

## La confrontation du roi, des nobles et des paysans dans *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara

Hélène TROPÉ

Université Paris III - Sorbonne Nouvelle  
CRES – LECOMO

*La serrana de la Vera* est conservée dans un manuscrit autographe de la Bibliothèque de Madrid signé par le dramaturge Vélez de Guevara et qui porte un nom de lieu, Valladolid, et une date, 1603<sup>1</sup>. Cependant l'on sait à présent que cette dernière est erronée et que la pièce est en réalité de 1613. Cette tragédie fut représentée l'année suivante à Alba de Tormes par Jusepa Vaca, actrice à qui l'œuvre est dédiée, et que Vélez avait sans doute lui-même choisie pour représenter le rôle féminin principal comme l'indique une didascalie : "Le capitaine se retire et sort de scène et Gila pointe le fusil vers lui, ce que fera parfaitement Madame Jusepa<sup>2</sup>."

Cette tragédie est inspirée par une légende d'Estrémadure qui circulait à travers un *romance*, c'est-à-dire une poésie octosyllabique à vers libres transmise par la tradition orale. Les critiques locaux et étrangers défendent qui, l'origine historique de la légende, qui, l'origine mythique<sup>3</sup>. Il existe plusieurs versions de ce

---

1 Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, Bibliothèque Nationale de Madrid, cote : Microfilm 14993 du manuscrit (Res-101 : XVIIe siècle, papier, 207 x 150 mm, 61 ff.) publié par R. Menéndez Pidal y María Goyri de Menéndez Pidal, *Teatro antiguo español. Textos y estudios*, I, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1916, p. 125-176 ; voir aussi Emilio Cotarelo y Mori, *Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas*, B.A.E., 1917, IV, p. 420. La pièce de Vélez connut une certaine diffusion. Les vers 945-946 ont été imités, mais déformés, dans *l'Entremés del Soldadillo*, représenté à la cour avec un auto de Lope de Vega et publié en 1644. Lope imita la pièce de Vélez dans *Las dos bandoleras*, de même que Tirso de Molina dans *La Ninfa del Cielo*. Avant Vélez, le Phénix avait illustré le thème dans *La serrana de la Vera*, rédigée vers 1595 et publiée dans la *Séptima parte de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, 1617). Voir *Teatro antiguo...*, p. 131.

2 Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 2000, p. 85 : "Entrase el CAPITÁN retirando, y Gila poniéndole la escopeta a la vista, que lo hará muy bien la señora Jusepa". Nous citerons la pièce d'après cette édition tout au long de cet article. Sur cette actrice, voir l'introduction de Piedad Bolaños dans son édition : Vélez de Guevara, Luis, *La serrana de la vera*, Madrid, Clásicos Castalia, 2001, p. 21-25. Sur cette actrice, voir : Mercedes de los Reyes Peña, "En torno a la actriz Jusepa Vaca", in *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro : ficción teatral y realidad histórica*, Juan Antonio Martínez Berbel, Roberto Castilla Pérez (Eds.), Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema, Granada, Universidad de Granada, 1998, p. 81-114.

3 Voir Julio Caro Baroja, "¿Es de origen mítico la 'leyenda' de la Serrana de la Vera ?" in *Revista de*

thème en Catalogne, en Estrémadure, à Salamanque, Zamora, etc., preuve même de la diffusion de cette histoire légendaire dont le schéma est le suivant : un jeune homme parvient à échapper à une montagnarde cruelle qui séduit et attire dans sa grotte tous les hommes qu'elle rencontre avant de les mettre à mort. La plupart de ces compositions poétiques laissent entendre que, comme dans la pièce de Vélez, la cruelle séductrice est finalement exécutée. Comme nous le verrons, ce n'est pas le cas dans la *comedia* homonyme de Lope de Vega, rédigée entre 1595 et 1598 et publiée en 1617<sup>4</sup>, dans laquelle, avant même Vélez, le Phénix avait porté à la scène la légende de la *serrana de la Vera*.

