una amiga o una vieja."

Les vers que nous avons soulignés, et qui mettaient en évidence à la fois l'expérience de certaines jeunes filles et les libertés dont jouissaient les femmes après le mariage, avaient été supprimés [52]. Les *cortejos* allaient bientôt envahir les *sainetes* et passer au premier plan de la satire sociale, ainsi qu'on l'a vu précédemment, et les maris complaisants pareils à celui qui, dans *Los baños inútiles* , ayant accepté que son épouse ait un *cortejo* -il lui facilitait même les choses- était métamorphosé par les soins de la censure en frère de la jeune femme, cesseront bientôt d'être évincés de la scène.

Los maridos engañados y desengañados , de 1777, tenait à cœur au *sainetista* , puisqu'il l'inclut dans le deuxième volume de son *Teatro* , précédé de l'épigraphe suivante :

51- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 477, note 1.

52- Et remplacés par : "tienen diferente estado / de aquel que tienen aquéllas" et "también en que las casadas / quisieran verse solteras, / y las solteras casarse / (hablo de algunas) quisieran" (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 91, note 1 et 2).

"A las mujeres,
El que menos las aprieta
Quizá más las asegura :
Y las virtudes en ellas
Suelen ser más sospechosas
Quanto más las aparentan." (53)

L'intrigue, dont l'idée de départ pourrait avoir été suggérée à l'auteur, rappelons-le, par celle de *La rue mercière ou les maris dupés* de Legrand, est une démonstration de la nécessité de consentir à la femme un minimum de liberté. Doña Tecla est d'allure "petimetra y profana", doña Elena, tout au contraire, confite en dévotion ; mais la plus vulnérable, la plus écervelée n'est pas celle que l'on croit. Leurs maris respectifs parient sur la vertu de leur épouse, et les mettent à l'épreuve en faisant parvenir à deux *petimetres* un faux billet où un rendez-vous avec les deux jeunes femmes leur est ménagé ; et alors que doña Elena la prude fait le meilleur accueil aux galants, c'est doña Tecla, la femme "libre", qui les rabroue vertement. La preuve est faite qu'une trop grande contrainte engendre la dissimulation -quand ce n'est pas la révolte- et produit un effet contraire au résultat escompté.

Faut-il voir dans ce *sainete* un plaidoyer en faveur de la femme ? Rien n'est moins certain. La libéralité qu'affiche Cruz repose au contraire sur la conviction que la vanité est le principal moteur du comportement féminin. Ecoutons D. Tiburcio, mari de doña Tecla, exposer sa théorie à D. Simplicio, partisan de l'autorité maritale absolue :

"dos cosas hay
que a algunas mugeres buenas
hacen malas. No tener
los adornos que otras llevan,
y quererlas sugetar,
viendo que otras andan sueltas.
Aquello de que carecen
las mugeres las empeña
en tenerlo (y a los hombres)
venga por adonde venga ;
y aquello que se posee,
comúnmente se desprecia ;
conque si yo a mi muger
la dexo que se divierta,
no la sujeto, y la visto
con la posible decencia
y algo más : tres enemigos

53- Le *sainete* fut imprimé séparément à Valence (imprenta Ferrer de Orga, 1813).

> tengo menos que la venzan,
> y la obligo a que procure
> darme a mí el gusto que diera
> a otro, por la vanidad
> de no ser menos que aquéllas." (54)

Peut-on voir là, malgré la légère concession que contient la parenthèse, une quelconque marque de féminisme ? D. Tiburcio, simplement, se montre plus habile que les autres, en laissant à sa femme un semblant de liberté, non pas par faiblesse, mais pour pallier l'évolution des mœurs.

Sempere y Guarinos, pour sa part, évoquait avec nostalgie, dans la *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España* de 1788, le bon vieux temps où les maris -ou, à défaut, leur famille- étaient autorisés par la loi à punir eux-mêmes l'infidélité de leur femme, voire seulement les plus légères atteintes -ou du moins ce qu'ils considéraient comme des atteintes- à leur dignité :

> "La más leve ofensa se lavaba con la sangre, o con la privación absoluta de la libertad. Refrenada con esta severidad la licencia mugeril, estaban los matrimonios más unidos ; y la menor libertad de las mugeres, se compensaba con el mayor aprecio, que se hacía de ellas." (55)

Aujourd'hui, ajoutait-il, si le mari veut se faire respecter, on le trouve généralement ridicule et si, faisant fi de l'opinion publique, il porte son affaire devant les tribunaux, il se heurte à mille tracasseries qui finissent par le décourager et l'inciter à l'indifférence et à la passivité (56).

Pourtant, en 1761 encore, la femme qui abandonnait le domicile conjugal était passible d'une peine de prison pouvant aller de deux à six ans de réclusion à la Galera : l'une était condamnée à six ans "a querella de su marido por andar extrahida", une autre à quatre ans "por no hacer vida con su marido", une autre encore à la même peine "por querella de su marido, sobre andar vagante, extrahida de su compañía", et une autre enfin, sur une simple présomption ("indiciada en trato ilícito y querella de su marido") était incarcérée pour deux ans (57). Ces peines, il est vrai, étaient légères en comparaison de la mort.

54- *Ibid.* , p. 3.
55- *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España* , *op. cit.* , t. II, p. 183.
56- *Ibid.* , p. 184.
57- AHN, *Consejos* , *Sala de alcaldes* , *Libro de Gobierno* 1761, fol. 470.

Ramón de la Cruz ne manque pas de signaler les dangers que comportent, dans ces conditions, les mariages mal assortis, et si dans ses *sainetes* on ne trouve que des exemples d'échecs dus à une différence de condition (*El marido sofocado* , qui finit par en mourir [58], en est la meilleure illustration), c'est parce que cet inconvénient, contrairement à la différence d'âge, permettait plus facilement d'éviter d'envisager l'adultère. Les unions, ou plus exactement les projets d'unions mal assorties du point de vue de l'âge n'en étaient pas moins condamnées par D. Ramón, ainsi qu'en témoignent de nombreux *sainetes* , et notamment les pièces inspirées du théâtre français, comme *Las cuatro novias* , *La familia nueva* ou *Los viejos burlados* .

"Cuando hay diferencia, / mirarlo antes, que después / indispone y no aprovecha", telle est la leçon de *El casamiento desigual* (59). Le moment du choix est donc décisif, et exige de la part du futur mari, et des parents ou du tuteur de la jeune fille, beaucoup de discernement.

Le cas de D. Patricio, dans *La tornaboda en ayunas* (1772), est exemplaire. Rien, pourtant, n'aurait dû l'inciter à choisir pour épouse, au mépris des conseils de son vieil ami D. Lucas, une jeune personne élevée dans une atmosphère de légèreté et de dissipation :

"Espejo Lo que yo siento es el que hayáis
despreciado los consejos
que os di, y que os hayáis casado
con la hija de don Telmo ;
y más, estando él ausente.
Ruiz ¿ Por qué razón ?
Espejo Yo me acuerdo
que os dije la calidad,
las crianzas y los genios
de esas niñas y su madre,
entonces ; mas ya no es tiempo,
si vos lo habéis olvidado,
de repetíroslo." (60)

En réalité, D. Patricio a tenu compte des avertissements de son ami, et a fait célébrer son mariage dans la plus stricte intimité, évitant du même coup de sacrifier à la tradition de la *tornaboda* -réjouissances auxquelles on conviait famille et amis le lende-

58- Le héros de cette "tragedia burlesca en un acto" (1774), noble -c'est un "hidalgo de Vizcaya"- mais pauvre, a épousé une femme plus riche que lui, et dépensière. Il meurt en apprenant que son maigre majorat est parti en fumée dans un incendie.

59- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 8.

60- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 161-162, v. 17-28.

main de la noce- et de laisser sa jeune femme se faire une idée fausse de sa condition d'épouse :

"Ruiz […] empeñado
en domar los devaneos
de mi suegra, y en tener
a mi parienta del freno
desde el primer día,
[...] ni cena ni refresco
di anoche que me casé,
ni otro extraordinario tengo
para hoy, que un par de perdices
que ella y yo nos comeremos
mano a mano.
Espejo Esa miseria
tampoco, amigo, la apruebo.
Ruiz No es miseria, es prevención ;
que son muy locos aquellos
que enseñan a sus mujeres
a funciones, a paseos,
a galas y libertad
a los principios, pues luego
que ven que el pan de la boda
se ha acabado, le echan menos,
y porque dure hasta el fin
no reparan en los medios." (61)

Si la jeune épouse s'était imaginé que sa nouvelle condition lui laisserait toute latitude pour agir à sa guise, elle était fixée dès le soir de ses noces sur ce qui l'attendait. Il faut dire qu'à cette époque, la femme mariée était, ainsi que le montre René Andioc, plus libre que la célibataire (62), à tel point que le mariage était pour beaucoup un moyen de secouer le joug paternel et d'échapper aux contraintes de toute sorte imposées aux jeunes filles de bonne famille (63). D. Ramón, cependant, pour rendre sa démonstration plus convaincante, place son héroïne dans une situation telle qu'elle n'avait pas lieu de se libérer d'une quelconque autorité, pour la bonne raison qu'une telle autorité était inexistante. Si bien que dans le cas présent, D. Patricio fait plus que de substi-

61- *Ibid.* , p. 162, v. 35-58.

62- Voir René ANDIOC, *Sur la querelle...* , *op. cit.* , p. 462.

63- A celles, bien entendu, qui ne professaient pas la *marcialidad* . Irène MAMCZARZ fait remarquer de son côté que dans les intermèdes italiens du XVIII[e] siècle, "il n'est pas rare d'observer que les jeunes candidates au mariage réclament dans leur contrat une liberté absolue. Après les noces elles mènent une 'vie à la mode', fréquentant en compagnie de chevaliers servants les bals et la société. Celui qui est presque toujours dupé c'est le vieux mari, fantasque ou ennuyeux, dont l'indulgence sort des cadres habituels." (*Les intermèdes comiques italiens au XVIIIème siècle en France et en Italie* , *op. cit.* , p. 73).

tuer à l'autorité parentale la sienne propre : il prend en main l'éducation de sa femme.

Le terrain, il est vrai, était favorable, et la jeune femme, à la différence de ses sœurs, *petimetras* jusqu'au bout des ongles, n'appréciait guère la vie mouvementée que lui faisait mener sa mère. Un instant désarçonnée par la contre-offensive de celle-ci, qui prétend faire adopter à sa fille ses propres vues sur le mariage, et lui faire partager sa conviction que la femme a tous les droits et doit imposer sa volonté dans le ménage (64), la jeune femme donnera raison à son mari, qui du reste montrait, en la comblant de prévenances et en louant à son intention une loge au théâtre, que l'austérité du premier jour ne signifiait nullement qu'il fût avare ou despotique. A la fin de la pièce, la preuve était donc faite que D. Patricio, qui avait su déceler chez sa fiancée des qualités susceptibles de contrebalancer l'influence maternelle, avait été exceptionnellement avisé :

"Joaquina ¡ Ay, hija,
qué lástima que te tengo !
Borja Vámonos de aquí al instante,
hermana mía.
Polonia Yo pienso
al contrario ; porque sé
que mi marido es tan bueno
como mala la conducta
que se me aconseja y esto
sólo ha sido daros prueba
de vuestro errado concepto,
madre ; que la que procede
en todo contra el consejo
de un buen marido, o es mala
o está muy cerca de serlo.
Espejo Amigo, ¡ sea enhorabuena !
que la chica es mucho cuento.
Ruiz Cuando llego a echar el ojo,
bien sé yo donde le echo [...]" (65)

Il était très compréhensible, au demeurant, que Polonia se rende aux raisons d'un tel mari, que la première indication scénique présente d'ailleurs comme un homme "muy galán" (66) -on remarquera cependant que nulle part il n'est question d'amour-, jeune et riche de surcroît, ainsi qu'il ressort d'un dialogue entre les deux domestiques(67). L'attitude de doña Laura, dans *La oposición a cortejo* (1773), semble beau-

64- La même année que *La tornaboda en ayunas* , Cruz faisait représenter *La república de las mujeres* , *El amigo de todos* et les deux premières parties de *El peluquero* , où les femmes font marcher les hommes à la baguette.

65- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 180, v. 589-606.

66- *Ibid.* , p. 161.

coup plus héroïque, car le D. Patricio que sa mère lui a fait épouser n'a rien de commun avec le précédent : hidalgo sans fortune, il n'a même pas pour lui -et c'est le moins qu'on puisse dire, puisque le rôle était interprété par Chinita- ce qu'il est convenu d'appeler un physique avantageux. Doña Laura, heureusement, sort à peine du couvent et, toute imprégnée des saintes règles qu'on lui a inculquées, elle est prête à accomplir avec joie son devoir d'épouse :

"Yo sólo sé que no debo
ni puedo querer a otro
y le figuro perfecto,
correspondo a su cariño,
le idolatro y le venero." (68)

On pourra trouver excessifs les termes utilisés, mais cet excès même est l'expression d'une agressivité que Laura a du mal à contenir après que sa mère a tourné en dérision le mari qu'elle lui a donné :

"Pues si usted
conocía que era feo,
¿ por qué me casó con él ?" (69)

s'écriait-elle juste avant.

Car son indignation augmente au fur et à mesure que doña Orosia étale publiquement son indignité, et son mépris de la morale :

"¡ Honra ! No tuvieron nada
más de sobra sus abuelos ;
pero yo y mi chica más
necesitamos dinero." (70)

Coquette et frivole, doña Orosia compte vivre une seconde jeunesse en accompagnant Laura dans tous les lieux à la mode, et profiter des avantages matériels que pourraient valoir à celle-ci les hommages masculins. C'est pourquoi elle jauge elle-même les possibilités des visiteurs susceptibles de jouer le rôle de *cortejo* auprès de sa fille, et fait preuve à cette occasion d'un manque de scrupules dont même D. Fausto et doña Elvira,

67- "Yo he tenido la culpa / de que se case tan presto ; / porque a cierta edad los hombres / ricos no están bien solteros, / y criadas de mi edad / tampoco están bien con ellos", dit Gabriela à Soriano (*ibid.* , p. 167, v. 196-202).

68- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 230, v. 278-282.

69- *Ibid.* , v. 275-277.

70- *Ibid.* , p. 229, v. 249-252.

qui pourtant ne sont pas précisément des modèles de vertu, sont offusqués :

"Don Fausto Madama, ya sabe usted (*Aparte los dos*)
que yo no soy nada bueno ;
pues crea usted me corro
de oír la madre.
Doña Elvira Os confieso
que es difícil de creer
tanto descaro, a no verlo." (71)

Il n'est pas question du père de doña Laura dans le *sainete* , et comme c'est doña Orosia elle-même qui a pris la décision de la retirer du couvent et de la marier, on peut estimer qu'elle est veuve. Dans *La tornaboda en ayunas* , la situation est différente, puisque le père est -depuis longtemps il est vrai- absent, mais elle aboutit au même résultat : la mère a une responsabilité de chef de famille et se montre indigne de cette charge, en donnant le mauvais exemple à ses filles. D. Ramón entendait-il par là que la femme est incapable d'assurer l'éducation de ses enfants ? Nous ne le pensons pas, car il y a aussi des mères sensées dans les *sainetes* de Cruz, ou qui du moins élèvent leur fille dans le culte des valeurs traditionnelles. Les cas de *La tornaboda en ayunas* , de *La oposición a cortejo* et, dans une certaine mesure, de *La bella madre* , ont une signification particulière : ils mettent en évidence les dangers que court la société lorsque les femmes ont une parcelle de pouvoir ; les trois mères en question, indépendantes par la force des choses, et donc amenées à l'exercer, en sont la vivante illustration. Et qu'était donc la *petimetría* , sinon une façon d'échapper au carcan d'un mode de vie étriqué (72) ?

Pour mieux illustrer son propos, Cruz opposait, dans *El maestro de música* (1771), deux personnages de mère incarnant deux conceptions différentes de l'éducation des filles. Figueras n'est pas à proprement parler une écervelée : elle a su jusqu'alors élever convenablement ses filles, ainsi que le lui fait remarquer Merino, son mari :

"El Juicio aquí en esta casa
ha vivido todo el tiempo
qe ha qe vivimos nosotros,
con quietud, y dando ejemplo,
con nuestras hijas, a muchos
Padres sin entendimiento.
Mas juzgo qe se ha mudado,

71- *Ibid.* , p. 237, v. 473-478.
72- Voir à ce sujet René ANDIOC, *Sur la querelle...* , *op. cit.* , p. 483.

al punto qe he visto dentro
este Inquilino." (73)

Le locataire en question, c'est un clavecin, dont la récente acquisition a tourné la tête à Figueras, qui a projeté de compléter l'éducation de ses filles en leur faisant donner des leçons de musique. Cette initiative, cependant, est loin de recueillir tous les suffrages et incite notamment Joaquina, elle-même mère de famille, à espacer ses visites afin d'éviter à sa fille des fréquentations devenues malsaines à ses yeux :

"Joaquina [...] desde aquí,
qe sé que estás disponiendo
las cosas, para qe brillen
en el mundo sus talentos
a la Moda, Mariquita
las tratará poco, y lejos",

déclare-t-elle à son amie. La musique, le chant, la danse, dont l'apprentissage permet aux jeunes filles -forcément *petimetras* , bien entendu- de se mettre en valeur à l'occasion de réunions mondaines, sont des disciplines qu'il ne convient pas de leur enseigner : que peuvent leur rapporter ces talents, en effet, si ce n'est des satisfactions d'amour propre et les hommages de freluquets qui, séduits par leurs allures émancipées le temps que jeunesse se passe, s'adressent ailleurs au moment de choisir une épouse ?

"Joaquina A las doncellas modestas,
sin sobresaliente aseo
y solamente instruídas
en los primores caseros,
ningún hombre se les llega,
qe no sea con fin bueno.
Pero a las niñas cantoras,
Petimetras con estremo,
parleras y danzarinas,
[...]
las cercan quantos mozuelos
se presentan ; las engríen,
las excitan pensamientos
improprios, las desvanecen,
las enseñan más de aquello
qe las conviene saber,
y después de todo esto
las dejan, y buscan otras

73- BNM, ms. 14520/15. *El maestro de música* , "para la prudencia en la niñez, escrito por Dn Ramón de la Cruz, año de 1771". Le manuscrit comporte des corrections autographes.

para hacer sus casamientos."

Le *sainete* reçut l'agrément du grand aumônier chargé d'examiner la pièce, lequel laissa déborder son enthousiasme dans une longue appréciation, félicitant l'auteur d'avoir développé cet

> "argumento vestido de agudas sentencias y reflexiones de dichos, y hechos primorosamente adornados de sólida ingeniosidad, y aguda ficción del entendimiento",

de s'être fait le défenseur de la vertu, et d'avoir démontré la nécessité de

> "condenar la inconsideración, y entusiasmo de las Señoras Mugeres, que sin más razón que la de la moda se precipitan con facilidad a las empresas de una enseñanza que por ser estranxera, les parece qe tiene toda la recomendación de aquellas instrucciones que hazen el complemento de una buena crianza." (74)

On ne pouvait exprimer plus nettement sa défiance à l'égard du beau sexe.

Cruz avait déjà abordé cette question dans *El espejo de los padres* (1767), mais le coupable en l'occurrence était Espejo, ce père désireux de trouver pour ses filles des partis avantageux, et persuadé d'avoir mis tous les atouts de leur côté en faisant d'elles des *petimetras* accomplies. Pepita, Nicolasa et Juana savent en effet mettre en valeur une jolie toilette, jouer au volant et aux cartes ; elles lisent le castillan à la perfection, et ont quelques notions de français, connaissent le solfège et jouent de plusieurs instruments ; elles seraient capables de raconter toutes les pièces de théâtre et ne sont jamais prises de court dans une conversation. Bref, elles sont "civilisées".

Leur cousine, en revanche, a grandi en province, et sait seulement, ainsi que l'affirme son père avec fierté :

> "ser cristiana,
> toda suerte de labores
> y gobernar una casa." (75)

Est-ce à dire que la jeune personne est illettrée ? Non point ; elle occupe ses loisirs à lire Fray Luis de Granada, détail dont on soulignera l'importance, car il interdisait de reprocher à l'auteur d'avoir prôné l'ignorance.

74- Approbation du 3 décembre 1771 (*ibid.*).
75- *Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 370.

Car c'est évidemment la seconde méthode éducative qui reçoit son approbation, la seule qui prépare la femme au rôle auquel elle est destinée : celui de parfaite femme d'intérieur, capable d'assurer la bonne marche de la maison et d'y faire régner les vertus chrétiennes.

En fait, Espejo lui-même énonce un point de vue identique lorsqu'il réplique à son épouse qui vient de manifester son désaccord au sujet de l'avenir de leurs trois filles :

"[...] la mujer sólo debe
gobernar la ropa blanca,
la cocina y la despensa,
y si usted se me propasa
a otra cosa, daré voces
y haré una que sea sonada." (76)

Mais cette conception concerne sa propre femme, et le milieu dont elle est issue. Espejo, par ailleurs, rêve de voir ses filles s'élever dans la hiérarchie sociale, et l'éducation qu'il leur a donnée, conformément à l'idée qu'il se fait d'une condition privilégiée, est - c'est du moins ce qu'il croit, et les réflexions du marquis montrent qu'il est dans l'erreur- le moyen d'y parvenir. L'écroulement de ses ambitions lorsque les trois donzelles se laissent enlever par leurs maîtres de musique sera son châtiment.