Dans la pièce de Vélez, cette légende entre dans le temps de l'Histoire puisque y sont mises en scène les figures à la fois historiques et mythiques des Rois Catholiques, Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille à l'époque de la Reconquête de Grenade<sup>5</sup>. Les événements historiques contemporains, concrètement les batailles contre les Maures à Alhama et à Grenade, servent de toile de fond et constituent une action secondaire par rapport au conflit principal que représente le drame de Gila, déshonorée par un militaire et qui se réfugie dans la montagne où elle met à mort tous les hommes qu'elle rencontre.

Le thème de la confrontation est central dans cette œuvre. Il est présent dès la première scène où s'affrontent le capitaine don Lucas de Carjaval et le plus riche paysan du village de Garganta Olla (aujourd'hui, Garganta de la Olla, dans la sierra de Tormantos, près de Plasencia, en Estrémadure). Celui-là entend, en effet, se loger avec ses troupes chez le laboureur, ce que ce dernier refuse, protestant vivement contre l'affront qui est fait à son honneur de paysan qu'il revendique hautement, ce que le militaire conteste. On reconnaît là d'emblée le thème du conflit entre nobles et paysans, thème éminemment dramatique et qui fut fréquemment porté sur la scène espagnole au début du XVII<sup>e</sup> siècle, avec ses passages obligés : abus de pouvoirs commis par un noble sur des paysans (dont notamment tentative aboutie ou pas de séduction et de viol des femmes et des filles), révolte collective du village, élimination violente du noble, et, pour finir, pardon accordé par le roi aux paysans pour le crime commis. Cependant, comme nous allons le voir dans une première partie, la pièce de Vélez prend bientôt un tour fort différent de ce schéma traditionnel puisque les paysans n'y assument nullement collectivement la défense de la jeune fille déshonorée. L'existence de cet écart nous conduit donc à nous interroger sur le sens de la vengeance individuelle mise en scène dans cette pièce par la dénommée "serrana de la Vera" ou "montagnarde de la Vera" : celle-ci trouve refuge, en effet, dans la montagne où elle met à mort tous les hommes qu'elle y rencontre, dont, finalement, le capitaine qui l'a déshonorée. Ce triomphe vindicatif est de courte durée et, là encore, la pièce de Vélez s'écarte

---

*dilalectología y tradiciones populares*, 2, 1946, p. 568-572 ; José María Domínguez Moreno, "¿Una historia mitificada por juicios evemeristas o un hecho legendario ocultador de la historia ? Exégesis de la Serrana de la Vera", *Alcántara, Revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, 29, 1993, p. 105-128.

4 Griswold S. Morley et Courtney Bruerton, *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968, p. 222-223 ; cette *comedia* fut publiée dans la *Séptima parte de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, 1617). Voir *Teatro antiguo...*, p. 131.

5 Le texte, malgré plusieurs anachronismes, fournit des indications sur le temps de l'œuvre : au vers 555, il est fait allusion aux fêtes célébrées à Plasencia à l'occasion de la prise d'Alhama (1482) par Don Rodrigo Girón.

*"La serrana de la Vera de Luis Vélez de Guevara"*

des drames de l'honneur rustique où le roi finit par pardonner aux paysans offensés qui, unis dans la révolte, ont éliminé le noble fautif. Écart important en effet puisque le roi condamne cette vengeance individuelle et fait supplicier puis exécuter la montagnarde. Quel est dès lors le sens du conflit mis en scène dans cette œuvre et comment interpréter ce dénouement tragique que constitue le châtement non du noble abusif mais de sa victime ?

Nous tenterons de répondre à cette question en trois temps. Nous montrerons d'abord que *La serrana de la Vera* est une pièce qui s'écarte sensiblement des drames de l'honneur rural en cela que le conflit mis en scène n'est pas celui d'une collectivité paysanne contre un noble mais celui d'une femme outragée qui cherche à se venger d'un homme abusif. En d'autres termes, Lope substitue le conflit social traditionnel par un conflit des genres. Puis, nous analyserons la construction du personnage de la "serrana" et nous nous interrogerons sur les dangers qui sont montrés à travers cette figure d'un féminin agressif qui a usurpé des valeurs masculines et qui, transformée en bandit (*bandolera*<sup>6</sup>) s'arroge le droit d'assouvir sa vengeance hors de l'espace et de la loi du groupe. Enfin, nous proposerons une lecture possible du dénouement violent.

***La serrana de la Vera, drame de l'honneur rural ?***

Reprenons l'argument de la pièce de Vélez. Don Lucas de Carvajal, noble capitaine qui a levé des troupes pour mener les guerres de Reconquête, fait brusquement irruption dans le village de Garganta Olla<sup>7</sup> chez le plus riche laboureur du village et prétend se loger avec ses hommes chez ce paysan. Celui-ci refuse catégoriquement de leur ouvrir sa maison en même temps qu'il revendique la défense de son honneur de paysan qu'il estime bafoué par le militaire. L'œuvre semble donc relever en premier lieu de la catégorie des drames de l'honneur paysan, thème fréquemment mis en scène dans le théâtre espagnol en ce début du XVIIe siècle : l'affrontement entre un noble violent et abusif et de vertueux et riches paysans qui défendent leur honneur. L'emploi du *sayagués* (langue inventée de toutes pièces pour le théâtre et qui était censée imiter le parler paysan), ainsi que la présence de nombreux proverbes<sup>8</sup>, sembleraient aussi inscrire cette œuvre au nombre des drames ruraux de l'honneur bafoué.

---

6 Vélez avait aussi écrit en collaboration avec Antonio Coello, Francisco de Rojas *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona* imprimée pour la première fois dans *Parte treinta de comedias famosas de varios autores* (Zaragoza, 1636), réédité dans la B.A.E., LIV : 565-584. Voir aussi, sur le thème de la montagnarde bandit (*serrana bandolera*), la pièce homonyme de Lope (*supra*, note 4) ; *Las dos bandoleras* et *La ninfa del cielo* de Tirso de Molina ; l'auto de Valdivieso, *La serrana de Plasencia* et un autre auto, anonyme, *Auto del nacimiento e la serrana bandolera*.

7 Sur le sens du nom de ce village situé dans la province de Cáceres, Estrémadure, dans la région de la Vera de Plasencia, voir Julio Caro Baroja, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1974, p. 261-269. "Garganta" est le nom commun qui dans cette province désigne les courants fluviaux qui descendent de la Sierra de Gredos. Le terme est aussi associé, comme le nom français Gargantua du géant fabuleux du Moyen Âge popularisé par Rabelais, aux activités de la gorge. Quant à "olla", marmite, vase, le terme renverrait à la situation géographique du village qui se trouve dans les profondeurs d'une vallée : village très isolé donc.

8 Teresa M. Rossi, "El lenguaje paremiológico de los campesinos en *La serrana de la vera* de Luis Vélez de Guevara", in *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, C. George Peale (éd.), Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983, p. 89-103.

En effet, en 1613, lorsque Vélez écrit sa tragédie, Lope de Vega a déjà écrit au moins cinq drames sur ce thème à commencer par *Peribáñez et le Commandeur d'Ocaña* (*Péribáñez y el Comendador de Ocaña*) en 1605, *Le paysan dans son coin* (*El villano en su rincón*) en 1611 et le célèbre *Fuente Ovejuna* entre 1611 et 1613. Plus tard Calderón écrira, probablement vers 1642, *L'alcalde de Zalamea* (*El alcalde de Zalamea*)<sup>9</sup> et Rojas Zorilla, *Del rey abajo, ninguno* (*Hormis le roi, personne*). L'honneur du paysan apparaît, d'autre part, comme thème secondaire dans maintes œuvres. Celles que j'ai nommées, dont c'est le sujet principal, ne sont donc du reste que quelques exemples choisis dans une longue liste.