La même question est envisagée sous un angle quelque peu différent dans *Las payas celosas* (1773). Le *sainete* met en scène un riche confiseur dont les filles ont fréquenté *tertulias* , théâtres et autres lieux à la mode, ont eu des professeurs de chant et de danse, et ont toujours été parées de toilettes élégantes. Le confiseur pourtant ne prétend pas les élever au rang de marquises ; ses ambitions sont plus modestes, ou plutôt, elles ne sont pas de même nature, puisqu'il veut leur faire épouser des gentilhommes campagnards fortunés. Il n'en a pas moins fait fausse route en faisant de ses filles des *petimetras* et ses projets seront réduits à néant, car celles-ci feront porter leur choix sur des hommes sans grand avenir, mais *petimetres* :

"Raboso Señor, que atendáis os ruego,
a que vos tenéis la culpa.
Si nosotras pretendemos
la libertad de la corte
y vivir allí, supuesto
de que nos crió usted, no
como hijas de confitero,

76- *Ibid.* , p. 371.

sino como señoritas ;
estos talles, este aseo,
sobre todo la crianza
con tertulia, y con maestros
de cantar y bailar,
y en teatros y paseos,
mal con la idea convienen
de aldeanos casamientos.
Nos crió usted petimetras,
y petimetres queremos." (77)

L'éducation des femmes est donc affaire de doigté, et doit, dans tous les cas, être adaptée à la condition de chacune, et à la fonction qui lui est assignée dans la société. La position de Cruz, d'après les exemples qui précèdent, est très conformiste. Faut-il s'en étonner ? Il savait cependant, le cas échéant, montrer qu'il n'était pas non plus hostile à ce que les représentantes du sexe faible aient quelques lumières (78), à condition qu'elles en fassent un bon usage. Le personnage de doña Aguedita, dans *La discreta y la boba* (1787), en apporte la confirmation : s'opposant à sa sœur doña Laura, jeune personne frivole, coquette et avide d'hommages masculins, doña Aguedita est un modèle de sagesse, d'économie et de simplicité. Mais pour être vertueuse, elle n'en est pas moins spirituelle et attirante -elle triomphe du reste de sa sœur en épousant le *cortejo* préféré de celle-ci-, ainsi qu'il apparaît dès la première scène du *sainete*. On découvre en effet chez elle des talents que ne laissaient soupçonner ni sa mise modeste, ni le tricot qu'elle tient entre les mains lorsque le rideau se lève : doña Aguedita sait aussi chanter, et jouer de la guitare, mais, contrairement à tant de *petimetras* en quête de succès mondains, elle n'en fait état que dans l'intimité.

On constate une fois de plus que c'est aux problèmes de la classe moyenne que Cruz s'intéresse -et intéresse son public- en priorité ; de tous les niveaux de la classe moyenne. On remarquera que les *majos* ont rarement des enfants ; lorsqu'ils en ont, leur rôle est sans importance, et se réduit à donner plus de vérité au tableau, comme dans *Los majos de buen humor* (79). Leur éducation n'est pas au centre des préoccupations de D. Ramón, qui n'omet pas, en revanche, de faire un gros plan sur les enfants qui jouent aux *cortejos* dans *La comedia casera, segunda parte* :

77- *Ibid.* , II, p. 380.

78- C'est ainsi que, dans *La comedia casera, 2a parte* , D. Ramón invite le spectateur à condamner la négligence de Joaquina, qui attend que sa fille ait quatorze ans, et ne prend même pas soin de son instruction religieuse (*Sainetes de D. R. de la C.* , I, p. 295).

79- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 111.

"Nicolás ¿ Por qué no jugáis, chiquillos ?
Chico Ya jugamos.
Nicolás Yo no os veo
sino cuchichear.
Chico Es que...
jugamos a los cortejos.
Nicolás Y decidme, vidas mías :
¿ quién os enseñó ese juego ?
Chico ¡ Qué preguntón es el hombre !
Eso se aprende de verlo,
como el jugar a la mata.
Nicolás ¡ Lo que puede el mal ejemplo !" (80)

L'éducation des garçons tient pourtant une place quantitativement moins importante dans les *sainetes* de Cruz : nous avons déjà évoqué les critiques que contiennent *El adorno del nacimiento* (1770), *El fandango de candil* (1768) et *El hijito de vecino* (1774), qui mettent en scène des jeunes gens de bonne famille pris à des âges divers. Le *señorito* du premier *sainete* , trop gâté par son père qui lui passe tous ses caprices et l'entretient dans l'idée que son bon vouloir doit être sa seule loi, et celui de *El fandango de candil* , entraîné par son précepteur, un abbé dont les principes pédagogiques sont pour le moins étranges (81), sont de jeunes adolescents, voire des enfants encore, même si le premier était interprété par Chinita, qui avait depuis longtemps dépassé l'âge -mais non point la taille !- du rôle ; D. Felipe, si l'on en juge d'après le discours que lui adresse son ami D. Bernabé, frise la trentaine.

Autant dire qu'il est la vivante illustration des conséquences à long terme d'une mauvaise éducation, des conséquences qui semblent en l'occurrence irréversibles, puisqu'il n'a d'autre ambition que de pouvoir continuer à mener une vie de plaisirs. Au mieux, on ne pourrait que l'imaginer, avec quelques années de plus, sous les traits de D. Gonzalo, le père de Dª Pepita, *La señorita malcriada* , dont la devise est "divertirme, / y lo demás pataratas" (82). Encore celui-ci a-t-il les moyens de le faire :

"D. Gonzalo El mismo soy, a Dios gracias,
hoy que el que era a los veinte años.
Hay envidiosos que rabian
de verme siempre de fiesta ;
pero de aquí no me sacan.

80- *Ibid.* , I, p. 295.

81- Voir chapitre VIII, p. 511. La responsabilité de la mère qui, "ocupada / en rezar sus oraciones", se décharge entièrement de l'éducation de son fils, est aussi engagée (*Sainetes de D. R. de la C* ., I, p. 444). Comme quoi, trop de dévotion nuit, ainsi que le démontre D. Ramón dans *La falsa devota* (1783).

82- *La señorita malcriada* , I, 3, v. 209-210 (éd. cit., p. 349).

Buen humor y buena vida.
No, sino que me tomara
cuidados y pesadumbres,
teniendo renta sobrada
para reírme de todos." (83)

D. Gonzalo, au moins, peut être heureux. D. Felipe, moins fortuné, risque de gâcher définitivement sa vie, faute d'avoir été élevé selon les principes -l'étude et le travail- qui seuls pouvaient lui permettre d'accéder à une situation confortable.

Il aurait pu aussi faire un bon mariage. La jeune fille qu'il devait épouser était noble et riche. Elle préfèrera s'unir à son rival, de fortune médiocre, lui aussi, mais infiniment plus méritant et conscient de ses responsabilités, qui vient d'obtenir le poste qu'il convoitait.

Et on en revient toujours au même point, car si doña Bernarda a été sur le point d'épouser D. Felipe, c'est parce qu'elle avait l'assentiment, voire les encouragements de sa mère qui n'avait pas su faire preuve de discernement et ne doit d'ouvrir les yeux à la fin de la pièce qu'au jugement que porte son frère D. Marcos sur les mérites comparés de D. Felipe et de son rival, et de l'éducation qu'ils ont reçue :

"D. Marcos ¿ Donde no hay
hijos de vecinos malos ?
Y más donde hay tantos padres
como en Madrid, descuidados,
que malogran los auxilios
del agudo ingenio, el trato
civil, escuelas y ejemplos,
que a todos está brindando
a la educación más propia
y premios proporcionados
que sólo en Madrid se encuentran.
Usted tuvo un padre sabio,
le crió bien y es feliz ;
el de estotro fue más vano
que celoso ; le crió
sin freno y afeminado,
y es despreciable ; conque
no es la que hace desgraciados
la patria, sino los padres
necios o los hijos malos,
que a la vista del honor,
las virtudes y el aplauso,
en los senos del oprobio

83- *Ibid.* , v. 182-191 (p. 348).

se arrojan precipitados." (84)

Si l'éducation des filles a pour aboutissement le mariage, celle des garçons doit les préparer à une participation active à la vie du pays. Pour la femme, le mariage est un but, pour l'homme c'est un moyen d'assurer la continuité de la tâche entreprise et la prospérité que ne peuvent manquer de lui apporter ses efforts et ses compétences. Le choix de l'épouse a donc une importance primordiale, dans la mesure où un bon choix est une garantie que le fruit de son travail ne sera pas perdu.

D. Jorge, dans *Los novios espantados* (1788), est l'exacte antithèse du *petimetre* et de D. Jorge, *El hijito de vecino* : il ne courtise que sa fiancée, ne danse que le menuet, ne porte que des vêtements de fabrication espagnole, n'a qu'une montre, aime lire et parle peu, compte des prêtres au nombre de ses fréquentations, évite les cafés, ne se coiffe pas en hérisson, ne joue qu'à l'occasion (lorsqu'il manque un partenaire à une table), se couche à dix heures et se lève à cinq. Voyant que la jeune fille qu'il doit épouser, une jeune orpheline sage et bien dotée, est soudain atteinte de *petimetría* , il est prêt à rompre un engagement dont les termes ont changé. Heureusement, doña Gervasia revient in extremis à la raison, après avoir failli manquer un aussi beau parti :

"¡ Cuánto más felices fueran,
cuántos partidos hallaran
más ventajosos y breves,
si meditasen las damas
jóvenes que los adornos
caros y la extravagancia,
en vez de atraer los hombres
de mérito, los espantan !" (85)

Le *sainete* , inclus dans le tome V du *Teatro* de l'auteur, porte en épigraphe ces quelques vers qui constituent la morale de la pièce, en même temps que la définition de ce que doit être le mariage pour la femme ; quant au prétendant idéal, il avait été défini peu auparavant.

Ainsi, on a vu peu à peu se dessiner l'image du couple parfait. Le jeune homme est de préférence d'origine *hidalga* , ou, du moins, il n'est ni fils de paysan, ni fils d'artisan, car en pareil cas il doit prendre la suite de son père ; il a étudié, ce qui lui permet d'accéder à des postes de responsabilité dans l'administration; s'il a du bien, il peut participer au développement économique du pays en consacrant sa fortune à la mise en va-

84- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 427.
85- *Ibid.* , I, p. 106. Au sujet de la date de ce *sainete* , voir chapitre II, note 116.

leur de ses terres, ou à la protection des arts mécaniques. La jeune fille, de son côté, doit avant tout ne pas être dépensière afin de ne pas ruiner les efforts de son mari, et doit donc savoir résister à l'attrait de l'imitation des classes supérieures ; ajoutons qu'il est préférable qu'elle soit bien dotée.

Toute erreur d'appréciation de la part des parents chargés de préparer leurs enfants à cette double vocation peut être fatale à l'équilibre du système, et il leur appartient notamment de diriger la vie de leurs enfants -de leurs filles surtout- sans abuser de leur autorité. Il faut bien dire qu'il est rarement question de sentiments dans les *sainetes* originaux de Cruz ; le thème de l'amour entre deux jeunes gens contrecarré par un père ou un tuteur despotique n'apparaît que dans les pièces adaptées du théâtre français, comme *El viejo burlado* , *La familia nueva* , *Las cuatro novias* , *Los usías contrahechos* , *El novelero* , ou *Doncella, viuda y casada* . Dans tous ces cas, les amoureux triomphent ; dans tous ces cas également, leur choix était meilleur que celui qu'on voulait leur imposer.

Dans *El viejo burlado* , dont l'intrigue est tirée de *L'école des mères* de Marivaux, une jeune fille de quatorze ans, destinée par sa mère à un vieillard qui n'en compte pas moins de soixante-dix, aime D. Pedro, dont on découvre qu'il est en réalité le fils du fiancé ; celui-ci se rendra compte à temps de l'erreur que, par la faute d'une mère extravagante, il était sur le point de commettre en faisant un mariage qui, selon les termes du valet

> "amenaza celos,
> esterilidades, flemas,
> y si hay sucesión, disputas
> sobre nulidad de herencia." (86)

Cruz avait réduit de trois ans l'âge de la victime qui, chez Marivaux, en avait dix-sept, et l'union n'en paraissait que plus monstrueuse ; ce qui n'empêchait pas D. Ramón d'éviter de faire allusion de façon trop précise aux risques d'adultère et aux héritiers "auxiliaires" dont parlait Frontin (87).

Dans *La familia nueva* , D. Tadeo veut faire épouser à sa nièce et pupille, conformément aux vœux du défunt père de celle-ci, un quinquagénaire -originaire d'Illescas,

86- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 156.

87- *L'école des mères* , scène II (Marivaux, *Théâtre complet* , Paris, édition du Seuil, l'Intégrale, 1964, p. 348).

il est un modèle de vulgarité- qui attendait depuis plus de trois ans le bonheur d'être veuf, et si l'intrigue de *Las cuatro novias* est un peu plus compliquée, puisque quatre femmes sont amoureuses du même homme, le point de départ en est aussi un projet d'union malheureuse, le tuteur, mû par l'intérêt, ayant décidé d'épouser sa pupille.

C'est encore l'intérêt qui pousse un gentilhomme ruiné à donner pour époux à sa fille, dans *Los usías contrahechos* , le fils d'un ex-boulanger de province dont la fortune a une origine suspecte, alors que la malheureuse aime D. Carlos et répugne à faire une telle mésalliance ; grâce à l'ingéniosité du valet de D. Carlos et aux démarches entreprises par celui-ci, le père, coupable de s'être laissé éblouir sans avoir pris la peine de s'informer sur la famille de son futur gendre, sous prétexte que "más vale / ser ricos, que hidalgos" (88), reviendra de son erreur.

Nous avons déjà évoqué l'intrigue de *El novelero* et celle de *Doncella, viuda y casada* ; comme dans les pièces précédentes, on y voit l'ingéniosité au service de l'amour et, finalement, du bon droit, triompher de l'arbitraire ou de la cupidité.

Cependant, bien que Juliana, la servante du gentilhomme de *Los usías contrahechos* , ait l'audace de répliquer à son maître :

"¿ Quién le ha dicho a usted que tienen
ni los padres ni los amos
facultades de forzar
los albedríos ?" (89)

l'autorité parentale est mise en cause uniquement lorsqu'elle s'exerce à contretemps. Il est par ailleurs significatif que, dans la scène que nous venons de citer, ce soit la servante qui conteste la toute-puissance paternelle. La jeune fille, quant à elle, est, de ce point de vue, irréprochable, et son "audace" se borne à avancer des arguments que lui dictent les principes selon lesquels elle-même et son frère ont été élevés :

"Pepa Padre mío, bien sabéis
que os obedezco, y os amo,
sin replicaros en nada ;
pero haceros, señor, cargo
que esta boda no conviene
a nuestra familia.
[...]
Considerad el sonrojo
que le daréis a mi hermano

88- *Sainetes* , Taurus, éd. cit., p. 182, v. 43-44.
89- *Ibid.* , p. 181, v. 5-8.

el capitán de dragones." (90)

Face à tous les exemples que nous venons d'évoquer, seul le *sainete La boda del cerrajero* soulève la question de l'autorité parentale dans les milieux populaires et une telle disproportion est symptômatique, de même que la leçon qui est donnée au Tío Tinieblas -qui a, il est vrai, des circonstances atténuantes puisqu'il est aveugle et que son erreur part d'un sentiment louable (91)- par un *usía* qui se substitue purement et simplement à la volonté paternelle. D'autre part, l'amour tel que le définit le *majo* pouvait-il être comparé à celui des héros de *Los usías contrahechos* , de *El novelero* ou de *El viejo burlado* ?

"Ponce Y ella, ¿ te quiere a ti ?
Simón ¡ Toma !
¿ Usted sabe que es tan alta
como yo ? y según parece,
la naturaleza, sabia,
dijo : 'Ahí va en simetría
al mundo ese par de estampas :
la de Tomasa, con Pepe ;
la de Pepe, con Tomasa'.
¡ Si está más claro que el sol !" (92)

Il est clair que Simón, pour qui l'amour est une simple attirance naturelle, ne pouvait être, même si la pièce était bâtie autour d'une intrigue -si lâche fût-elle- et même si elle témoignait d'un souci évident de dépeindre de la façon la plus naturelle possible les personnages, qu'un héros de *sainete* , pas de comédie.

Et lorsque l'agent d'affaires croyait, dans *El agente de sus negocios* , que le Majo faisait appel à lui pour demander en son nom la main de la femme de son choix au père ou au tuteur, et que le Majo répondait :

"No, señor, porque ella es libre
y me tiene hecha la gracia." (93)

l'intention de D. Ramón était déjà de souligner la différence d'usages -et de mentalité- entre le peuple et la classe moyenne. C'est pourquoi *Las majas vengativas* , où l'on voit un *majo* hésiter entre l'amour et l'intérêt, et le chef du quartier de Maravillas choisir

90- *Ibid.* , v. 15-20 et p. 182, v. 45-47.
91- Voir chapitre VI, p. 403.
92- *Sainetes de D. R. de la C.* , II, p. 75.
93- *Ibid.* , I, p. 47.

pour sa fille un parti "de qualité" -à savoir "Pocas-bragas, el hijo / único de Pocas-bragas / el mayor", alias Chinita [94]- a une évidente résonance parodique.

On perçoit beaucoup mieux à présent les deux lignes de force du théâtre "mineur" de Ramón de la Cruz : l'observation et l'imitation de la réalité dans ses moindres détails donnait naissance au *sainete* de mœurs -mœurs populaires et bourgeoises pour une représentation syncrétique de la société-, et ses sources françaises, recréées conformément à cette même réalité, le mettaient sur la voie de la comédie de mœurs d'inspiration bourgeoise.

Dans son édition des deux principales comédies d'Iriarte *El señorito mimado* et *La señorita malcriada* , Russell P. Sebold admirait le souci de réalisme dont témoignent des indications scéniques comme "toca una campanilla, que está sobre la mesa", "tose y escupe", "toma el sombrero, la espada y el bastón, que están sobre una silla", "D. Carlos, vestido de camino, con botas y un sable o cuchillo de monte", etc. [95]. Il insistait sur la nouveauté de cette démarche et de l'irruption du quotidien dans le théâtre :

> "no tan sólo la casa de la nueva burguesía hace su aparición en el teatro, sino que sus más humildes enseres salen ya a primer término." [96]

Il soulignait l'acuité avec laquelle Iriarte avait su observer les déformations linguistiques propres au peuple de la région de Madrid, la fidélité avec laquelle il les avait reproduites. Et il considérait comme la preuve la plus éclatante de la modernité de l'optique d'Iriarte et du caractère novateur de son théâtre la confrontation de deux mentalités :

> "Por añadidura -y esto es lo artísticamente importante- la comprensión de la peculiaridad psicológica de un prójimo, a través de la frontera entre dos clases sociales, siempre tiene algo de descubrimiento sorprendente ; y de tal sorpresa (nosotros vemos por primera vez a Pepita por los ojos de los rústicos) depende en parte la impresión de frescura, desembarazo y originalidad que nos causa esa chica con su *marcialidad* . Sin el perspectivismo -la contemplación de un nivel de vida desde otro- hecho posible por la presencia de los payos en *La señorita mal-*

94- *Ibid.* , p. 456.
95- Russell P. SEBOLD, éd. de *El señorito mimado* et *La señorita malcriada* , *op. cit.* , p. 110.
96- *Ibid.* , p. 111.

> *criada* , sería a la vez menos eficaz la sátira lingüística que Iriarte consigue con el galiparlante marqués de Fontecalda, por cuanto es aún mayor el contraste entre el español rústico y el afrancesado, que entre el culto y el afrancesado." (97)

Il est regrettable qu'en voulant faire l'éloge d'Iriarte, l'auteur ne prenne en compte, dans l'œuvre de Cruz, que *El hijito de vecino* et les *sainetes* qui illustrent ce que Angel del Río appelait le "popularismo vulgar de Ramón de la Cruz" (98). Nous espérons avoir montré que tous les traits qui font la modernité d'Iriarte caractérisent aussi le théâtre de Cruz. Et comme, à l'époque où Iriarte commençait à travailler sérieusement sur les deux comédies considérées -c'est-à-dire entre 1783 et 1787 (99)- le style de D. Ramón avait atteint sa pleine maturité, ainsi qu'on l'a vu, ce n'est pas à Iriarte, mais à Cruz que revient en dernière analyse la place de novateur en la matière.

Qu'Iriarte ait emprunté à *El hijito de vecino* le sujet et certains détails de *El señorito mimado* , que Sebold a par ailleurs scrupuleusement relevés, cela ne fait aucun doute. On pourrait retrouver dans d'autres *sainetes* de Cruz, et notamment dans *El petimetre* , des traits qui ont servi à l'élaboration du personnage de D. Mariano -tel le mépris qu'il affecte pour cette pratique démodée qu'est le duel- et on pourrait en dire autant de *La señorita malcriada* . Mais ce n'est pas le plus important. L'assimilation par Iriarte de la nouvelle optique théâtrale que Cruz avait imposée l'est bien davantage. Pour reprendre deux détails cités par Sebold, *La señorita malcriada* n'est pas

> "la primerísima ocasión en que el teatro toma en cuenta algo tan vulgar y por ende tan realista y moderno como la lectura de los diarios" (100) ;

on en trouvait déjà un exemple dans *La elección de cortejo* , en 1767. Et si *El sí de las niñas* de Moratín

> "es quizá en toda la historia del teatro la primera obra en la que sabemos los números de habitación de los huéspedes de una posada" (101),

la première indication scénique de *La Petra y la Juana, o El casero prudente, o La ca-*

97- *Ibid.* , p. 116-117. Il rappelle que le Padre Isla avait déjà opposé deux personnages semblables dans *Fray Gerundio* .

98- Cité *ibid.* , p. 116.

99- Voir *ibid.* , p. 39-40.

100- *Ibid.* , p. 112.

101- *Ibid.* , p. 102.

sa de Tócame-Roque créait en 1791 un décor analogue :

> "El teatro representa el patio de una casa de muchas vecindades. En él habrá una fuente al foro y tres puertas debajo de un corredor, que son de tres vecinos, y a cada lado del tablado habrá otras dos, con sus números, desde 1 hasta 7. Por un ángulo del patio se verá parte de la escalera que sube al corredor, que será usado, y en él se verán las puertas de otros cuatro vecinos, y sobre el tejado dos buhardillas, a que se asomarán después dos personas." (102)

Notre propos n'est pas ici de réveiller une polémique vieille de plus de deux siècles, mais de mettre un terme aux interprétations abusivement schématiques du théâtre de Cruz. Lorsque le critique écrit :

> "a medida que el neoclasicismo ha gozado de una prensa en extremo injusta, se ha sobreestimado el teatro cruceño, resultando en este aspecto muy exacto el juicio de Valbuena Prat : 'Suele confundirse el valor documental, histórico que el teatro de Cruz ofrece...con el plano estético del género cómico, en el cual para mi juicio ['esas piezas cortas'] son completamente inferiores" (103),

il adopte une attitude aussi peu objective, au fond, que celle de Nifo, de Gómez Ortega ou de José Sánchez, ou que celle, de signe opposé, d'un Menéndez Pelayo à l'égard des néo-classiques. Nous préférons pour notre part celle de Moratín, que nous citerons ici à nouveau, car au moment où nous parvenons au terme de notre analyse, elle prend toute sa valeur :

> "Don Ramón de la Cruz fue el único de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo a conocer la índole de la buena comedia ; porque dedicándose particularmente a la composición de piezas en un acto, llamadas *sainetes* , supo substituir en ellas, al desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses, la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo. Perdió de vista muchas veces el fin moral que debiera haber dado a sus pequeñas fábulas ; prestó al vicio (y aun a los delitos) un colorido tan halagüeño, que hizo aparecer como donaires y travesuras aquellas acciones que desaprueban el pudor y la virtud y castigan con severidad las leyes. Nunca supo inventar una combinación dramática de justa grandeza ; un interés bien sostenido ; un nudo con desenlace natural ; sus figuras nunca forman un grupo dispuesto con arte ;

102- *Doce sainetes* , éd. cit., p. 297.
103- Russell P. SEBOLD, *op. cit.* , p. 64-65.

> pero examinadas separadamente, casi todas están imitadas de la naturaleza con admirable fidelidad. Esta prenda, que no es común, unida a la de un diálogo animado, gracioso y fácil (más que correcto) dio a sus obrillas cómicas el aplauso que efectivamente merecían." (104)

Ramón de la Cruz avait ouvert la voie à la comédie moderne. Il n'avait pas voulu -ou su- donner à ses pièces le cadre des règles classiques, dont du reste, à l'égal de beaucoup de ses contemporains, il ne voyait que l'aspect le plus superficiel. Il avait aussi souvent sacrifié à la facilité, et au désir de mettre les rieurs de son côté. La nécessité l'obligeait à produire beaucoup, et la qualité de ses pièces ne pouvait pas ne pas s'en ressentir. Il était par ailleurs convaincu que

> "no debe contentarse el Poeta con que sean sus Obras agradables ; es más oportuno manifestarlas provechosas, y morales, exemplares, y puras." (105)

Le propos moralisateur apparaît -parfois avec une certaine lourdeur- dans nombre de *sainetes* , et plus particulièrement dans les pièces se déroulant dans un milieu que nous n'hésiterons plus à qualifier de bourgeois. C'est une preuve supplémentaire de son adhésion profonde à l'idéologie officielle de son époque. Que D. Ramón ait donné à la classe moyenne un rôle de tout premier plan, qu'il ait accordé un intérêt particulier à son mode de vie, à son rôle, à sa formation et à son avenir, tout cela montre que bon nombre de ses *sainetes* font de lui le précurseur de la comédie telle que devaient l'illustrer Iriarte, et surtout Moratín.

Il suffisait en fait de pratiquer une sélection dans ses pièces ; il s'en chargea lui-même, pour l'impression des dix volumes de son *Teatro* . Le choix qu'en offrent les tomes V et VI était particulièrement judicieux, si l'on en juge d'après cet éloge du censeur Díez González, qui allait être l'un des principaux artisans de la réforme de la fin du siècle :

> "Tienen el particular mérito de ser composiciones originales con bastante regularidad en la Fábula, o disposición ; pureza de lenguage ; gracia verdaderamte cómica ; y de cuya acción resulta la moralidad que se requiere, ridiculizándose el vicio, y pintándose amable la virtud, de modo qe las referidas piezas son un exemplo de la vida civil, y privada, qe es el fin, y naturaleza de la comedia, y de nuestros Saynetes, qe son unas pe-

104- Voir chapitre II, note 146.

105- Prologue de *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* , *op. cit.* , p. X.

> queñas Comedias, o Sátyras drammáticas, originales, y características de nuestro Teatro Nacional, pra excitar la risa en oprobio de los vicios comunes, y populares ; con cuyo género de composiciones cultas, sazonadas, y regulares han desterrado los Poetas Modernos la Barbarie, y monstruosidad de los Entremeses, qe escrivían los Ingenios rudos, y extravagantes." (106)

Et parmi les souscripteurs, on relevait les noms les plus illustres, aux côtés de Sempere y Guarinos, Jovellanos...et Iriarte.

106- AHN, *Consejos* , *Impresiones* 5548-50. Le document est daté du 29 juillet 1788.

CONCLUSION

Est-il possible, au terme de cette étude, d'apporter une réponse à la question dont il avait été débattu lors du colloque sur *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* [1] : faut-il reconsidérer l'usage de l'expression "théâtre mineur" et préférer à ce comparatif souvent dépréciatif un adjectif prenant en compte uniquement la brièveté des œuvres regroupées sous cette appellation ?

On remarquera tout d'abord qu'à l'époque de Ramón de la Cruz, ni Díez González qui définit les *sainetes* comme des "pequeñas Comedias, o Sátiras dramáticas originales, y características de nuestro Teatro Nacional", ni Moratín qui, quelques années plus tard, parle des "piezas en un acto, llamadas *sainetes* " écrites par D. Ramón, n'ont eu recours au comparatif. Dans le *Teatro o Colección de los Saynetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano , comedias , zarzuelas* et *sainetes* sont répartis indistinctement dans les dix volumes de la collection, de même que, par exemple, dans les *Œuvres* de Legrand, les comédies comptant plusieurs actes voisinaient avec les "petites pièces". En France, du reste, le *Catalogue des Pièces des Comédies Française et Italienne, et Opéra Comique qui se vendent détachées* [2] ne précisait même pas le nombre d'actes de chaque pièce, se contentant éventuellement d'indiquer s'il s'agissait d'une comédie, d'une tragédie, d'une parodie ou d'un opéra comique. C'est dire que l'expression "théâtre mineur" -ou "teatro menor"-, que l'on hésiterait sans nul doute à employer pour *Le médecin malgré lui* ou pour *George Dandin* -qui, malgré leurs trois actes, étaient des "petites pièces"- est une création relativement récente.

Certes, le *sainete* était nécessairement le complément d'une autre pièce de plus

1- *Op. cit.* Voir en particulier la communication de Luciano GARCÍA LORENZO intitulée : "¿ Teatro menor ? ¿ Teatro breve ? Sobre una obra inédita de Lauro Olmo", et le débat qui la suivit (*op. cit.* , p. 281-292).

2- Imprimé à la suite de *Hypermnestre,* tragédie de Lemierre (Paris, Duchesne, 1759).

grande envergure, ou de plusieurs autres de dimensions analogues. Certes, il désignait une sorte d'intermède à l'origine incorporée à la grande pièce dont il développait les aspects secondaires concernant des personnages subalternes. Certes, le comique qui en était le principal ressort s'adressait souvent en priorité au public le plus humble. Il n'empêche que, même si nombre d'intermèdes du XVIII^{e} siècle possédaient encore ces caractéristiques qui expliquent que l'on ait qualifié ce théâtre de "mineur", le *sainete* , sous l'impulsion de Ramón de la Cruz, devenait un genre à part entière qui n'avait plus rien de "mineur", hormis ses proportions. En l'occurrence même, le sous-produit était devenu substance de base, et un genre "majeur" allait se développer à partir de la nouvelle conception du théâtre que le *sainete* avait révélée : en abandonnant les schémas et les stéréotypes de l'*entremés* , en s'inspirant de l'actualité au sens le plus large du terme, il s'inscrivait dans une problématique sociale et politique et ouvrait la voie à la comédie moderne, en accord avec l'évolution des goûts du public.

Trop souvent jugé non pour lui-même mais par rapport à une idéologie que, faute d'avoir analysé ses œuvres avec assez d'attention, on croyait diamétralement opposée à la sienne, Ramón de la Cruz -et avec lui le *sainete* - apparaît alors, non plus exclusivement comme le porte-parole du peuple madrilène et des valeurs traditionnelles, mais plutôt comme un pur produit de cette "clase media" où se côtoyaient roturiers aisés et nobles de petite et moyenne condition, et les préoccupations que reflètent ses *sainetes* sont celles de cette bourgeoisie naissante qui voit son crédit augmenter et se sent appelée à jouer un rôle de premier plan, mais conserve encore intactes ses racines.

On pourra nous reprocher d'avoir relégué au rang d'accessoires les autres *sainetistas* de l'époque et de ne pas avoir consacré plus d'espace dans cet ouvrage à un auteur comme Sebastián Vázquez, pour ne citer que le plus fécond des épigones de Cruz. Il ne s'agit pas de notre part d'un choix arbitraire. Il nous a été imposé par les faits tels que les restituent tous les documents que nous avons utilisés : le *sainete* dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle -les développements d'une polémique dont il était le centre suffiraient à le montrer- c'est, d'abord, Ramón de la Cruz.

BIBLIOGRAPHIE

I- MANUSCRITS _

DOCUMENTS :

Archivo Histórico Nacional

Consejos : *Sala de alcaldes* : *Libros de Gobierno* 1760-1790.
Impresiones : Autorisations d'impression 5530-49, 5548-40.

Archivo Municipal de Madrid

Secretaría del Ayuntamiento :

Productos y gastos de ambas compañías :

1762 1/361/2
1763 1/362/2, 1/359/2
1764 1/363/2
1765 1/364/2, 1/365/1, 1/365/2
1766 1/366/1, 1/367/3
1767 1/366/1, 1/368/1
1768 1/347/2, 1/348, 1/368/1
1769 1/349/2,1/350/1
1770 1/351/2, 1/352
1771 1/369/2
1772 1/353/2, 1/354
1773 1/373/1
1774 1/355, 1/356
1775 1/357, 1/358
1776 1/359/2, 1/360
1777 1/370/2, 1/371/2
1778 1/372/2, 1/373/2
1779 1/374/2, 1/375/1
1780 1/376/2, 1/377/2
1781 1/378/2, 1/379/2
1782 1/380/2, 1/381/3
1783 1/382, 1/383/1
1784 1/384, 1/385
1785 1/386/2, 1/387/2
1786 1/388/2, 1/389/3
1787 1/39O/2, 1/391/2
1788 1/393/2, 1/394/2
1789 1/392/1, 1/394/1
1790 1/395
1791 1/396
1792 1/397, 1/398/2

Prisión y apercibimiento hecho a Eusebio Ribera, Autor de uno de los Coliseos de esta villa . 1784 : 2/161/13.

Multa a la cantarina María Pulpillo : 3/47O/29.

Libro donde se sientan diariamente los valores de comedias de los dos Coliseos de la Representación en la Cruz y Príncipe desde 19 de Abril, Pascua de Resurreción de 1767 en adelante :1/395/2 et 1/400/2.

Reçus d'auteurs dramatiques (1775-1787) : 1/437/1.

Divers : 1/438/2 et 1/432/1.

Secretaría del Corregimiento :

Abusos introducidos en los coliseos de esta corte que necesitan de reforma por ser perjudiciales al común, y trascienden en menoscabo de los intereses de las sisas, y medios, o modos que se proponen para ello . 1776 : 1/169/23.

E*xpediente acerca de poner asientos en el patio de los dos teatros de esta corte* . 1793 : 1/73/41.

Indice de los sainetes de la compañía de Manuel Martínez . 1775 : 1/172/18.

Indice del caudal de comedias, sainetes, tonadillas y música de comedias de la compañía de Eusebio Ribera . 1772 : 1/181/13.

Sobre haber sacado un novillo en un sainete que se ejecutó en el coliseo del Príncipe . 1782 : 1/159/10.

Biblioteca Nacional, Madrid

Papeles de Barbieri : 14015 et 14016.

PIECES DE THEATRE :

De Ramón de la Cruz

Manuscrits autographes , 10 volumes : BMM C/MS.6-15.
Alcalde desairado (el) : BNM 14596/2O.
Audiencia encantada (la) : BNM 14597/3.
Baile de repente (el) : BMM 1/162/25.
Bien recomendada (la) : BMM 1/162.17.
Callejón de la Plaza (el) : BMM 1/162/34.
Caza de lindas (la) : BMM 1/153/2.
Concejo alborotado y de repente sosegado (el) : BNM 14521/6.
Cortejo escarmentado (el) : BMM 1/162/43.
Crítica, la señora, la primorosa y la linda (la) : BNM 14523/14.
Desconfiados, 1ª parte de la orquesta femenina (los) : BNM 14519/5.
Desconfiados (los) : BMM 1/183/5.
Deseos malogrados (los) : BMM 1/163/34.
Despechados (los) : BMM 1/163/46.

Despedida (la) : BNM 14601/29.
Ensayo con empeño (el) : BNM 14602/23.
Forastero prudente (el) : BMM 1/155/15.
Gracioso picado (el) : BMM 1/183/35.
Guante de la nueva (el) : BMM 1/184/55.
Hospital de los tontos(el) : BMM 1/166/26. BNM 146O3/37.
Huésped consolado (el) : BMM 1/166/28.
Ladrones robados (los) : BMM 1/165/21.
Loa para acabar (la) : BNM 14522/26.
Maestro de música(el) : BNM 14520/15 et 15bis.
Mal casado (el) : BMM 1/211/44.
Mañana de San Juan (la) : BMM 1/165/33.
Músico de repente (el) : BMM 1/183/78.
Naranjeras en el teatro (las) : BNM 14520/2.
No hay candados para amor cuando es bien correspondido, y petimetre escondido : BMM 1/157/39.
Ociosos (los) : BNM 14517/11.
Payo cómico (el) : BMM 1/168/11 et 1/169/2.
Pensiones de los nuevos (las) : BNM 14528/12.
Perdido bien hallado (el) : BMM 1/184/56 et 1/183/9.
Plaza Mayor de Madrid por Navidad (la) : BMM 1/168/18.
Recibimiento de Juan Ramos (el) : BMM 1/183/11.
Residencia de los danzantes (la) : BMM 1/159/29.
Robo de Plasencia (el) : BMM 1/184/17.
Sainete nuevo (1765) : BNM 14599/15.
Sarao de Chinita (el) : BMM 1/159/41.
Sobresalientes (los) : BMM 1/183/65.
Templos de amor y placer : BMM 1/184/5.
Tertulia de moda (la) : BNM 14499/29.
Todo el año es Carnaval : BMM 1/170/25.
Viejos fingidos y españolas extranjeras (los) : BNM 18528/18.
Visita del hospital del mundo (la) : BMM 1/184/39.
Viuda burlada (la) , BMM 1/161/35.

D'autres auteurs

Alfonsillo el chispero : BMM 1/161/12.
Ayala por lo serio : BMM 1/183/16.
Bailes de Lavapiés (los) : BMM 1/152/37.
Buenos consejos y la función de Illescas (los) (Sebastián Vázquez) : BNM 14602/35.
Castigar los malos usos, El faldero (Ramón Orozco) : BMM 1/154/16.
Castigo de los payos y robo del borrico (el) : BMM 1/183/56.
Castigo en diversión y petición de Polonia (el) (Sebastián Vázquez) : BMM 1/154/29.
Celoso (el) : BMM 1/16O/28.
Ciegos llenos de ideas (los) (Manuel del Pozo) : BNM 17450/5.
Comedia corta completa (Juan Manuel López Fando) : BNM 14523/11.
Comedia de repente (la) (Fermín del Rey) : BMM 1/153/40.
Cómicos españoles y prueba de los franceses (los) (Valladares) : BNM 14523/12.
Cómicos poetas (los) (Vázquez?) : BNM 14523/13.
Cómicos poetas (los) (Valladares) : BNM 14523/33.

Cómo han de ser los maridos (Manuel del Pozo) : BNM 14594/27.
Confitero del chiste (el) : BMM 1/183/50.
Contra gusto no hay disputa : BMM 1/183/77.
Coronado dormido (Sebastián Vázquez) : BMM 1/153/33.
Crítica 2ª parte (la) (Laviano) : BMM 1/153/4.
Chasco de Garrido (el) : BMM 1/184/25.
Chasco de las criadas (el) : BMM 1/184/21.
Chirivitas el yesero (Vázquez) : BMM 1/153/18.
Degollado fingido y chascos del bodegonero (el) (S. Vázquez) : BNM 14520/20.
Del gracejo en la demanda todo es una mogiganga (Vidaurre) : BNM 14601/12.
Disputa de las nuevas (la) : 14521/29.
Disputa en el teatro (la) : BMM 1/184/53.
Disputa en la tertulia (la) : BMM 1/163/32.
Don Patricio Lucas, El caballero de Sigüenza (Cruz?) : BMM 1/159/6.
Ensayo o turbación de un poeta (el) : BMM 1/183/66.
Entrega de sainetistas (la) : BMM 1/185/23.
Ferias (las) (Manuel del Pozo) : BMM 1/183/53.
Función de la Raboso : BMM 1/187/37.
Garrido ingenio (S. Vázquez) : BMM 1/186/12.
Graciosos descontentos (los) (S. Vázquez) : BNM 14530/22.
Héroe de la manzana (el) : BMM 1/184/1.
Herrero y el casero (el) : BMM 1/166/27.
Juicio de la mujer hace al marido discreto (el) (Nifo) : BMM 1/156/31.
Maestro de música (el) : 1/184/40.
Mal casados (los) : BMM 1/183/54.
Merino en su estudio : BMM 1/183/6.
No fuera malo el arbitrio si pudiera ser verdad : BNM 14520/22
Persecuciones de Ayala : BMM 1/186/47.
Petimetres burlados (los) (Manuel del Pozo) : BMM 1/158/42.
Plebeyo noble o el Mamahuchí (el) : BNM 14132/25.
Poeta de capricho (el) : BNM 14520/4.
Pródigo y miserable (el) (D. Ventura Lucas) : BMM 1/168/38.
Público es quien da todo (el) : BMM 1/183/44.
Pues que lucro no tenemos trabajando noche y días deshagamos compañía y otro destino busquemos (S. Vázquez) : BNM 14527/17.
Quebrantos de Mariana y cautiverio de Ayala : BMM 1/2O9/16.
Remedo de los cómicos y tío Chivarro al revés (el) : BNM 14520/24.
Residencia de Pozuelo (la) : BMM 1/169/12.
Riña de los graciosos (la) : BNM 14521/13.
Sainete o lo que quieran : BMM 1/169/39.
Sainete de repente (el) (Valladares) : BNM 14524/11.
Sastre y su hijo (el) (Cruz?) : BMM 1/169/23.
Señorito enamorado (el) : BMM 1/169/43.
Simple discreto (el) (Antonio Espinar) : BMM 1/169/31.
Sorpresa de los desertores (la) : BMM 1/169/37.
Teatro renacido (el) (S. Vázquez) : BMM 1/183/3.
Tertulia de los jueves (la) (D. Ventura Lucas) : BMM 1/163/25.
Tío Chibarro el herrero (el) : BMM 1/159/52.
Venganza de los payos (la) : Voir *Castigo de los payos (el)* .

II- IMPRIMES

ŒUVRES DE THEATRE

De Ramón de la Cruz

Nuevo drama cómico-harmónico. Intitulado : Quien complace a la deidad acierta a sacrificar . Madrid, Antonio Muñoz del Valle, 1757.

Los picos de oro . Comedia en un acto. Madrid, Imprenta de D. Antonio Muñoz del Valle, 1765.

Teatro o Colección de los Saynetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio , Madrid, Imprenta Real, 1786-1791, 10 vols.

Donde las dan las toman, Los zapateros y el renegado , "representado en los teatros de esta corte : para catorce personas. Con licencia. En Madrid, año de 1792".

Los maridos engañados y desengañados , Valencia, imprenta Ferrer de Orga, 1813.

El novelero , "Para trece personas. Valencia : en la Imprenta de Estevan, año 1816.

El majo escrupuloso , "Para siete personas. Valencia : en la imprenta de Estevan. Año 1817.

El triunfo del interés , "Para diez y ocho personas. Valencia, en la imprenta de Estevan. Año 1817".

Colección de los sainetes tanto impresos como inéditos, de D. Ramón de la Cruz, con un discurso preliminar de D. Agustín DURAN, y los juicios críticos de los Señores Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch , Madrid, Imprenta de Yenes, 1843, 2 vols.

Teatro selecto de D. Ramón de la Cruz. Colección completa de sur mejores sainetes, precedida de una biografía por Roque Barcia, ilustrada con láminas-acuarelas por Manuel Cubas , Madrid, José María Faquineto, 1882.

Sainetes escogidos de D. Ramón de la Cruz , Madrid, Medina y Navarro, s. d., 3 vols.

Homenaje del Ayuntamiento de Madrid a Don Ramón de la Cruz con motivo de la colocación de una lápida conmemorativa en la casa donte vivió y murió aquel insigne sainetista , Madrid, 1900.

Sainetes inéditos de don Ramón de la Cruz existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid y publicados por acuerdo del Excmo. Ayuntamiento de esta villa , éd. de Carlos CAMBRONERO, Madrid, Imprenta Municipal, 1900.

Sainetes de don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos. Colección ordenada por D. Emilio COTARELO Y MORI, de la Real Academia Española y su Secretario perpetuo , Madrid, Bailly-Baillière, 1915-1928, 2 vols. (NBAE n° 23 et 26).

"Cinco sainetes inéditos de don Ramón de la Cruz, con otro a él atribuido", éd. de Charles E. KANY, *Revue Hispanique* , LX (1924), p. 40-185.

Ocho sainetes inéditos de don Ramón de la Cruz, editados, con notas, según autógrafos existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid por Charles Emil Kany , Berkeley, California, University of California Publications in Modern Philology, XXIII, n° 1, 1925.

"Más sainetes inéditos de don Ramón de la Cruz", éd. de Charles E. KANY, *Revue Hispanique* , LXXVI

(1929), p. 360-572.

Diez sainetes inéditos de don Ramón de la Cruz , éd. de Luigi de FILIPPO, Madrid, Publicaciones de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, 1955.

Doce sainetes , éd. de José Francisco GATTI, Barcelona, Labor, "Textos hispánicos modernos" 17, 1972.

Tres obras inéditas de don Ramón de la Cruz , éd. de Edward V. COUGHLIN, Barcelona, Puvill, 1979.

Sainetes , éd. de John DOWLING, Madrid, Castalia, "Clásicos Castalia" n° 124, 1981.

Sainetes , éd. de Mireille COULON, Madrid, Taurus, "Temas de España", 1985.

Ten unedited works by Ramón de la Cruz , éd. d'Edward V. COUGHLIN, Valencia, Albatros hispanófila, 1987.

Sainetes , éd. de Francisco LAFARGA, Madrid, Cátedra, "Letras Hispánicas" n° 262, 1990.

D'autres auteurs

Antología del entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora). Siglos XVI y XVII , éd. de Felicidad BUENDÍA, Madrid, 1965.

BOISSY (Louis de), *Œuvres de théâtre* , Paris, Veuve Duchesne, 1766, 9 vols.

CARMONTELLE (Louis Carogis, dit), *Proverbes dramatiques* , Versailles, Poinçot, 1783, 6 vols.

Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVII a mediados del XVIII , éd. de COTARELO Y MORI, Madrid, Bailly-Baillière, NBAE , 1911.

DANCOURT (Florent Carton), *Œuvres de théâtre* , Paris, Libraires associés, 1760, 12 vols.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN (Leandro), *La comedia nueva* et *El sí de las niñas* , éd. de John DOWLING et René ANDIOC, Madrid, Castalia, "Clásicos Castalia" n° 5, 1968.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN (Nicolás), *Obras póstumas* , Barcelona, Imp. de la viuda de Roca, 1821.

GARCÍA DE LA HUERTA (Vicente), *Theatro Hespañol* , Madrid, Imprenta Real, 1785.

IRIARTE (Tomás de), *Hacer que hacemos* , Comedia por D. Tirso Imareta. Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1770.

El señorito mimado et *La señorita malcriada* , éd. de Russell P. SEBOLD, Madrid, Castalia, "Clásicos Castalia" n° 83, 1978.

LEGRAND (Marc-Antoine), *Œuvres de Le Grand, Comédien du roi* , nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, Paris, 1770, 4 vols.

MARIVAUX, *Théâtre complet* , Paris, Le Seuil, l'Intégrale, 1964.

MOLIERE, *Œuvres complètes* , Paris, Le Seuil, l'Intégrale, 1962.

MORETO (Agustín), *El lindo don Diego* , Madrid, Espasa-Calpe, "Clásicos castellanos" n°32.

NIPHO (Francisco Mariano), *Entusiasmo o Saynete nuevo : El tribunal de la Poesía Dramática* , Madrid, Imprenta de D. Gabriel Ramírez, 1763.

La sátira castigada por los saynetes de moda , Madrid, Viuda de Manuel Fernández, 1765.

PANNARD (Charles-François), *Théâtre et œuvres diverses* , Paris, Duchesne, 1763, 4 vols.

POZO (Manuel del), *Sainete nuevo. Apelación que hacen los poetas del Quijote juicioso al Quijote saynetero* . Madrid, Imprenta de Andrés Ramírez, 1769.

Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII , ed., introd. y notas de Hannah E. BERGMAN, Madrid, Castalia, "Clásicos Castalia",n° 21, 1980.

REGNARD, *Œuvres* , Paris, Veuve Dabo, 1821.

El sastre y su hijo , "Para diez personas. Valencia : en la imprenta de Esteban. Año 1816".

[VAZQUEZ (Sebastián)], *El chasco de los cesteros* , Valencia, 1817.

El chasco del sillero y segunda parte del día de lotería , Valencia, Esteban, 1816.

El día de lotería, primera parte , Valencia, Esteban, 1816.

OUVRAGES SUR RAMON DE LA CRUZ

AGUIRRE (Geneviève), *La mujer en sesenta sainetes de don Ramón de la Cruz* , TER dactylographié présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Pau, 1975.

ANDIOC (Mireille), "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz", *Estudios escénicos* , Barcelona, núm. 21, 1976, p. 31-47.

CIROT (Georges), "Une des imitations de Molière par Ramón de la Cruz", *Revue de Littérature Comparée* , 3, 1923, p. 422-426.

COTARELO Y MORI (Emilio), *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico* , Madrid, 1899.

COUGHLIN (Edward), "Una obra inédita de D. Ramón de la Cruz : su 'Introducción para la tragedia Numancia destruída'", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo* , LIII, 1977, p. 307-316.

"'La tertulia' : An umpublished 'sainete' by Ramón de la Cruz", Dieciocho, 1978, n°1, p. 46-62.

"'La tertulia de moda'. Sainete inédito de Ramón de la Cruz", *Dieciocho* , vol. II, n° 2, 1979, p. 166-188.

COULON (Mireille), "El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz", *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Actas del Coloquio celebrado en Madrid. 20-22 de mayo de 1982), Madrid, CSIC, 1983, p. 235-249.

"L'image du public dans les 'sainetes' de l'époque de Ramón de la Cruz", *IVe Table Ronde sur le Théâtre Espagnol (XVIIe-XVIIIe siècle)* ("Cahiers de L'Université" num. 2), Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1983.

"Ramón de la Cruz et le mythe des Amazones", *Bulletin Hispanique* , 91 (1989), p. 235-249.

DUFOUR (Gérard), "Juan de Zabaleta et Ramón de la Cruz : du 'galán' au 'petimetre'", *Les langues néolatines* , n° 212, 1974, p. 81-89.

FILIPPO (Luigi de), "La sátira del 'bel canto' en el sainete inédito de D. Ramón de la Cruz 'El italiano fingido'", *Estudios escénicos* , Barcelona, n° 10, 1964, p. 47-101.

GATTI (José Francisco), "Un sainete de Ramón de la Cruz y una comedia de Marivaux", *Revista de Filología Hispánica* , III, 1941, p. 374-378.

"La fuente de 'Inesilla la de Pinto'", *Revista de Filología Hispánica* , V, 1943, p. 368-373.

"Las fuentes literarias de los sainetes de don Ramón de la Cruz", *Filología* , I, 1949, p. 59-67.

"'Le triomphe de Plutus' de Marivaux et 'El triunfo del interés' de Ramón de la Cruz", *Filología* , XIV, 1970, p. 171-180.

"Sobre las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz", *Studia hispanica in honorem Lapesa* , I, Madrid, Gredos, 1972, p. 243-249.

"Ramón de la Cruz y Dancourt", *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr Amado Alonso" en su cincuentenario* , Buenos Aires, 1975, p. 117-121.

HAMILTON (Arthur), "Ramón de la Cruz debt to Molière", *Hispania* (California), IV, 1921, p. 101-113.

"Ramón de la Cruz, Social Reformer", *The Romanic Review* , XII, 1921, p. 168-180.

"A study of Spanish manners, 1750-1800, from the plays of Ramón de la Cruz", *Studies in Langage and Literature* , XI, University of Illinois, 1926, p. 357-428.

"Two spanish imitations of 'Maître Patelin'", *The Romanic Review* , XXX, 1939, p. 340-344.

LAFARGA (Francisco), "Sobre la fuente desconocida de 'Zara', sainete de Ramón de la Cruz", *Anuario de Filología* , núm. 3, Universidad de Barcelona, 1977, p. 361-371.

"Ramón de la Cruz y Carmontelle", *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* , III, 1980.

"Ramón de la Cruz, adaptador de Carmontelle", *Annali dell Instituto Universitario Orientale* (Sezione Romanza), XXIV, 1982, p. 115-126.

PÉREZ Y GONZÁLEZ (F.), "Cuatro sainetes 'anónimos' de don Ramón de la Cruz", *La ilustración Española y Americana* , año LI, 2°, Madrid, 1907, p. 182, 191, 219 et 315.

SALA (José M[a]), "Ramón de la Cruz entre dos fuegos : literatura y público", *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 277-278, 1973, p. 350-360.

VEGA (José), *Don Ramón de la Cruz, el poeta de Madrid* , Madrid, 1945.

VILCHES (María Francisca), "El habla popular en los sainetes de D. Ramón de la Cruz", *Dieciocho* , VI, 1983.

OUVRAGES DIVERS

AGUILAR PIÑAL (Francisco), "Moratín y Cadalso", *Revista de Literatura* , t. XLII, n° 84, jul.-dic. de 1980, p. 135-150.

ANDIOC (Mireille), "Sur quelques problèmes posés par la reconstitution des programmes des théâtres (Madrid : 1762-1780)", *Théâtre et Société* ("Cahiers de l'Université" n° 4), Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1e Table ronde sur le théâtre, année 1973, p. 1-10.

ANDIOC (René), "Moratín traducteur de Molière", *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon* , Barcelona, Editorial Laia, 1979, p. 49-72.

Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII , Madrid, Castalia, 1976.

Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín , Bordeaux, Feret & fils, 1970.

ANES (Gonzalo), *El antiguo régimen : los Borbones* , Madrid, Alianza editorial, Alfaguara, 1975.

ASENSIO (Eugenio), *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* , Madrid, Gredos, 1965.

BERGMAN (Hannah E.), *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* , con un catálogo bibliográfico de los actores citados en sus obras, Madrid, Castalia, 1965.

CADALSO (José de), *Los eruditos a la violeta* , Madrid, Bibliófilos Españoles, 1928.
Cartas marruecas , Madrid, Espasa-Calpe, "Clásicos castellanos" n° 112.

CARO BAROJA (Julio), "Los majos", *Cuadernos hispanoamericanos* n° 299 (mayo 1975), p. 281-349.

Cartas del Barbero de Foncarral, en respuesta a las del Sacristán de Maudes, sobre la Análysis de la Briseyda, Segadoras, y el Jasón : Dalas a luz Don Cayetano Mendoza, Madrid, Imprenta de D. Gabriel Ramírez, 1769.

Cartas que escribe el Sacristán de Maudes al Barbero de Foncarral, dándole cuenta de lo que le ha pasado en Madrid, y principalmente del estado en que se hallan los teatros . "Su autor, Don Mauricio Montenegro, residente en esta Corte. Con licencia. En Madrid. En la Imprenta de la viuda de Elíseo Sánchez, Plazuela de Santa Catalina de los Donados. Año de 1768".

El Censor , Antología, ed. GARCIA PANDAVENES (Elsa), Barcelona, Labor, Textos Hispánicos Modernos, 1972.

CHAUCHADIS (Claude), "Risa y honra conyugal en los entremeses", *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro* (Actes du 3e colloque du GESTE), Toulouse, Editions du CNRS, 1980, p. 165-178.

Correo de [los ciegos] Madrid , Madrid, 1786-1791.

COSSÍO (José María de), *Los Toros. Tratado técnico e histórico* , Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

COTARELO Y MORI (Emilio), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* , Madrid, 1904.
María Ladvenant y Quirante , Madrid, 1896.
"Traductores castellanos de Molière", *Homenaje a Menéndez Pelayo* , t. I, Madrid, 1899, p. 69-141.
María del Rosario Fernández, la Tirana , Madrid, 1897.
Iriarte y su época , Madrid, 1897.

DELEITO Y PIÑUELA (José), *Sólo Madrid es Corte (La capital de dos mundos bajo Felipe IV)* , Madrid, Espasa-Calpe, 1969 (3a edición).

DESCOTES (Maurice), "A propos du 'Mariage de Figaro' : climat politique, interprétation, accueil du public", *Théâtre et société* ("Cahiers de l'Université" n° 4), Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1e Table ronde sur le théâtre, année 1973, p. 11-20.

Diario curioso erudito, económico y comercial (Diario de Madrid) , [à partir de] 1758-1781, 1786.

Diario Pinciano , Valladolid, 1787-1788.

DÍAZ DE ESCOVAR (Narciso), "Comediantes de otros siglos : María Antonia Fernández 'la Caramba'", *Boletín de la Real Academia de la Historia* , t. XCVI, 1930, p. 774-784.

DOMÍNGUEZ ORTIZ (Antonio), "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (I)", *Anales de Literatura española* n° 2, Universidad de Alicante, 1983, p. 177-196.
Sociedad y Estado en el siglo XVIII español , Barcelona, Ariel, 1976.

ESCOBAR (José), "Más sobre los orígenes de *civilizar* y *civilización* en la España del siglo XVIII", *Nueva Revista de Filología Hispánica* , t. XXXIII, núm. 1, 1984, p. 88-114.

ETIENVRE (F.), "Filosofía de la sinonimia en la España de las luces", *Anales de literatura española* , n° 2, Universidad de Alicante, 1983, p. 251-279.

Examen imparcial de la zarzuela intitulada : Las labradoras de Murcia, e incidentalmente de todas las obras del mismo autor , con algunas reflexiones conducentes al restablecimiento del Theatro. Por Don Joseph Sánchez, natural de Filipinas, Con licencia. En Madrid, en la Imprenta de Pantaleón Aznar. Año de 1769.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN (Leandro), *Diario (mayo 1780-marzo 1808)* , éd. ANDIOC (René et Mireille), Madrid, Castalia, 1968.

Epistolario , éd. de ANDIOC (René), Madrid, Castalia, 1973.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN (Nicolás), *El arte de las putas* , ed. a cargo de FERNANDEZ NIETO (Manuel), Madrid, Ediciones Siro, 1977.

FERRER BENIMELI (José Antonio), *El conde de Aranda y su defensa de España. Refutación del "Viaje de Fígaro a España"* , Madrid-Zaragoza, 1972.

FERRER DEL RÍO (Antonio), *Historia del reinado de Carlos III en España* , Madrid, 1856.

GARCÍA LORENZO (Luciano), "Elementos grotescos en el teatro de Calderón", in *IVe Table Ronde sur le Théâtre Espagnol (XVIIe-XVIIIe siècle)* ("Cahiers de L'Université" num. 2), Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1983, p. 28-38.

"¿ Teatro menor ? ¿ Teatro breve ? Sobre una obra inédita de Lauro Olmo", in *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982), Madrid, CSIC, 1983, p. 281-292.

GLENDINNING (Nigel), *Historia de la literatura española : el siglo XVIII* , ed. corregida y aumentada, Barcelona, Ariel, 1977.

GUINARD (Paul J.), "'Marcial' y 'marcialidad'. Observations sur le lexique de la satire des moeurs au temps de Charles III", *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun* , Paris, Editions Hispaniques, 1975, t. 1, p. 351-360.

La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre , Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973.

HELMAN (Edith), *Trasmundo de Goya* , Madrid, Revista de Occidente, 1963.

HERR (Richard), *España y la revolución del siglo XVIII* , Madrid, Aguilar, Colección Cultura e historia, 1964.

HERRERO GARCÍA (Miguel), *Madrid en el teatro* , Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Madrileños, 1963.

HERRINGTON (Carolyn Diane), *An aesthetic of the transitory : the comic world of Dancourt* , University of Florida, 1977.

IRIARTE (Tomás de), *Poesías* , Madrid, Espasa-Calpe, "Clásicos castellanos" n° 136, 1963.

ISLA (José Francisco de), *Fray Gerundio de Campazas* , Introducción, edición y notas de Russell P. SEBOLD, Madrid, Espasa-Calpe, "Clásicos castellanos" n° 148, 1960.

JAMMES (Robert), "La risa y su función social en el siglo de oro", *Actes du 3e colloque du GESTE* , Toulouse, Editions du CNRS, 1980, p. 3-11.

JOVELLANOS (Melchor de), *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* , éd. de José LAGE, Madrid, Cátedra, 1977.

KANY (Charles E.), *Life and manners in Madrid* , 1750-1800, University of California Press, 1932.

LAGRAVE (Henri), *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750* , Paris, Klincksiek, 1972.

LUZÁN (Ignacio de), *Poética* , ed., introd. y notas de Isabel M. CID DE SIRGAO, Madrid, Cátedra, 1974.

La razón contra la moda , Madrid, Joseph de Orga, 1751.

McCLELLAND (Ivy L.), *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808* , Liverpool University Press, 1970, 2 vols.

Madrid por adentro y el forastero instruido y desengañado, dedicado a la muy alta y antigua señora Mariblanca, perpetua habitadora de la gran Puerta del Sol , Madrid, 1784.

MAMCZARZ (Irène), *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie* , Paris, Ed. CNRS, 1972.

MARTÍN GAITE (Carmen), *Usos amorosos del dieciocho en España* , Madrid, Siglo XXI, 1972.

MENÉNDEZ PELAYO (Marcelino), *Historia de las ideas estéticas en España* , Madrid, CSIC, 3a edición, 1962.

MESONERO ROMANOS (Ramón de), *El antiguo Madrid* , Madrid, 1861.

MONTANER (Joaquín), *La colección teatral de don Arturo Sedó* , Barcelona, 1951.

MONTIANO Y LUYANDO (Agustín de), *Discurso sobre las Tragedias españolas* , Madrid, Joseph de Orga, 1750 et 1753.

NAPOLI SIGNORELLI (Pietro), *Storia critica de' teatri antichi e moderni* , 2a ed., Napoli, 1790.

NIPHO (Francisco Mariano), *Diario Estrangero* , 1763.

Caxón de sastre , Madrid, 1761.

Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín , B.A.E., II.

Poetas líricos del siglo XVIII , B.A.E., LXVII.

PONZ (Antonio), *Viage de España* , Madrid, viuda de Joaquín Ibarra, 1793 (3a impresión).

RICCOBONI (Luigi), *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* , Paris, Vve Pissot, 1736.

Réflexions historiques sur les différents théâtres de l'Europe , Paris, J. Guérin, 1738.

ROBERTSON (Ian), *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España (1760-1855)* , prólogo de Manuel FRAGA IRIBARNE, trad. de Francisco José MAYAN, Madrid, Editora Nacional, 1976.

ROCHE (Daniel), *Le peuple de Paris* , Paris, Aubier Montaigne, 1981.

RODRÍGUEZ (Evangelina) et TORDERA (Antonio), *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII* , London, Tamesis Books Limited, 1983.

ROUYER (M.C.), "La vogue de l"afterpiece' en Angleterre au milieu du XVIIIème siècle", in *Théâtre et société* , Université de Pau et des Pays de l'Adour, 3ème Table ronde sur le théâtre, année 1976, p. 169-186 .

ROZAS (Juan Manuel), *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega* , Madrid, Sociedad general española de librería, 1976.

SARRAILH (Jean), *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle* , Paris, Klincksieck, 1964.

SEBASTIÁN Y LATRE (Tomás), *Ensayo sobre el teatro español* , Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772.

SEMPERE Y GUARINOS (Juan), *Ensayo de una Biblioteca de los mejores escritores del reynado de Carlos III* , Madrid, Imprenta Real, 1785-1789.

Historia del luxo, y de las leyes suntuarias de España , Madrid, Imprenta Real, 1788.

SOUBEYROUX (Jacques), *Paupérisme et rapports sociaux à Madrid au XVIIIe siècle* , Lille, Atelier de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1978.

SUBIRÁ(José), *La tonadilla escénica* , Madrid, 1928-1930, 3 vols.

La tonadilla escénica, sus obras y sus autores , Barcelona, 1933.

"'Petimetría' y 'majismo' en la literatura", *Revista de literatura* , IV, 1953, p. 267-285.

"Cantables en sainetes líricos del siglo XVIII", *Revista de literatura* , XV, 1959, p. 11-36.

SUREDA (Francis), "Recherches sur la composition du public du théâtre à Valencia au XVIIIe siècle : approches méthodologiques", *IVe Table ronde sur le théâtre espagnol (XVIIe-XVIIIe siècle)* , Université de Pau et des Pays de l'Adour, Cahiers de l'Université n° 2, p. 106-124.

El teatro menor en España a partir del siglo XVI (Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982), Madrid, CSIC, 1983.

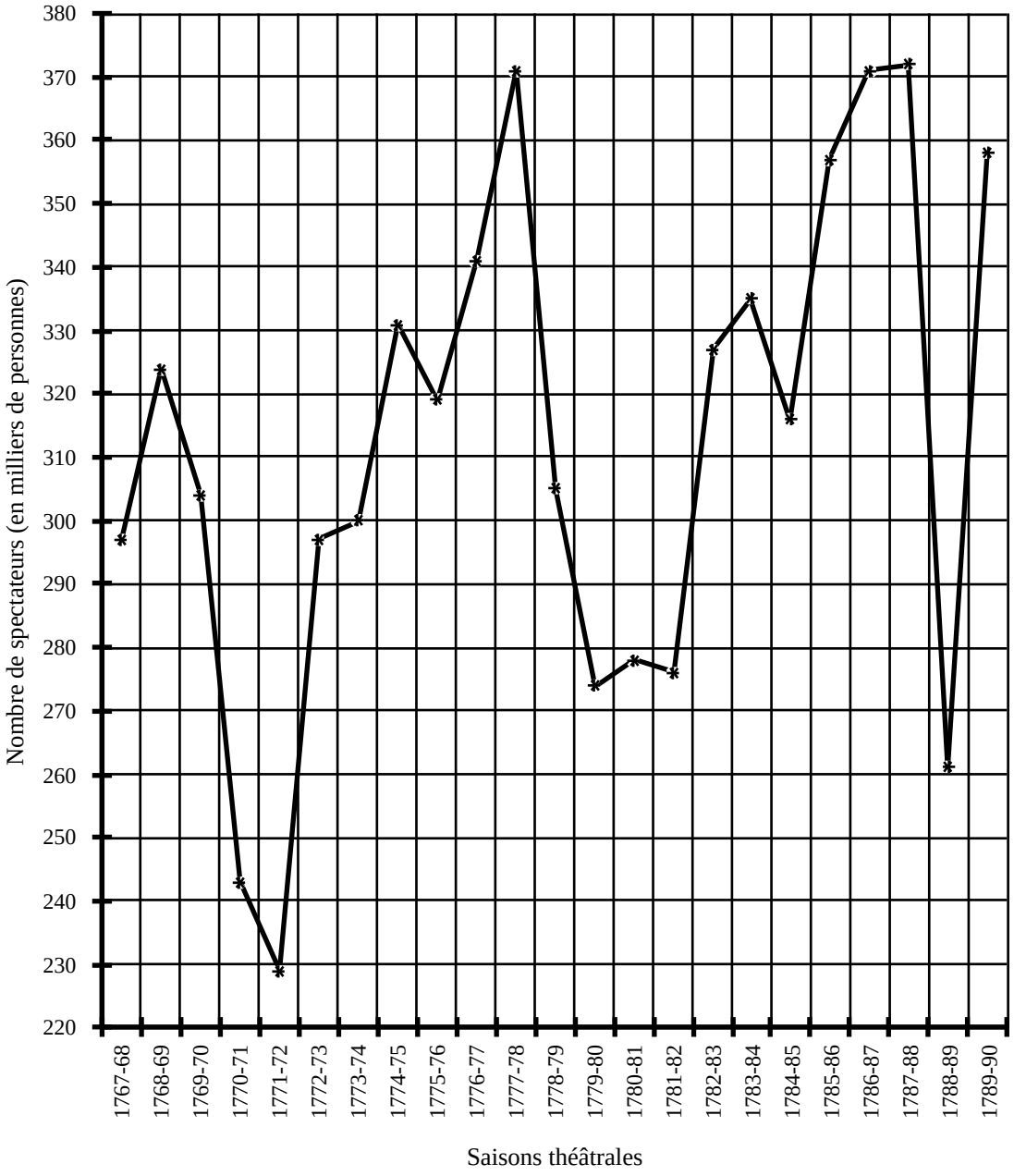
TERREROS Y PANDO, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* , Madrid, viuda de Ibarra, 1786.

TORDERA (Antonio), voir RODRIGUEZ (Evangelina).

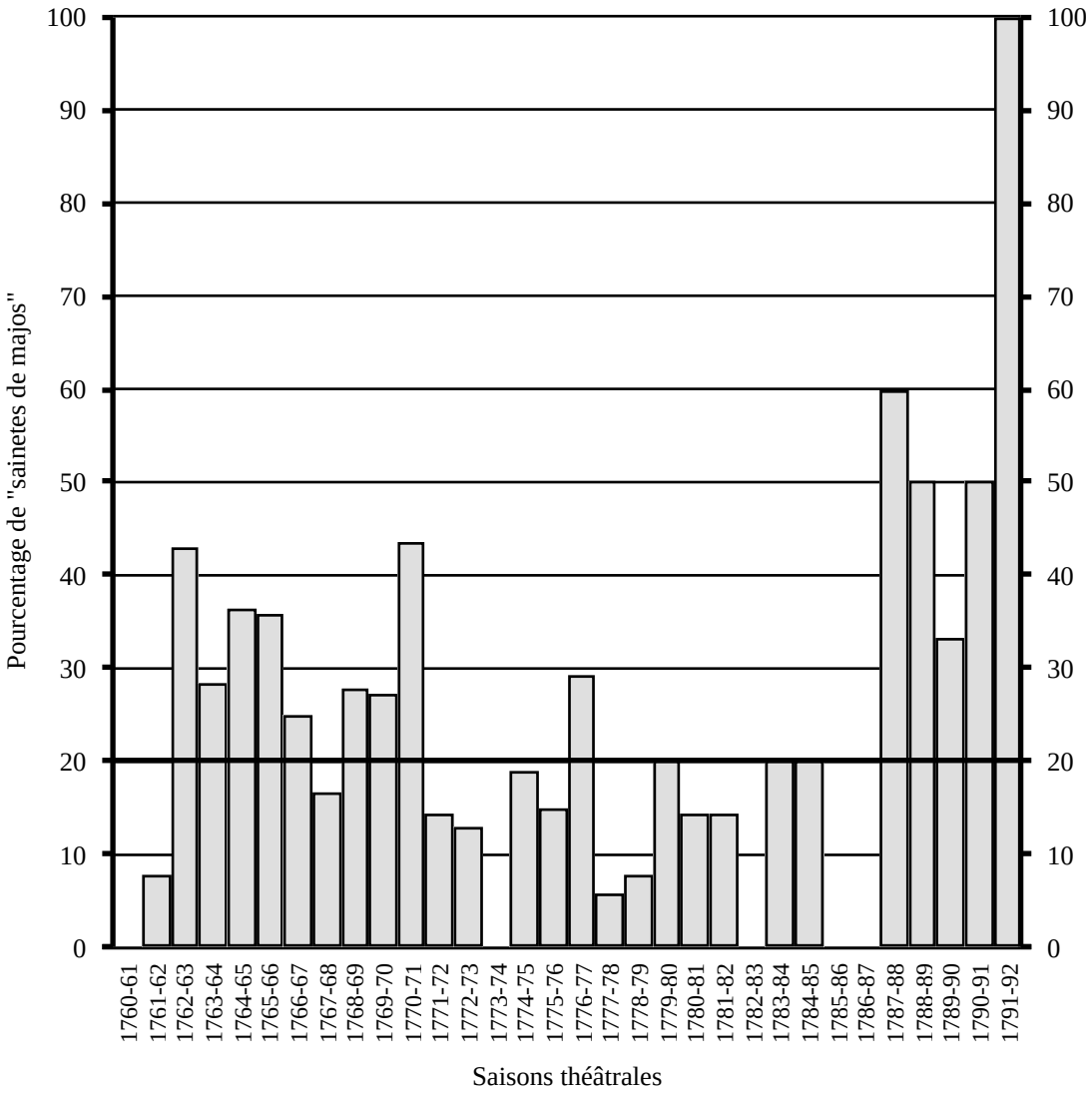
TORRES VILLARROEL (Diego de), *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Queveda por la Corte* , Madrid, Espasa-Calpe, "Clásicos castellanos" n° 161, 1966.

ZABALETA (Juan de), *El día de fiesta por la mañana* , Barcelona, Biblioteca Clásica española, 1885.

N° 1 : Fréquentation du public de 1767 à 1790



N° 2 : Proportion de *sainetes* qui mettent en scène des *majos*



INDEX

TITRES DES PIECES CITEES

A

A buena esposa mejor hija, la Necepsis (Trigueros): 258.
A tu prójimo como a ti (Calderón) : 37.
Abate diente-agudo (el) (Cruz): 167, 461, 488, 532.
Abbé de coure-dîner (l') (Carmontelle) : 461, 532.
Academia de música (la) (Cruz) : 97, 455.
Academia del ocio (la) (Cruz) : 155, 263, 285, 287, 423, 477, 478.
Aderezo bien pagado (el) : Voir *Pagar la burla a buen precio* .
Adorno del nacimiento (el) (Cruz) : 78, 115, 157, 462, 555.
Aecio triunfante en Roma (Cruz) : 288.
Agente de sus negocios (el) (Cruz) : 32, 116, 339, 362, 375, 378, 391, 450, 452, 522, 560.
Agnès de Chaillot (Legrand et Dominique) : 200, 534.
Aguadores de Puerta cerrada (los) (Cruz) : 502.
Aguas de Trillo (las) (Cruz) : 106, 532, 533.
Alcalde boca de verdades (el) (Cruz) : 59, 80, 155, 489, 494, 543.
Alcalde Cabrilla (el) (Cruz) : 74, 317.
Alcalde contra amor (el) (Cruz) : 85, 116, 157, 489, 490.
Alcalde de Burguillos (el) : 201.
Alcalde desairado (el) (Cruz): 85, 116, 157, 489-491.
Alcaldes de Novés (los) (Cruz): 110, 489, 494, 516.
Alcaldes encontrados (los) (Q. de Benavente): 490.
Alceste (Quinault) : 200.
Alfonsillo el chispero (J.P. de los Ríos y Moscoso) : 90, 116, 170, 360, 503.
Alforjas (las) (Q. de Benavente) : 132.
Alimentos del hombre (Calderón) : 258.
Almacén de criadas (el) (Vázquez) : 32, 98.
Almacén de novias (el) (Cruz) : 94, 337, 374, 473.
Almacén general (el) (J. Sor) : 104.
Alménorade (Carmontelle) : 533.
Amazonas modernas (las) : Voir *República de las mujeres (la)* .
Amazones modernes (les) (Legrand) : 78, 533.
Amigo de todos (el) (Cruz) : 91, 533, 548.
Amo y criado en la casa de vinos generosos (Vázquez) : 103.
Amor más combatido y crueldades de Nerón (el) (Bazo) : 71.
Amour-diable (l') (Legrand) : 533.
Amour médecin (l') (Molière) : 157, 534.
Andaluzas (las) (Cruz) : 93.
Andrómaca (la) (Joseph Cumplido) : 39, 258.
Anillo de Giges (2a parte) (el) : 141.
Antes que todo es mi dama (Calderón) : 73.
Antígono y Demetrio : 137.
Apasionados (los) : 208.
Apelación que hacen los poetas del Quijote juicioso al Quijote saynetero (M. del Pozo): 88, 290-292, 319.
Aquiles en Sciro (Cruz) : 253.
Armas de la hermosura (las) : 242.
Arracadas (las) (Cruz) : 93, 322, 533.
Aserrador y galanteador (el) : 104.
Astucias conseguidas (las) (Moncín) : 106, 176.
Astucias desgraciadas (las) (F. del Rey) : 106, 176.
Athaúlpho (Montiano y Luyando) : 257.
Atilio Régulo : 99.
Atolondrados o Don Soplado (los) : Voir *Petimetre (el)* .
Audiencia encantada (la) (Cruz) : 90, 533.
Avare (l') (Molière) : 185.
Avaricia castigada (la) (Cruz) : 131, 132, 172, 212, 220, 221.
Avocat Patelin (l') (Brueys) : 532.
Ayala por lo serio : 222, 229.

B

Babillard (le) (Boissy) : 532, 541.
Baile de los cuatro de a ocho : 208.
Baile de repente (el) (Cruz) : 67, 98, 99, 415-416, 455, 458, 518.
Baile en máscara (el) (Cruz) : 87, 111, 115, 151, 161, 458.
Baile sin mescolanza (el) (Cruz) : 105, 455.
Bailes de Lavapiés (los) : 88, 115.
Bandos de Lavapiés o la venganza del Zurdillo (los) (Cruz) : 16, 78, 97, 200, 201, 202, 339, 340, 341.
Baños inútiles (los) (Cruz) : 115, 138, 151, 518, 542, 543.
Barbero (el) (Cruz) : 116, 133, 176, 179, 502, 503.
Barbero (el) (Quiñones de Benavente) : 117, 521.
Batida (la) (Cruz) : 133, 219, 221.
Bavard (le) (Carmontelle): 487-488, 533, 540, 541.
Bayaceto (Cruz) : 303, 304.
Bella criada (la) (Cruz) : 87, 153, 340, 349, 361, 364, 394.
Bella madre (la) (Cruz) : 29, 81, 117, 127, 147, 148, 153, 184, 185, 188, 198, 233, 266, 276, 277, 447, 449, 450, 452, 453, 529, 530, 550.
Bellas vecinas (las) (Cruz) : 151, 382, 448, 449, 484, 507.
Bellos caprichos (los) : 89.
Bien recomendada (la) (Cruz): 104, 209, 210, 216.
Boda de Chinita (la) (Cruz): 108, 137, 228, 229, 232.
Boda de los manchegos (la) (Valladares) : 99.
Boda del cerrajero (la) (Cruz) : 89, 116, 153, 160, 344, 348, 360, 403-404, 409, 503, 560.
Boda del guarda (la) (Vázquez) : 98.
Boda por poderes (la) (Cruz ?) : 94.
Bodas de Camacho (las) (Meléndez Valdés): 34, 104.
Bohémienne (la) (Favart) : 533.
Bola de gas (la) : 104.
Botellas del olvido (las) (Cruz) : 91, 477, 488, 533.
Botillería (la) (Cruz) : 84, 127, 128, 134, 151, 340, 343, 349, 353, 356, 358, 363, 364, 385, 391, 393, 408, 428, 435, 448, 477, 482, 483-484, 518.
Bourgeois gentilhomme (le) (Molière) : 177.
Briseida (Cruz) : 26, 86, 288, 295, 296.
Buen marido (el) : Voir *En casa de nadie no se meta nadie* .
Buenas vecinas (las) : Voir *Bellas vecinas (las)* .
Buenos consejos y la función de Illescas (los) (Vázquez) : 97, 139.
Burla del pozo (la) (F. B. de Quirós) : 132.
Burlador burlado (el) (Cruz) : 96, 533, 541.
Burlador de mozas (el) : 95.

C

Caballero de Medina (el) (Cruz) : 32, 85, 158, 160, 176, 177, 179, 535.
Caballero de Sigüenza (el) : Voir *Don Patricio Lucas* .
Caballero don Chisme (el) (Cruz) : 32, 82, 159, 308, 309, 310, 455, 458, 460.
Cada uno en su casa y Dios en la de todos (Ripoll): 32, 95.
Café extranjero (el) (Cruz) : 99.
Calceteras (las) (Cruz) : 24, 94, 116, 145, 157, 160, 340, 360, 369, 375, 412, 436, 437, 503, 504-506.
Calderero y vecindad (el) (*y sus vecinos*) (Cruz) : 98, 99, 116, 143, 144, 503, 507.
Callejón de la Plaza (el) (Cruz) : 86.
Canal (el) (Vázquez) : 95.
Capilla de los cómicos (la) : Voir *Los Desconfiados, 1a parte de La orquesta femenina.*
Careo de los majos (el) (Cruz) : 84, 109, 162, 203, 340, 350, 381-385, 388, 391, 447.
Carnaval todo el año (el) : Voir *Todo el año es carnaval* .
Carpintero chasqueado (el) (Moncín) : 106.
Casa de campo (la) (Cruz) : 326.
Casa de Chinita (la) : 229.
Casa de los abates locos (la) (Landeras): 103.
Casa de los linajes (la) (Cruz) : 382.
Casa de Tócame Roque (la) : Voir *Petra y la Juana (la).*
Casado por fuerza (el) (Cruz) : 85, 534, 536, 539.
Casamentero y el novio (el) : 77.
Casamiento desigual (el) (Cruz) : 88, 165, 188, 518-520, 534, 536, 539, 541, 542, 546.
Casarse con su enemigo (Moncín) : 99.
Casero burlado (el) (Cruz) : 32, 83, 162, 277, 339, 503, 535.
Casero prudente (el) : Voir *La Petra y la Juana* .
Castañeras picadas (las) (Cruz): 11, 106, 115, 203, 339, 340, 360, 375, 376, 474, 503, 521-523.
Castigar los malos usos, El faldero (R. Orozco) : 80, 466.
Castigo de la miseria (el) (Landeras): 97.
Castigo de la miseria (el) : 242.
Castigo de los payos y robo del borrico (el) : 170.
Castigo en diversión y petición de Polonia (el) (Vázquez) : 229, 233, 240.
Caza de lindas (la) (Cruz) : 96.
Cazadores (los) (Cruz) : 84, 86, 287, 295.
Cazadores de Madrid (los) : 88.
Celos de Garrido (los) : Voir *Garrido celoso* .
Celoso (el) : 191.
Cena a escote (la) (Cruz) : 100, 360, 373, 415.

Centinela (la) (Cruz) : Voir *No puede ser guardar a la mujer* .
Chasco de Garrido (el) : 139, 229.
Chasco de las criadas (el) : 89.
Chasco de los aderezos (el) (Cruz) : 77, 82, 157, 196, 425, 437, 473.
Chasco de las arracadas (el) : Voir *Arracadas (las).*
Chasco de los cesteros (el) (Vázquez):140, 141, 142.
Chasco del sillero (el) (2e partie de *El día de lotería*) (Vázquez) : 99, 184.
Chico y la chica (el) (Cruz) : 99.
Chinica en la aldea (Cruz) : 221, 222, 229, 489, 498, 500-501.
Chirivitas el yesero (Vázquez) : 94.
Chupa bordada (la) : Voir *El Cortejo fastidioso* .
Cid de los cómicos (el) (Cruz) : 235.
Ciegos llenos de ideas (los) (M. del Pozo): 114, 290.
Cien novias en careo (las) : 88.
Cinna (Corneille) : 257.
Civilización (la) (Cruz) : 80, 131, 380, 435, 452, 485, 494.
Cocinero (el) (Cruz) : 49, 88, 135, 143, 495, 499-500.
Cochero (y Monsiur Corneta) (el) (Cruz) : 85, 116, 125, 171.
Coliseo por de fuera (el) (Cruz) : 54, 103.
Comedia casera 1a parte (la) (Cruz) : 29, 84, 165, 204, 449, 455, 508.
Comedia casera 2a parte (la) (Cruz) : 84, 134, 508, 554.
Comedia corta completa (J.M. López Fando) : 148.
Comedia de Garrido (la) : Voir *Saynete o lo que quieran* .
Comedia de Maravillas (la) (Cruz) : 160, 197, 340, 349, 358, 360, 373, 395, 477, 484, 508-511.
Comedia de repente (la) (Fermín del Rey) : 326.
Comedia de Valmojado (la) (Cruz): 58, 92, 197, 204.
Comedia nueva (la) (Leandro F. de Moratín) : 65, 68, 107.
Cómica inocente (la) (Cruz) : 59, 102, 231, 247, 327, 485.
Cómicos de repente (los) (Valladares) : 103.
Cómicos cautivos (los) : Voir *Cómicos en Argel (los)* .
Cómicos en Argel (los) (Cruz) : 103, 535.
Cómicos españoles y prueba de los franceses (los) (Valladares) : 96, 237, 244, 245.
Cómicos indianos (los) (Vázquez) : 99.
Cómicos poetas (los) (Valladares) : 96, 168, 216.
Como han de ser los maridos (Cruz ou M. del Pozo): 38, 92, 290, 430, 438, 461.
Compañía obsequiosa (la) (Cruz) : 211
Competencia de graciosos (la) (Cruz) : 213, 229.
Competencias de amistad, Amor, furor y piedad (Cruz) : 74.
Concejo alborotado (el) (Cruz) : 36, 95, 494.
Confitero del chiste (el) : 207, 212.
Contra gustos no hay disputa : 36.
Convalecientes (los) (Cruz) : 87.
Convidado de piedra (el) (Zamora) : 22.
Convite de Martínez (el) (Cruz) : 104.
Coq de village (le) (Favart) : 533.
Coronado dormido (Vázquez) : 141.
Cortejo escarmentado (el) (Cruz) : 93, 321, 438, 439, 450, 451, 455, 465, 467-469, 474-475, 514.
Cortejo fastidioso (el) (Cruz) : 78, 97, 533, 541, 542.
Crédulo (el) (G. López) : 85.
Criado embrollador (el) (Moncín) : 106.
Criados simples o el tordo hablador (los) (Cruz) : 100.
Criados y el enfermo (los) (Vázquez) : 100.
Crítica (la) (Cruz) : 188, 199, 232, 239, 338, 376, 401, 461, 494, 534.
Crítica 2 a *parte (la)* (Laviano) : 239.
Crítica, la señora, la primorosa y la linda (la) (Cruz) : 131, 132 , 179, 424.
Critique à l'Opéra-Comique (la) (Pannard) : 199, 232, 534.
Critique de l'Ecole des femmes (la) (Molière): 539.
¿ Cuál es tu enemigo ? (Cruz) : 89, 114, 169, 292-295, 327, 490.
Cuatro novias (las) (Cruz) : 93, 154, 156, 161, 533, 546, 558, 559.
Cubo de la Almudena (el) (Calderón-Cruz) : 218, 234, 287.
Cuenta de propios y arbitrios (la) (Cruz): 489, 490.
Cueva de Salamanca (la) (Cervantes) : 174, 196.

D

Damas apuradas (las) (Cruz) : 450, 455.
Damas finas (las) (Cruz) : 173, 174, 178, 345.
De tres ninguna (Cruz) : 90, 157, 160, 178, 353, 533.
Defensa de las mujeres (la) (L. deSedano) : 99
Degollado fingido y chascos del bodegonero (el) (Vázquez) : 170.
Del gracejo en la demanda todo es una mogiganga (Vidaurre) : 139, 214, 258.
Desconfiados, 1a parte de la orquesta femenina (los) (Cruz) : 95, 206, 235, 237, 243.
Desconfiados (los) (Cruz) : 237, 241, 243, 249, 297.
Desdicha de la voz (la) : 302.
Deseo de seguidillas (el) (Cruz) : 54, 55, 56, 88, 115, 154, 160, 299, 300, 302, 303, 339, 340, 343, 351, 352, 360, 364, 371, 373, 374, 396-399, 403, 407, 409, 507.
Deseos malogrados (los) (Cruz) : 75, 141.

Desertor (el) : 251, 252.
Los Despechados (Cruz) : 31.
Despedida (la) (Cruz) : 223, 227, 535.
Destinos errados (los) (Cruz) : 138, 157, 188, 197, 351, 489, 523-524.
Deux chapeaux (les) (Carmontelle) : 414, 533, 541.
Devoción engañosa (la) (Cruz) : 32, 82, 117, 151, 188, 337, 380, 477.
Día de lotería (el) (Vázquez) : 98, 183.
Diablo autor aburrido (el) (Cruz) : 142, 216, 238, 253, 255.
Diamant (le) (Carmontelle) : 533.
Dichoso desengaño (el) : 104.
Discreta y la boba (la) (Cruz) : 106, 473, 476, 535, 554.
Disputa de las nuevas (la) : 232.
Disputa en el teatro (la) : 246, 325, 327.
Disputa en la tertulia (la) : 80, 127, 439, 466.
Dissipateur (le) (Destouches) : 185.
Dómine Lucas (el) (Cañizares) : 534.
Don Patricio Lucas, El Caballero de Sigüenza (Cruz?): 339, 536.
Don Soplado : Voir *Petimetre (el)* .
Doncella, viuda y casada (Cruz) : 96, 176, 177, 474, 476, 514, 534, 558, 559.
Donde las dan las toman (Cruz) : 78, 96, 167, 343, 344, 360, 413-415, 503.
Donde menos se piensa salta la liebre : 11.
Dos hermanos uno sin memoria y otro glotón (los) (Vázquez) : 105.
Dos libritos (los) (Cruz) : 167, 246.
Dos sombreros (los) : Voir *Majo escrupuloso (el)* .
Dos viuditas (las) (Cruz) : 106, 354, 361.
Duda satisfecha (la) (L. de Sedano) : 99.
Duende (el) (Cruz) : 38, 93, 141.
Duende fingido y valiente chasqueado (el) : 141.

E

Eaux de Bourbon (les) (Dancourt) : 533.
Ecole des mères (l') (Marivaux) : 155, 534, 558.
Elección de cortejo (la) (Cruz) : 59, 148, 189, 466, 467, 513, 562.
Elefante fingido (el) (Cruz) : 108.
Embarazada ridícula (la) (Cruz) : 84, 152, 159, 195, 455.
Embustes creídos (los) (Vázquez) : 104.
En casa de nadie no se meta nadie, o El buen marido (Cruz) : 318, 323, 405.
Enfants trouvés, ou le sultan poli par l'amour (les) (Dominique, Romagnesi et Riccoboni) : 200.
Enferma de mal de boda (la) (Cruz) : 125, 131, 155.
Enfermo fugitivo (el) (Cruz) : 93.
Ensayo con empeño (el) (Cruz) : 103, 232, 534.
Ensayo o turbación de un poeta (el) : 314.
Ensayo y día de comedia (el) : 207.
Entierro de la compañía (de Ribera) (el) (Cruz) : 237, 238, 249, 513.
Entrada de la Comedia (Pedro Lanini) : 208.
Entrega de sainetistas (la) : 230.
Escarmiento del indiano (el) : 103 .
Esclavos fingidos (los) : 86.
Escofieteras (las) (Cruz) : 92, 354, 361, 371, 395, 437-438, 496, 503, 504.
Escrúpulos de las damas (los) (Cruz) : 92, 115, 376, 377, 407.
Escuela de los maridos (la) (L. F. deMoratín) : 534
Espejo de las modas (el) (Cruz) : 450, 487.
Espejo de los padres (el) (Cruz) : 85, 285, 450, 455, 485-486, 503, 518, 552-553.
Espigadera (la) (Cruz) : 326.
Espíritu foleto (el) : 67.
Esquileo (el) (Vázquez) : 100.
Estafadoras (las) (Vázquez) : 96.
Estuche (el) (Cruz) : 36.
Estudiantes petardistas (los) : 100.
Examen de la forastera (el) (Cruz) : 90, 211, 261.
Examen de sainetes (el) : 208.
Extremeño en Madrid (el) : 92.

F

Fâcheux (les) (Molière) : 534.
Fachenda (el) (Cruz) : 306 sq.
Falsa devota (la) (Cruz) : 104, 167, 337, 372.
Familia nueva (la) (Cruz) : 37, 91, 154, 156, 176, 178, 179, 476, 533, 546, 558.
Famille extravagante (la) (Legrand) : 154, 533, 540.
Fandango de candil (el) (Cruz) : 87, 151, 312, 337, 339, 340, 349, 363, 391, 415, 477, 484, 508, 510-512, 555.
Fantasma (la) (Cruz) : 88, 141, 157, 489.
Farfulla de las mujeres y jardineros graciosos (el) (Vázquez) : 98.
Farsa italiana (la) (Cruz) : 89, 135, 176.
Fastidiosos (los) (Cruz) : 60, 534.
Faux empoisonnement (le) (Carmontelle) : 96, 533, 541.
Femme fille et veuve (la) (Legrand) : 534, 540.
Feria de los poetas (la) (Cruz) : 232, 533.
Ferias (las) (M. del Pozo): 84, 115, 290.
Fiesta de los novillos (la) (Cruz) : 26, 87, 340, 358, 361, 484, 495, 498-499.
Fiesta de pólvora (la) (Cruz) : 17, 88, 355, 374.
Fiestas útiles y de repente (las) (Cruz) : 355.
Filósofo aldeano (el) (Cruz) : 86, 288, 295.
Fineza en los ausentes (la) (Cruz):85, 196, 200, 495.
Fingida Arcadia (la) (Cruz) : 131.

Fleuve d'oubli (le) (Legrand) : 533.
Foire des poètes (la) (Dominique et Romagnesi) : 232, 533.
Foncarraleras (las) (Cruz) : 88, 151, 157, 193, 484, 489, 495, 500.
Forastero prudente (el) (Cruz) : 102, 455.
Frioleras (las) (Cruz) : 82, 117, 138, 381, 391, 491-494.
Fuego de Dios en el querer bien (Calderón) : 73.
Fuente de la felicidad (la) (Cruz) : 349, 363, 381, 477, 478.
Función completa (la) (Cruz) : 90, 151, 191, 455.
Función de la Raboso : 233.

G

Galán viejo (el) (Cruz) : 93.
Gansos del lugar (los) : 301.
Garrido celoso (Cruz) : 104, 229, 231.
Garrido ingenio (Vázquez) : 140, 224, 225, 229, 233, 248, 324.
Garrido vuelto francés y gigantes castellanos : 229.
Garzón fingido : Voir *Todo el año es Carnaval* .
George Dandin (Molière) : 165, 534, 540.
Georget et Georgette (Harny de Guerville) : 502, 533.
Getafe (A. Hurtado de Mendoza) : 132.
Gianguir (el) : 25, 29.
Gitanilla honrada (la) (Cruz) : 97, 533.
Gitanillas (las) (Cruz) : 89, 192.
Gitanos festivos (los) (Cruz) : 102.
Globo aparecido (el) (J. Sor) : 104.
Glorieux (le) (Destouches) : 185.
Gozo en el pozo (el) (Cruz) : 92.
Gozo en el pozo y muerto resucitado (el) (Cruz): 92
Gracioso desafío de Martínez y Garrido : 229.
Gracioso engaño creído del duende fingido (el) (Cruz ?) : 98, 141.
Gracioso picado (el) (Cruz) : 103, 229, 231.
Graciosos descontentos (los) (Vázquez) : 56, 229, 233, 325.
Guante de la nueva (el) (Cruz) : 92, 210, 230, 234, 235.
Guapo Francisco Esteban (el) : 410.
Gutibambas y Mucibarrenas : Voir *El casamiento desigual* .

H

Habit brodé (l') (Carmontelle) : 78.
Hablador (indiscreto) (el) (Cruz) : 93, 532, 541.
Hacer que hacemos (Iriarte) : 293, 306, 307, 308, 309, 310, 311.
Hambriento de nochebuena (el) (Vázquez) : 115.
Heredero loco (el) (Cruz) : 91, 178, 181, 197, 198, 523, 534, 541.
Heredero universal (el) : 251, 252.
Héritier de village (l') (Marivaux) : 181, 534.
Héroe de la manzana (el) : 25.
Herrero y el casero (el) (M. Zabal) : 83, 116.
Heure de l'audience (l') (Legrand) : 533.
Hijo (ou *hijito*) *de vecino (el)* (Cruz) : 94, 187, 188, 197, 311, 340, 351, 355, 356, 362, 364, 407, 409-410, 416, 449, 462, 464, 476, 555-557, 562.
Hijos de la paz (los) (Cruz) : 104.
Hipermenestra (la) (Olavide) : 67.
Hipocresía castigada y Juan de Buen Alma (la) : 47.
Hipsípile, princesa de Lemnos (Nifo) : 258, 272, 273.
Hombres con juicio (los) (Cruz) : 87, 195, 289, 526
Hombres solos (los) (Cruz) : 93, 167, 193, 438.
Honestidad triunfante (la) (P. Alcántara) : 102.
Honor más combatido y crueldades de Nerón (el) : Voir *Amor más combatido ...(el).*
Hormesinda (Nicolás F. de Moratín) : 258, 266, 268, 269, 293, 301, 302, 305, 306, 312, 319, 342, 400.
Hospital de la moda (el) (Cruz) : 80, 110, 196, 349, 353, 360, 378-379, 381, 397, 423-427, 430, 431, 435, 477-479.
Hospital de los podridos (el) : 80.
Hospital de los tontos (el) (Cruz) : 75, 95.
Hostería de Ayala (la) (Cruz) : 218, 221.
Hostería del buen gusto (la) (Cruz) : 93, 114.
Huésped consolado (el) (Cruz) : 48, 212.

I

Ile de la folie (l') (Romagnesi) : 200.
Ile de la raison (l') (Marivaux) : 200.
IIustres payos (los) (Cruz) : 100, 534.
Impromptu de la folie (l') (Legrand) : 321-323, 534.
Impromptu de Versailles (l') (Molière) : 488.
Impulsos del placer (los) (Cruz) : 104.
Indiana (la) (Cruz) : 102.
Industria contra miseria (la) : 98.
Inés de Castro (La Motte) : 200.
Inesilla la de Pinto (Cruz) : 88, 116, 134, 200, 305, 534.
Ingrat (l') (Destouches) : 185.
Introducción a la tragedia ridícula de Manolo (Cruz) : 212, 303.
Introducción pour *Los amantes de Teruel* (Vázquez) : 255.
Introducción pour *El casero burlado* (Cruz) : 214, 277.
Introducción pour *El maestro de la niña* (Cruz) : 238, 253, 542.

Introducción pour *Numancia destruida* (Cruz) : 305.
Irrésolu (l') (Destouches) : 185.
Isla desierta (la) (Laviano) : 102.
Italiano fingido (el) (Cruz) : 105.

J

Jardín divertido (el) (Cruz) : 143, 355, 375.
Jardineros graciosos (los) (Vázquez) : 68.
Jasón : 86.
Jeannot et Jeanette ou Les ensorcelés (Favart) : 502, 533.
Juanito y Juanita (Cruz) : 32, 98, 99, 502, 533.
Juegos olímpicos (los) : 251, 423.
Juicio de la mujer hace al marido discreto (el) (Nifo) : 81, 272, 273, 276.
Junta de aficionados (la) (Cruz) : 360.
Junta de los payos (la) (Cruz) : 116, 489.

L

Laberinto del mundo (el) (Calderón) : 32.
Labrador y el usía (el) (Cruz) : 95, 535.
Labradoras de Murcia (las) (Cruz) : 297.
Ladrones robados (los) (Cruz) : 86, 161, 340, 353, 358, 363, 385-387.
Légataire universel (le) (Regnard) : 251.
Licenciado Farfulla (el) (Cruz) : 26, 29.
Lindo don Diego (el) (Moreto) : 419, 420.
Loa de Juan Rana (la) (Moreto) : 207.
Loa para acabar (la) (Cruz) : 41.
Locura más graciosa en obsequio del monarca (Vázquez) : 107.
Locuras más graciosas por el engaño creído (las) (Vázquez) : 138.
Lucrecia (Nicolás F. de Moratín) : 258.
Lugareña astuta (la) (Moncín) : 106.

M

Maestro de la niña (el) (Cruz) : 238.
Maestra de niñas (la) (Cruz) : 96.
Maestro de música (el) (Cruz) : 90, 211, 224, 225, 230, 550-551.
Maestro de rondar (el) (Cruz) : 83, 116, 340, 353, 360, 525, 535.
Mágico Brancanelo (el) : 43.
Mágico de Astracán (el) (Valladares) : 21, 22.
Mágico de Candahar (el) : 138.
Mágico de Salerno (el) (Salvo y Vela) : 43.
Mágico Federico (el) : 67.
Mahonesas (las) (Cruz) : 103.
Maja majada (la) (Cruz) : 95, 340, 352, 356, 360, 391, 412, 471.
Majas de Lavapiés (las) (Cruz) : 338.
Majas forasteras (las) (Cruz) : 99.
Majas vengativas (las) (Cruz) : 87, 160, 340, 375, 391, 560.
Majo de repente (el) (Cruz) : 96, 340, 350, 354, 360, 375, 410-412, 476, 521.
Majo escrupuloso (el) (Cruz) : 97, 339, 340, 360, 370, 414, 533, 542.
Majos de buen humor (los) (Cruz) : 89, 143, 153, 159, 172, 340, 349, 350, 360, 401-403, 414, 436, 484, 487, 489, 554.
Majos de Lavapiés (los) : 360.
Majos vencidos (los) (Cruz) : 90, 153, 339, 340, 343, 347, 359, 360, 405-407, 474.
Mal casado (el) (Cruz) : 29, 77, 85, 109, 337, 339, 340, 360, 365-366, 368, 378, 385, 387-393, 396, 445-446, 503, 507, 542.
Mal casados (los) : 31.
Mal de la niña (el) (Cruz) : 85, 134, 152, 157, 176, 177, 534, 536.
Mala educación (la) : 100.
Malgastador (el) (Vallés) : 36, 185.
Malicia castigada (la) (Moncín) : 106.
Manchego (el) : 92.
Manchego en la corte (el) (Moncín) : 105.
Maniático (el) (Cruz) : 93, 533.
Manolo (Cruz) : 78, 88, 112, 127, 148, 200, 203, 277, 301, 303, 304, 305, 329, 336, 339, 340, 341, 360, 396, 398, 399, 513.
Mañana de San Juan (la) (Cruz): 115, 380, 452, 518.
Mariage de Figaro (le) (Beaumarchais) : 335.
Mariage forcé (le) (Molière) : 534.
Mariage par lettre de change (le) (P. Poisson) : 95.
Marianne (Voltaire) : 200.
Marido discreto (el) (Cruz) : 98, 487.
Marido sofocado (el) (Cruz) : 95, 437, 450, 546.
Maridos engañados y desengañados (los) (Cruz) : 98, 99, 539, 543.
Mariscal de Virón (el) : 242.
Marta abandonada (Cruz) : 287.
Marta la Romarantina (Cañizares) : 142, 215, 287.
Más puede el hombre que amor (Cruz) : 37, 287.
Máscaras (las) (Cruz) : 115, 137.
Matrimonio de Lucas y chasco de D. Simplicio (el) : 86.
Mauvais ménage (le) (Legrand et Dominique) : 200.
Máximas de un buen padre (las) : 251.
Mayor hazaña de Carlos V (la) : 37.
Médecin malgré lui (le) (Molière) : 170, 270, 529, 531, 534.
Médico a palos (el) (Leandro F. de Moratín) : 171, 534.
Médico de la locura (el) (Cruz) : 30, 87, 166, 489, 543.

Médico extranjero (el) (Cruz) : 106.
Médico y los cautivos (el) (Cruz):176, 177, 531, 535.
Médisant (le) (Destouches) : 185.
Mejor está que estaba (Calderón) : 73.
Menestrales (los) (Trigueros) : 34, 104.
Mercader engañado (el) (Moncín) : 106.
Mercader vendido (el) (Cruz) : 493, 532.
Mercado del lugar (el) (Cruz) : 166, 193, 489, 495.
Merienda a escote (la) (Cruz) : 93.
Merienda del jardín (la) (Cruz) : 157, 158.
Merienda deshecha (la) (Landeras) : 102.
Merino en su estudio : 191.
Mérito triunfante (el) (Cruz) : 34.
Mesón de Villaverde (el) (Cruz) : 56, 87, 206, 210, 485.
Mesón en Navidad (el) (Cruz) : 74, 486-488.
Mesonero burlado (el) : 86.
Métamorphose amoureuse (la) (Legrand) : 154, 533.
Monsieur de Pourceaugnac (Molière) : 339, 536.
Monteros de Espinosa (los) : 301.
Muda enamorada (la) (Cruz) : 170, 171, 176, 529, 531, 534, 539.
Mujeres defendidas (las) (Cruz) : 18, 119, 199, 275, 452.
Muñuelo (el) (Cruz) : 107, 200, 202-204, 304, 340, 391, 513.
Música a oscuras (la) (Cruz) : 85, 158, 489.
Música al fresco (la) (Cruz) : 99, 172, 531, 534.
Músico de repente (el) (Cruz) : 224.
Músicos y danzantes (los) (Cruz) : 138.

N

Nacimiento a lo vivo (el) : Voir *Adorno del nacimiento (el)* .
Naranjeras en el teatro (las) (Cruz) : 37, 96, 116, 362, 375, 376, 503.
Niñería (la) (Cruz) : 29, 37, 87, 211, 229, 230.
No (el) (Cruz) : 26, 101, 102, 531, 534.
No fuera malo el arbitrio si pudiera ser verdad : 80.
No hay candados para amor cuando es bien correspondido, y petimetre escondido (Cruz) : 144, 167, 534.
No hay contra la patria venganzas, y Temístocles en Persia (Cañizares) : 222.
No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor, El rey pastor (Cruz) : 288.
No puede ser guardar a la mujer (Cruz) : 37, 94, 95, 190, 360.
Noce interrompue (la) (Favart) : 200.
Nochebuena en ayunas (la) (Cruz) : 89, 115, 134, 151, 152, 302, 340, 400, 455, 495.
Nouveaux débarqués (les) (Legrand) : 322, 533.
Nouvelliste dupé (le) (Pannard) : 173, 534.
Novelero (el) (Cruz) : 101, 102, 173, 174, 343, 514, 534, 558-560.
Novia muda (la) (Cruz) : Voir *Muda enamorada (la)*.
Novio rifado (el) (Cruz) : 99, 533.
Novios espantados (los) (Cruz) : 106, 439, 450, 455, 474, 557.
Numancia destruida (López de Ayala) : 305.

O

Ociosos (los) (Cruz) : 84, 520, 526.
Oficial de marcha (el) (Cruz) : 104.
Oposición a cortejo (la) (Cruz) : 157, 455, 465, 467, 470-472, 549-550.
Oposición a sacristán o el tío Tuétano (la) (Cruz): 92, 178.
Orquesta femenina (la) (Cruz) : 95, 206.

P

Paca la salada y merienda de Orterillas (Vázquez) : 107.
Padre confiado (el) (F. Salazar) : 88.
Padrino y el pretendiente (el) (Cruz) : 102, 195, 487, 533, 541.
Pagar la burla a buen precio (Cruz) : 96, 450, 514, 533, 542.
Pagar la fiesta para otro : 97.
Paje pedigüeño (el) : 89.
Pamela (la) (J. Vallés) : 251, 252.
Parecido de Túnez (el) : 67.
Parecido en la corte (el) (Moreto) : 70, 270.
Payas celosas (las) (Cruz) : 93, 484, 495, 553.
Payo cómico (el) (Cruz) : 209.
Payo ingenuo (el) (Cruz) : 92, 488, 495, 501.
Payos críticos (los) (Cruz) : 89, 157, 187, 188, 194, 340, 349, 350, 353, 354, 361, 371, 428, 435, 484, 497, 498, 517.
Payos en el ensayo (los) (Cruz) : 92, 338.
Payos en la corte (los) (Cruz) : 535.
Payos hechizados (los) (Cruz) : 68, 98, 99, 502, 533.
Payos y los soldados (los) (Cruz) : 535.
Paysans de qualité (les) (Legrand) : 534.
Pedrero apedreado (el) (Cruz) : 108.
Peluquero (el) (Cruz) : 92, 116, 135, 503, 548.
Peluquero casado (2a parte) (el) (Cruz) : 92, 407, 443-444, 503, 548.
Peluquero viudo (3a parte) (el) (Cruz): 503.
Pensiones de los nuevos (las) (Cruz): 147, 230, 266.
Perdido bien hallado (el) (Cruz) : 209, 210, 221, 222, 230.
Peregrino en su patria (el) (Cruz) : 66, 84, 288.
Perico el empedrador : 106.

Perlático fingido (el) : 99.
Persecuciones de Ayala : 221, 229.
Pescar sin caña ni red (Las pescadoras) (Cruz) : 30, 84, 185, 265, 287.
Petimetra (la) (Nicolás F. de Moratín) : 258, 427.
Petimetra en el tocador (la) (Cruz) : 148, 190, 423, 426-428, 450, 452, 473.
Petimetras (las) : Voir *Sombrerito (el)* .
Petimetre (el) (Cruz) : 78, 82, 117, 118, 133, 135, 186, 189, 272-275, 340, 360, 380, 420, 426-435, 447, 452, 463-465, 467, 474-476.
Petimetre en la aldea (el) (Comella) : 102.
Petimetres burlados (los) (M. del Pozo) : 88, 172, 293.
Petits comédiens (les) (Pannard) : 534.
Petra y la Juana (la) (Cruz) : 340, 351, 373, 417-418, 476, 526-527, 562.
Philanthrope ou l'ami de tout le monde (le) (Legrand) : 533.
Picapedrero (el) (Cruz) : 85, 109, 116, 134, 165, 197, 200, 367 , 442-445, 472, 502, 503, 507, 508.
Picos de oro (los) (Cruz) : 32, 41, 82, 184, 185, 351, 428, 455, 460, 469, 489.
Pièce à deux acteurs (la) (Pannard): 144, 167, 534.
Plaza Mayor de Madrid por Navidad (la) (Cruz) : 75, 83, 84, 108, 115, 125, 127-129, 152, 360, 372, 380, 381, 447, 477-484, 507.
Plazuela de Santa Cruz (la) (Calderón) : 125.
Plebeyo noble o el Mamahuchí (el) : 177.
Pleito de la viuda (el) (P. de Alcántara) : 102.
Pleito del pastor (el) (Cruz) : 87, 116, 157, 532
Pobres con mujer rica (los) : Voir *Picapedrero.*
Poeta aburrido (el) (Cruz) : 93, 243, 313-318, 320, 321, 323, 342.
Poeta de capricho (el) : 82, 83, 117, 224.
Polonia turbada : 229.
Poner la escala para otro (Cruz) : 83, 158, 489, 490, 535.
Ponerse hábitos sin pruebas y el guapo Julián Romero (Cañizares) : 410.
Portentosos efectos de la naturaleza (los) (Cruz) : 26, 84, 288.
Portrait (le) (Carmontelle) : 533, 540.
Pradera de San Isidro (la) (Cruz) : 11, 32, 84, 115, 127-130, 134, 136, 139, 142, 143, 151, 152, 197, 302, 339, 343, 350, 360, 370, 385, 428, 477, 482-483, 516.
Prado por la noche (el) (Cruz) : 83, 84, 127, 143, 151, 158, 160, 193, 194, 349, 482, 483.
Pragmática (la) (Cruz) : 131.
Précieuses ridicules (les) (Molière) : 172, 270, 534.
Preciosas ridículas (las) (Cruz) : 85, 172, 197, 442, 444, 534-536, 539, 540.
Préjugé à la mode (le) (La Chaussée) : 185.
Premio (el) (Comella) : 107.
Premio de las doncellas (el) (Cruz) : 97, 533.
Presumida burlada (la) (Cruz) : 87, 138, 161, 173, 194, 197, 519, 535.
Presumidas burladas (las) (Cruz) : 535.
Pródigo y miserable (el) (V. Lucas) : 80, 437.
Progne y Filomena : 70, 270, 346.
Propósitos de las mujeres (los) (Cruz): 80, 148, 452.
Provincias españolas unidas por el placer (las) (Cruz) : 107.
Prudencia del marido hace a la mujer discreta (la) (Pisón y Vargas) : 89.
Prudencia en la niñez (la) : 440.
Prueba feliz (la) (Cruz) : 531, 535, 542.
Público es quien da todo (el) : 121, 122.
Pueblo quejoso (el) (Cruz) : 29, 54, 56, 83, 147, 277-285, 287, 396, 540.
Pueblo sin mozas (el) (Cruz) : 131, 435, 436, 489, 490.
Pues que lucro no tenemos trabajando noche y días deshagamos compañía y otro destino busquemos (Vázquez) : 42, 78, 101, 239, 240.
Pupila juiciosa (la) (Iriarte) : 11.
Pupille (la) (Fagan) : 11.

Q

Quebrantos de Mariana y cautiverio de Ayala : 48, 217, 229, 232.
Quien complace a la deidad acierta a sacrificar (Cruz) : 70, 74, 139, 261, 264, 287, 530.
Quien de ajeno se viste donde quieren le desnudan (Cruz) : 98, 99, 172, 451.
Quien dice mal de la pera, aquel se la lleva (Cruz): 89.
Quintaesencia de la miseria (la) : 98.

R

Rastro por la mañana (el) (Cruz) : 89, 136, 143, 152, 193, 340, 343, 368, 391, 484.
Ratón o paso de los bailarines (el) (L. Dariel) : 104
Razón contra la moda (la) (Luzán) : 185.
Re pastore (i l) (Métastase) : 288.
Recibimiento de Juan Ramos (el) (Cruz) : 212, 238, 251.
Refrescos a la moda (los) (Cruz) : 87, 157, 189, 196, 446, 455, 456, 459.
Refunfuñador (el) (Cruz) : 37, 75, 133, 151, 152, 153, 155, 275, 352, 375, 452.
Regimiento de la locura (el) (Cruz) : 55, 156, 321-323, 534.
Reloj de repetición (el) (Cañizares) : 31.
Remedo de los cómicos y tío Chivarro al revés (el) : 88.

Repente de los cómicos (el) (Cruz) : 240.
Répétition interrompue (la) (Pannard) : 232, 534.
República de las mujeres (la) (Cruz) : 78, 91, 533, 548.
Residencia de los danzantes (la) (Cruz): 75, 80, 489.
Residencia de Pozuelo (la) : 31.
Restauración de Madrid (la) : 22.
Resultas de las ferias (las) (Cruz) : 93, 137, 199, 316, 320-323, 342, 495.
Resultas de los saraos (las) (Cruz) : 82, 117, 159, 447, 449, 452, 455, 457, 458, 514.
Retablo de las maravillas (el) (Cervantes) : 494.
Reto de las mujeres (el) : 86.
Retreta (la) (Cruz) : 89, 137, 151.
Retrato (el) (Cruz) : 444, 476, 533, 541.
Reverso del sarao (el) (Cruz) : 84, 143, 151, 157, 428, 449, 455, 458.
Riña de los graciosos (la) : 47, 83, 118, 119, 120, 229.
Robo de Plasencia (el) : 217, 218, 349.
Rosière de Salency (la) (Favart) : 533.
Rue mercière ou Les maris dupés (la) (Legrand) : 539, 544.

S

Sacrificio de Ifigenia (el) (Cañizares + Cruz) : 25, 30, 36.
Sainete de repente (el) (L. de Sedano) : 216.
Sainete interrumpido (el) (Cruz) : 102.
Sainete nuevo (1765) (Cruz) : 209.
Sainete para empezar (Cruz) : 120, 121, 209, 214, 297-298, 301.
Sainete que da menos que promete (Cruz) : 36.
Sanar de repente (Cruz) : 93, 167.
Sarao (el) (Cruz) : 82, 117, 151, 159, 452, 454, 455, 473.
Sarao de Chinita (el) (Cruz) : 229, 238, 251.
Sastre y su hijo (el) : 84, 116, 197, 502, 525.
Sátira castigada por los saynetes de moda (la) (Nifo) : 81, 118, 272, 273-276, 319.
Saynete o lo que quieran : 168, 229.
Segadoras (deVallecas) (las) (Cruz) : 86, 289, 295, 296.
Segadores festivos (los) (Cruz) : 360, 375, 415.
Segundones (los) (Cruz) : 181.
Señorías de moda (las) (Cruz) : 82, 84, 197, 203, 440-442, 447, 498.
Señorita displicente (la) (Cruz) : 39, 100.
Señorita malcriada (la) (Iriarte) : 489, 522, 555, 561, 562.
Señorito enamorado (el) : 170.
Señorito mimado (el) (Iriarte) : 58, 311, 349, 408, 561, 562.
Sérénade (la) (Regnard) : 99, 531, 534.
Serranas de Toledo (las) (Cruz) : 89, 159, 436, 447, 495-498, 516.
Sesostris (Cruz) : 242, 288.
Sí de las niñas (el) (L. F. de Moratín) : 155, 562.
Síes del mayordomo D. Ciriteca (los) : 85.
Simple discreto (el) (A. Espinar) : 84, 157, 159.
Soberbia castigada o La baronesa (la) (Cruz): 171.
Sobresalientes (los) (Cruz) : 209, 210, 252.
Sombrerito (el) (Cruz) : 105, 167, 182-184, 455, 473.
Soplo del contrabando (el) (Vázquez) : 94.
Sordo y el confiado (el) (Cruz) : 77, 131, 246, 339, 524.
Soriano loco (Cruz) : 92, 156, 182, 211, 229.
Sorpresa de los desertores (la) : 217.
Sosa (la) (Cruz) : 535.
Subordinación militar (la) : 105.
Sueño (el) (Cruz) : 99, 534.
Sueño (el) (Vázquez) : 103.
Superfluidades (las) (Cruz) : 87, 137, 197, 307, 308, 310, 455.

T

Talestre (Métastase) : 325.
Talestris, reina de Egipto (Cruz) : 325.
También hay duelo en las damas (Calderón): 29, 73
Tartuffe (Molière) : 47.
Teatro por dentro (el) (Cruz) : 29, 37, 55, 87, 168, 212, 286-288, 295, 327, 396.
Teatro renacido (el) (Vázquez) : 325.
Templos de amor y placer (Cruz) : 234, 370.
Tertulia (la) (Cruz) : 455.
Tertulia de los jueves (la) : 82, 424.
Tertulia de moda (la) (Cruz) : 455, 514.
Tertulia discreta (la) (Cruz) : 104, 455.
Tertulia hecha y deshecha (la) (Cruz) : 95.
Tertulias de Madrid (las) (Cruz) : 89, 152, 153, 159, 181, 455, 459, 514.
Tintorero vengado (el) (Cruz) : 104, 173, 532, 533.
Tío chasqueado (el) (Moncín) : 106.
Tío Chibarro el herrero (el) : 88.
Tío Felipe 1a parte (el) (Cruz) : 78, 131, 155, 489, 490.
Tío Felipe 2a parte (el) : Voir *La cuenta de propios y arbitrios* .
Tío Gil (el) (Landeras) : 104.
Tío Tuétano (el) : Voir *La Oposición a sacristán* .
Tío Vigornia el herrador (el) (Vázquez) : 105, 503.
Tío y la tía (el) (Cruz) : 40 .
Títulos de comedias (los) : 207.
Todo el año es Carnaval (Cruz) : 92, 115, 142, 215, 216.

Tonto alcalde discreto (el) (Valladares) : 67, 98.
Tordo hablador (el) (Cruz) : 181.
Torero de Olmedo (el) : 138.
Tornaboda en ayunas (la) (Cruz) : 91, 92, 455, 459, 465, 546-548, 550.
Trabajos de Job (los) : 133.
Tramposo (el) (Vázquez) : 94.
Travesuras de un barbero (Vázquez) : 107.
Tres, y de las tres ninguna (Cruz) : Voir *De tres ninguna* .
Tres graciosas (las) : Voir *Válgate Dios por Garrido* .
Tres mayores prodigios en tres distintas edades, y origen carmelitano (los) : 71.
Tres novios imperfectos, sordo, tartamudo y tuerto (los) (Vázquez) : 96.
Tribunal de la Poesía Dramática (el) (Nifo) : 54, 272, 273, 285.
Triomphe de l'intérêt (le) (Boissy) : 534.
Triomphe de Plutus (le) (Marivaux) : 167, 534.
Triomphe du temps futur (le) (Legrand): 178, 533.
Triomphe du temps passé (le) (Legrand) : 154, 178, 533.
Triomphe du temps présent (le) (Legrand) : 178.
Triunfo de Tomiris (el) : 34.
Triunfo del interés (el) (Cruz) : 99, 167, 183, 184, 428, 451, 476, 516, 517, 534, 541.
Trois cousines (les) (Dancourt) : 538.
Trompeur trompé (le) (Vadé) : 96, 533.
Trueque de las criadas (el) (Vázquez) : 32, 100.
Tutor enamorado (el) (Cruz) : 338.

U

Usías y las payas (las) (Cruz) : 442, 484, 495, 502.
Usías contrahechos (los) (Cruz) : 93, 176, 177, 197, 533, 535, 558-560.
Usías de medio pelo (los) : 197, 441.
Usurier gentilhomme (l') (Legrand) : 533, 540.

V

Válgate Dios por Garrido (Cruz) : 78, 211, 229.
Veneno fingido (el) : Voir *Burlador burlado (el)* .
Venganza de los payos (la) : Voir *Castigo de los payos (el)* .
Venganza del Zurdillo (la) : Voir *Los Bandos de Lavapiés* .
Vert-galant (le) (Dancourt) : 173, 533.
Veste brodée (la) (Carmontelle) : 533, 541.
Vestuario (el) (Moreto) : 207.
Veuf (le) (Carmontelle) : 533.
Veuve avare (la) (Carmontelle) : 533.
Viejo a la moda (el) (Cruz) : 151, 444, 455, 458.
Viejo burlado (o lo que son criados) (el) (Cruz) : 89, 155, 156, 176, 177, 534, 558, 560.
Viejo celoso (el) (Cervantes) : 174.
Viejos a la moda (los) (Cruz) : 91.
Viejos burlados (los) (Cruz) : 91, 154, 156, 173, 178, 533, 546.
Viejos fingidos (y españolas extranjeras) (los) (Cruz) : 99, 178.
Villanos en la corte (los) (Cruz) : 288.
Vindicatif (le) (Destouches) : 185.
Violencia del oído (la) : 242.
Virginia (Montiano y Luyando) : 257.
Visita de duelo (la) (Cruz) : 87, 148, 159, 198, 455
Visita del hospital del mundo (la) (Cruz) : 38, 79, 80, 81, 235-237, 245, 259.
Víspera de San Pedro (la) (Cruz) : 37, 133, 138, 152, 188, 489, 520.
Vistas de novios (las) : Voir *Señorías de moda (las)* .
Viuda burlada (la) (Cruz) : 100, 473.
Viuda hipócrita y avarienta (la) (Cruz) : 96, 181, 533.
Viuda y el letrado (la) (Cruz) : 157.
Viudo (el) (Cruz) : 96, 97, 115, 143, 198, 533.
Volatines (los) (Cruz) : 38.
Vuelta del arriero y boda fingida (la) (Vázquez) : 78, 97.

Y

Yo me entiendo y Dios me entiende : 242.

Z

Zaïre (Voltaire) : 200.
Zara (Cruz) : 513, 533.
Zelinda (Cruz) : 535.

INDEX ONOMASTIQUE

(Les noms des comédiens sont en caractères gras)

A

Addison : 260.
Aguilar Piñal (Francisco) : 114.
Aguirre (Geneviève) : 435.
Alcántara (Pedro) : 102.
Alcázar (Mariana) : 81, 118, 119, 120, 217, 219, 220, 232, 236, 237.
Aldovera (Juan) : 142, 149, 190, 231, 232, 240.
Andioc (Mireille) : 19, 75, 86.
Andioc (René) : 12, 19, 20, 21, 23, 51, 52, 57, 60, 69, 71, 128, 129, 141, 155, 171, 245, 258, 266, 267, 334, 489, 547, 550.
Anes (Gonzalo) : 507, 518.
Angel (Juan) : 150, 151.
Aranda (Comte d') : 42, 44, 45, 46, 64, 69, 84, 108, 111, 114, 127, 241, 243, 310, 346.
Armendáriz (Joseph) : 31.
Asensio (Eugenio) : 9, 80, 139, 170, 207, 222.
Ayala (Miguel de) : 56, 82, 118, 119, 120, 132, 155-158, 166, 168, 172, 189, 217-224, 232, 278, 279, 380, 485, 489, 491, 523.

B

Barcia (Roque) : 144.
Baretti (Joseph) : 349.
Bastos (María) : 153.
Beaumarchais : 335.
Bergman (Hannah E.): 9, 10, 28, 70, 147, 185, 186, 206, 207.
Bernascone (Ignacio) : 293.
Biancolelli (Pierre-François) : 88, 200, 232, 532-534, 540.
Blanco (Casimira) : 178.
Boileau (Nicolas): 202.
Boissy (Louis de) : 93, 532, 534, 540, 541.
Brueys (David Augustin de) : 86.

C

Cadalso (José de) : 315, 318, 423.
Cagigal (Fernando del) : 334.
Calderón de la Barca (Pedro) : 73, 125, 126, 207, 257, 258, 259, 305.
Calle (Agueda de la) : 79.
Calle (Dionisio de la) : 153, 218, 219, 275.
Calle (Nicolás de la) : 40, 82, 83, 85, 86, 150, 152, 164, 204, 209, 277.
Callejo (Francisco) : 137, 156, 160, 232, 243.
Cambronero (Carlos) : 59, 96, 102, 104, 231.
Campano (José) : 158, 218.
Campomanes : 210.
Cañizares (José de) : 27, 31, 36, 410, 534.
La Caramba : Voir **Fernández** (María Antonia).
Carmontelle (Louis Carogis, dit) : 12, 78, 93, 96, 97, 102, 414, 461, 487, 532, 539, 540.
Caro Baroja (Julio) : 337.
Carretero (Tomás) : 230, 266.
Casas (Vicente) : 142, 178.
Castrillo (Antonio) : 98.
Cervantes : 125, 174, 196, 494.
Chauchadis (Claude) : 147, 201.
Chica (María de la) : 120, 145, 149, 154, 209, 215, 225, 230, 231, 232, 233, 249, 297.
Chinica ou **Chinita** : Voir **López** (Gabriel).
Cirot (Georges) : 534, 539.
Clavijo y Fajardo : 245, 258, 260, 279, 422, 428, 434, 460, 462.
Comella (Luciano Francisco) : 65, 68, 102, 107.
Coque (Ildefonso) : 211.
Corneille (Pierre) : 257.
Coronado (Diego) : 141, 199, 218, 219, 222, 225, 230-232, 234, 247, 249.
Correa Calderón : 434.
Cortinas (Josefa) : 210, 230, 234.
Cortinas (Vicenta) : 303.
Cossío (José María de) : 139.
Cotarelo y Mori (Emilio) : 9, 10, 25, 27, 28, 30, 31, 37, 40, 47, 48, 50, 51, 55, 62, 65, 66, 68, 71, 74, 76, 88, 92, 94, 99, 105, 106, 108, 114, 117, 122, 129, 150, 153, 156, 166, 177, 179, 190, 207, 209, 211, 215, 216, 227-229, 234, 253, 258, 259, 268, 272, 289, 293, 295, 296, 303, 306, 310, 315, 318, 319, 325, 328, 329, 334-336, 345, 369, 387, 404, 423, 424, 433, 437, 440, 502, 529, 534.
Coughlin (Edward) : 99, 102, 212, 234, 238, 305, 514.
Coulon (Mireille) : 55, 74.
Cumplido (Joseph : 258.
Cruz (Juan de la) : 139, 529.

D

Dalrymple (William) : 468.

Dancourt (Florent Carton) : 12, 173, 532, 533, 538, 539, 540.
Dariel (Lorenzo) : 104.
Deleito y Piñuela (José) : 15.
Descotes (Maurice) : 336.
Destouches (Philippe Néricault) : 185.
Diamante : 207.
Díaz de Escovar (Narciso) : 221.
Díez González (Santos) : 326, 564, 567.
Domínguez Ortiz (Antonio) : 17, 51.
Dominique : Voir Biancolelli.
Dowling (John) : 134, 142, 303.
Dufour (Gérard) : 186, 420.
Durán (Agustín) : 10, 97, 99, 100, 102, 103, 172.

E

Erauso y Zabaleta : 257.
Espejo (José) : 112, 140, 154, 155, 158, 160, 166, 168, 174, 204, 209, 215-218, 230, 237, 243, 255, 266, 286, 300, 424, 487.
Espinar (Antonio) : 11, 84, 168.
Esteban (Francisco) : 410.
Etienvre (Françoise) : 422.

F

Fagan (Christophe-Barthélémy) : 11.
Favart (Charles-Simon): 97, 98, 200, 490, 502, 503, 533.
Fernández (Antonio Pablo) : 31, 259, 295.
Fernández (María Antonia) : 210, 221, 230.
Fernández de Moratín (Leandro) : 19, 21, 24, 33, 38, 56, 65, 107, 123, 155, 170, 334, 489, 562-564, 567.
Fernández de Moratín (Nicolás) : 65, 114, 148, 258, 260, 266, 269, 293, 302, 303, 305, 312, 319, 376, 427, 428, 468.
Ferrer Benimeli (José Antonio) : 44.
Ferrer del Río (Antonio) : 183, 381.
Figueras (Josefa) : 149, 155, 178, 211, 238.
Filippo (Luigi de) : 97, 105, 142, 213, 235, 239.
Floridablanca : 64.
Forman (Milos) : 425.
Francho : Voir **Rubert** (Francisco).
Fuentes (Rosalía de) : 210.
Fuentes (Simón de) : 140, 153, 159, 197, 226, 230, 286, 343, 359, 402.

G

Galván (Vicente) : 230.
Gálvez (Isabel de) : 207.
García (Juana) : 231, 247.
García (Lino) : 105.
García de la Huerta (Vicente) : 9, 11, 211, 344.
García de la Parra (Manuel) : 231.
García Lorenzo (Luciano) : 305, 567.
García Ugalde (José) : 231.
Garrido (Miguel) : 139, 145, 156, 166-168, 198, 221, 223-227, 230-233, 239, 245, 248, 315.
Gatti (José Francisco) : 12, 99, 100, 108, 113, 182, 187, 344, 428, 531, 532, 534, 536.
Gippini (Antonio) : 114.
Glendinning (Nigel) : 261.
Gómez Ortega (Casimiro) : 114, 296, 563.
González Martínez (Nicolás) : 31, 49, 259, 524, 543.
Goya (F. Mariano de) : 136, 139, 515.
Granadina : Voir **Chica** (María de la).
Guerrero (Rosalía) : 236.
Guerville : 98, 502, 533.
Guinard (Paul J.) : 260, 272, 422, 428, 432, 464.

H

Hamilton (Arthur) : 10, 532, 534.
Helman (Edith) : 136, 348, 410, 515.
Herr (Richard) : 111, 513.
Herrington (Carolyn Diane) : 538, 539.
Hidalgo (María) : 23, 26, 42, 71, 79, 81-83, 85-90, 120, 138, 139, 166, 212, 222, 259, 279.
Higuera (Miguel de la) : 289, 290.
Huerta (Pepita) : Voir **Martínez Huerta** (María Josefa).
Huerta (Paula) : Voir **Martínez Huerta** (Paula).
Hurtado de Mendoza (Antonio) : 132.

I

Ibáñez (María Ignacia) : 152.
Ibáñez (Victoria) : 231.
Iriarte (Bernardo de) : 69, 70, 234, 267, 268, 270, 313.
Iriarte (Tomás de) : 11, 58, 93, 114, 290, 292, 293, 306, 308-312, 315, 318, 324, 328, 329, 334, 408, 561, 562, 564, 565.
Isla (José Francisco de) : 422, 562.

J

Jammes (Robert) : 147.
Jovellanos (Melchor de) : 11, 49, 50, 51, 52, 213, 348, 565.

K

Kany (Charles E.) : 10, 16, 25, 43, 54, 91, 99, 102, 103, 105, 106, 234, 375, 438, 439, 452.

L

Laborda (Francisca) : 213.
La chaussée (Pierre-Claude Nivelle de) : 185.

Ladvenant (Francisca) : 230.
Ladvenant (Juan) : 218.
Ladvenant (María) : 23, 29, 37, 42, 62, 75, 78, 79, 81, 82, 83, 86, 152, 174, 178, 209, 211, 219, 220, 237, 346, 437.
Lafarga(Francisco) : 12, 93, 96 , 414, 461, 487, 532, 533.
Lagrave (Henri) : 12, 20, 22, 43, 270, 271, 537, 538.
La Motte (Antoine Houdar de) : 200.
Landeras (Joseph) : 97, 102, 103, 104.
Lanini (Pedro) : 208.
Lavi y Zabala (Juan) : 72.
Laviano (Manuel Fermín de) : 68, 107, 239.
Legrand (Marc-Antoine) : 12, 78, 88, 90, 91, 93, 96, 100, 154, 178, 322, 323, 532-534, 539, 540, 544, 567.
López (Gabriel) : 84, 85, 142, 143, 152, 154, 156-169, 174, 175, 178, 197, 199, 218, 221, 224, 227-230, 232, 233, 235, 243, 253, 286, 294, 300, 303, 320, 321, 385, 402, 467.
López (Nicolás) : 56, 154, 230, 234, 487.
López de Ayala (Ignacio) : 191, 329.
López de Sedano (Juan José) : 99, 216.
López Fando (Juan Manuel) : 148.
Lucas (Ventura) : 80, 168, 424.
Luzán (Ignacio de) : 65, 185, 257.

M

McClelland (Ivy L.) : 258, 303, 304, 305.
Malo y Vargas (Antonio) : 319.
Mamczarz (Irène) : 10, 547.
Marivaux: 12, 91, 99, 155, 167, 181, 182, 198, 490, 523, 531, 534, 558.
Martín Gaite (Carmen) : 421, 428, 437, 451, 465.
Martínez (Francisca) : 149.
Martínez (Manuel) : 23, 25, 34, 35, 40, 42, 46, 48, 67, 72, 78, 90-107, 122, 138, 149, 150, 151, 167, 191, 223, 227, 230, 231, 234, 237-239, 241, 242, 245, 251, 252, 259, 297, 314, 385, 406, 474.
Martínez González (Nicolás) : 191.
Martínez Huerta (José) : 211.
Martínez Huerta (María Josefa) : 154, 211 , 229, 230.
Martínez Huerta (Paula) : 46, 152, 230.
Mayora (María Mayor Ordóñez) : 25, 211, 233.
El Mayorito : Voir **Ordóñez** (José).
Meléndez Valdés (Juan) : 34, 104.
Mendoza (Cayetano) : 289.
Menéndez Pelayo (Marcelino) : 11, 336, 534, 563.
Merino (Vicente) : 48, 75, 111, 112, 152, 154, 155, 156, 159, 161, 193, 199, 211, 230, 251, 320, 403, 404.
Mesonero Romanos (Ramón de) : 15, 16, 17, 20, 335.
Métastase : 258, 272, 287.
Molière : 12, 47, 85, 88, 91, 94, 157, 165, 170, 172, 177, 185, 442, 488, 490, 529, 531, 534, 538-540.
Moncín (Luis) : 11, 68, 98, 99, 105, 106, 107, 176.
Montaner (Joaquín) : 88.
Monteis (Isabel) : 230.
Monteis (María) : 255.
Montenegro (Mauricio) : 288, 289.
Montiano y Luyando (Agustín de) : 257, 254, 269, 301, 530, 531, 537.
Moreto (Agustín) : 207, 419, 420.
Moro (Joaquina) : 153, 155.
Muñoz (Francisca) : 236.

N

Napoli Signorelli (Pietro) : 114 , 290, 304, 335, 535, 536.
Nasarre (Blas) : 257.
Navas (Felipe de) : 228.
Nifo ou Nipho (Francisco Mariano) : 29, 54, 69, 70, 71, 81, 83, 118, 119, 120, 258, 271- 277, 285, 319, 422, 428.

O

Ordóñez (José) : 211, 229, 230.
Orozco (Ramón) : 11, 80, 466.

P

Palaprat (Jean de Bigot) : 86, 532.
Palomera (Nicolasa) : 155.
Palomino (Joaquín) : 102.
Pannard (Charles-François) : 103, 144, 167, 173, 199, 232, 532, 534, 539, 540.
Pereira (Blas) : 158, 179, 219.
Pereira (Sebastiana) : 153, 298.
Pérez (Cosme) : 207.
Pérez (Josefa) : 234.
Pignatelli (Carlos) : 310.
Pineda (Josefa) : 211.
Pisón y Vargas (Juan) : 89.
Plasencia (Juan) : 217, 219, 349.
Poisson (Philippe) : 95.
Ponce (Juan) : 23, 29, 31, 37, 40, 63, 71, 85-89, 100-103, 111, 122, 218, 228-230, 251.
Ponz (Antonio) : 51, 52.
Pozo (Manuel del) : 11, 84, 88, 92, 114, 172, 290, 291, 292, 293, 319, 430.
Pulpillo (María) : 49.

Q

Querol (Mariano) : 232.
Quevedo y Villegas (Francisco de) : 186, 259, 497
Quevedo (Julián) : 405.
Quinault (Philippe) : 200
Quiñones de Benavente (Luis) : 85, 117, 132, 186, 206, 234, 490.
Quirós (F. Bernardo de) : 132.

R

Raboso (Mariana) : 154.
Racine (Jean) : 257, 258.
Ramos (Juan) : 48, 154, 212, 238.
Ramos (Rafael) : 56, 178, 234.
Regnard (Jean-François): 12, 531, 534.
Rey (Fermín del) : 106, 176, 326.
Ribas (ou **Rivas**) **Ladvenant** (Silveria de) : 30, 211.
Ribera (Eusebio) : 23, 25, 29, 34, 36, 39, 46, 47, 72, 75, 91-100, 103-107, 153, 167, 168, 199, 238, 243, 244, 251, 253, 320, 485-487.
Riccoboni (Luigi) : 200, 540.
Ríos y Moscoso (Juan Pablo de los) : 90, 503.
Ripa (Bárbara) : 210.
Ripoll (Domingo María) : 11, 32, 95, 168.
Rivas (Antonio de) : 209.
Robertson (Ian) : 349, 468.
Roche (Daniel) : 504.
Rochel (Polonia) : 36, 39, 41, 146, 148, 154, 155, 178, 216, 229, 231, 233, 238, 243, 244, 254.
Rodríguez (Evangelina) : 28, 147.
Rojas (Agustín de) : 207.
Romagnesi (Jean-Antoine) : 200, 202, 532, 533, 540.
Romea y Tapia (Cristóbal) : 50, 258.
Romero (Julián) : 410.
Romero (Juan) : 139.
Romero (Pedro) : 139.
Romero (Vicente) : 56, 142, 178, 234, 237.
Ronquillo (Vicenta) : 210, 216.
Rosales (Antonio) : 98.
Rousseau (J.J.) : 464.
Rouyer (M.C.) : 270.
Rozas (Juan Manuel) : 265.
Rubert (Francisco) : 174, 209, 217.
Rubert (Gertrudis) : 209.
Rubert (Vicenta) : 209.

S

Salazar (Francisco de) : 88.
Samaniego (Félix María de) : 30, 41, 266, 328, 329, 333, 335, 343, 387.
Sánchez (Joseph) : 296, 297, 298, 304, 563.
Santisteban (Lorenza) : 25, 405.
Sarrailh (Jean) : 432.
Sebastián y Latre (Tomás) : 70, 270, 301, 346.
Sebold (Russell P.) : 310, 311, 349, 419, 422, 489.
Sempere y Guarinos (Juan) : 12, 47, 78, 96, 272, 290, 347, 369, 531, 533, 535, 545, 561-563, 565.
Serralta (Frédéric) : 220.
Solo de Zaldívar (Bruno) : 11, 57.
Sor (Joseph) : 104, 105.
Soriano (Cristóbal) : 39, 142, 146, 155, 156, 204, 211, 227, 235.
Soubeyroux (Jacques) : 16, 17, 18, 19, 21, 163, 220, 368, 369, 382, 439.
Subirá (José) : 10, 129, 151.
Suréda (Francis) : 21, 22, 23, 53.
Swingburne (Henry) : 468.

T

Terreros y Pando : 343, 467, 475.
Tordera(Antonio) : 28, 147.
Tordesillas (Catalina) : 178, 234.
Torre (Manuel de la) : 149.
Torres Villarroel (Diego de) : 186, 419, 421, 427.
Trigueros (Cándido María) : 34, 47, 258.

V

Vadé : 533.
Valdés (Josefa de) : 210.
Valladares (Antonio) : 11, 21, 67, 68, 96, 98, 99, 103, 168, 216, 237, 245.
Vázquez (Sebastián) : 11, 12, 32, 67, 68, 73, 78, 94-101, 103, 104, 105, 107, 138, 139, 140, 141, 170, 183, 224, 233, 239, 240, 248, 249, 255, 324, 325, 503.
Vega (José) : 515, 530.
Vega Carpio (Lope de) : 257, 265, 267.
Verdugo (Francisca) : 207.
Vidaurre (Antonio) : 11, 214, 259.
Villaviciosa : 207.
Voltaire : 200.

Z

Zabal (Mateo) : 83.
Zabaleta (Juan de) : 186, 420.
Zamora (Antonio) : 22, 157.

ABREVIATIONS UTILISEES DANS LES NOTES

AHN	Archivo Histórico Nacional, Madrid.
AMM, *Ayunt.*	Archivo Municipal de Madrid, *Secretaría del Ayuntamiento* .
AMM, *Corregto*	Archivo Municipal de Madrid, *Secretaría del Corregimiento* .
BAE	Biblioteca de Autores Españoles.
BMM	Biblioteca Municipal de Madrid.
BNM	Biblioteca Nacional de Madrid.
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
NBAE	Nueva Biblioteca de Autores Españoles.
RBAM	*Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid.*

OUVRAGES CITES EN ABREGE

Bibliografía de las controversias : Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España.

Colección de entremeses... : Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII.

D. R. de la C...: Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico.

Ensayo de una biblioteca... : Ensayo de una Biblioteca de los mejores escritores del reynado de Carlos III.

Libro de valores... : Libro donde se sientan diariamente los valores de comedias de los dos Coliseos de la Representación en la Cruz y Príncipe desde 19 de Abril, Pascua de Resurrección de 1767 en adelante.

Life and manners : Life and manners in Madrid, 1750-1800.

Paupérisme et rapports sociaux... : Paupérisme et rapports sociaux à Madrid au XVIIIe siècle.

Quien complace a la deidad : Quien complace a la deidad acierta a sacrificar.

Ramillete de entremeses y bailes : Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII.

Sainetes de D. R. de la C. : Sainetes de don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos.

Sainetes escogidos... : Sainetes escogidos de D. Ramón de la Cruz.

Sur la querelle... : Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín.

Teatro : Teatro o colección de los Saynetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio.

Visiones y visitas... : Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte.

TABLE DES MATIERES

Introduction 9

PREMIERE PARTIE : LE SAINETE DANS LA SECONDE MOITIE DU XVIIIe SIECLE

Chapitre I : Généralités.

-Madrid au XVIIIe siècle 15

-Les théâtres madrilènes et le volume du public 18

-La composition du spectacle 24

-L'élaboration du programme 34

-Les circonstances de la représentation 42

-La composition du public 51

-Compagnies théâtrales et auteurs dramatiques 62

Chapitre II : De l'*entremés* au *sainete.*

-La prédilection du public pour les genres mineurs 69

-La reconstitution des programmes des théâtres de 1763 à 1790. La mainmise de Ramón de la Cruz sur le *sainete* 73

-Les nouvelles orientations du *sainete* : les liens avec l'actualité. Optique satirique et perspective édifiante du *sainete* . L'*entremés* , forme désuète d'intermède: sa suppression en 1780 107

Chapitre III : Un genre nouveau : le *sainete.*

-Développement de l'élément visuel et progrès de la mise en scène... 125

-Recherche d'un plus grand dynamisme et d'une plus grande impression de vérité 135

-Les innovations de mise en scène chez Ramón de la Cruz 144

-Evolution du comique dans le *sainete* 147

-Les modalités du rire 169

Chapitre IV : Le *sainete de costumbres teatrales* .

-Définitions et antécédents. La fonction première du *sainete de costumbres teatrales* 205

-Le public du parterre, interlocuteur privilégié des comédiens. Les principaux motifs du *sainete de costumbres teatrales* 212

-L'image du *gracioso* dans les *sainetes de costumbres teatrales* 222

-Le contact avec le public. Le *sainete de costumbres teatrales* , moyen d'information et de pression 233

Chapitre V : La polémique

-Premières manifestations du mouvement néo-classique en Espagne. La position de Ramón de la Cruz vis-à-vis du néo-classicisme 257

-Le *sainete* , genre en totale contradiction avec le nouvel idéal esthétique 265

-Le duel Cruz-Nifo et ses développements 271

-Le sainete *El pueblo quejoso* et la réhabilitation du *vulgo* 277

-Le cycle des *zarzuelas* : popularité croissante de Cruz et naissance d'une nouvelle polémique 287

-L'échec de *Hormesinda* et le duel Cruz-Tomás de Iriarte 306

-Les développements ultérieurs de la polémique 324

SECONDE PARTIE : L'OPTIQUE DE RAMON DE LA CRUZ

Chapitre VI : Le *majo* : de la délinquance à la vertu dans la pauvreté.

-La place qu'il occupe dans le théâtre de Cruz 333

-La peinture du *majo* : son costume 343

-Son comportement 348

-La caractérisation socio-professionnelle du *majo* 360

-L'évolution du personnage dans l'oeuvre de Cruz et sa signification. 378

Chapitre VII : La *petimetría.*

-La filiation d'un type littéraire 419

-Les principaux traits du *petimetre* et de la *petimetra* dans *El hospital de la moda* 423

-L'élaboration d'un personnage : *La petimetra en el tocador* et *El petimetre* 426

-Les exigences de la mode 435

-La *petimetría* , moyen de s'assimiler extérieurement à la classe privilégiée. Les apparences et la réalité 440

-La "vie mondaine" 451

-Les conséquences économiques de la *petimetría.* Le parasitisme 455

-La *marcialidad* et le *cortejo* 462

-L'évolution du personnage 472

Chapitre VIII : Image de la société madrilène dans les *sainetes* de Ramón de la Cruz.

-La peinture de la société : *du sainete de figuras* au tableau de moeurs 477

-La société des *sainetes* : les marquis 485

-Les paysans 489

-Le peuple de Madrid et les classes moyennes 502

-Vision critique d'une société dominée par l'argent 515

-Le principe d'utilité 520

Chapitre IX : Du *sainete* à la comédie.

-Le *sainete* et la "petite pièce" : les sources françaises de Ramón de la Cruz 529

-Le succès des traductions : adaptation d'un contexte étranger à la réalité espagnole 537

-Le mariage et la condition féminine 542

-L'éducation des jeunes gens de la classe moyenne 550

-Le problème de l'autorité parentale 558

-Ramón de la Cruz et la comédie néo-classique 561

Conclusion 567

Bibliographie 569

Annexes 581

Index 583

Abréviations utilisées..... 597