Ces pièces, uniques en leur genre dans le théâtre européen, mettent en scène les conflits relatifs à l'honneur que génère l'attraction d'un homme politiquement puissant – un noble seigneur féodal ou le commandeur d'un ordre militaire, quand ce n'est pas un roi (par exemple dans *El hombre de bien* de Lope) – pour une dame dont la vie se déroule dans un cadre champêtre, le plus souvent une paysanne. Ces nobles, abusant donc de leur pouvoir, tentent de déshonorer de vertueuses paysannes et finissent par provoquer un soulèvement collectif et un conflit armé que seul le monarque parvient à apaiser une fois le noble violemment éliminé.

Comme Noël Salomon l'a montré, ces pièces qui exaltent l'honneur du laboureur et la vie aux champs semblent correspondre à une volonté manifeste de revaloriser le monde paysan dans une Espagne en crise où la campagne a été désertée<sup>10</sup>.

Cependant, la tragédie de Vélez s'écarte de façon significative du schéma de conflit mis traditionnellement en scène<sup>11</sup> puisque ce même riche paysan, loin de fomenter avec ses pareils une révolte contre le capitaine qui veut forcer la porte de sa maison, la lui ouvre, accédant même à la traîtresse demande du noble félon de lui accorder la main de sa fille. Pour le noble, cette demande en mariage est un stratagème visant à faciliter sa vengeance sur cette paysanne qui l'a expulsé par la force de la demeure paternelle et du village même. Il ne s'agit donc que d'un subterfuge destiné à lui permettre d'abuser de la jeune paysanne qu'il finit par déshonorer avant de s'enfuir impunément. Aucune révolte ni vengeance collective donc. Une vengeance individuelle cependant, celle de la paysanne qui se réfugie dans la montagne et met à mort tous les hommes qui s'y égarent. Une différence majeure de notre pièce avec le *romance* est à souligner : ici point de séduction de la part de la paysanne et même une aversion affichée pour les hommes et un refus du

9 Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, Juan Carlos Garrot (éd.), Madrid, Edimat Libros, 2004.

10 Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1965. On peut interpréter dans le même sens la canonisation en 1622 d'Isidore et de Marie de la Cabeza, patrons *villanos* de Madrid.

11 Ce n'est pas la première fois que Vélez s'écarte du genre comme on a pu le montrer au sujet de *La luna de la sierra*, pièce qui présente de fortes similitudes avec *La serrana* et qui est loin d'être une reprise de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* comme cela avait pourtant pu être dit. Voir Michael D. McGaha, "La luna de la Sierra : A Nonviolent Honor Play", et "Charlotte Stern, "Convention and Innovation in *La Luna de la Sierra*", in C. George Peale (éd.), *op. cit.*, p. 58-64 y 65-88 respectivement.

*"La serrana de la Vera de Luis Vélez de Guevara"*

mariage en général. Nous voyons donc que *La serrana de la Vera* ne met pas en scène le conflit d'une communauté paysanne contre un noble responsable d'un abus de pouvoir mais la vengeance d'une figure de paysanne particulièrement rebelle contre le noble qui l'a déshonorée. Intéressons-nous donc de plus près à présent à la construction de ce personnage dont il faut rappeler qu'il est, de façon paradoxale, une victime, non pas défendue mais châtiée par le roi.

**Un personnage de femme virile bien singulier : entre femme bandit et femme forte biblique**

La montagnarde de la Vera est un personnage androgyne fascinant dans lequel fusionnent le masculin et le féminin. Elle semble relever d'un temps des origines et sa force de séduction est telle qu'elle apparaît au spectateur comme l'incarnation même du mythe.

Remarquons, tout d'abord, certaines inversions significatives du masculin et du féminin dans cette pièce. Les deux personnages masculins de paysans sont tous deux qualifiés de *gallinas*, c'est-à-dire de "poules mouillées" par notre paysanne. Effectivement, la tragédie de Vélez met en scène une figure de père couard, qui ne prend pas les armes pour défendre l'honneur de sa fille, et celle d'un galant pusillanime qui du reste – et ce n'est pas un hasard – s'incarne dans la figure archétypique du valet bouffon ou *gracioso*, en inversant toutes les valeurs traditionnellement attachées dans la *comedia* espagnole à la figure du galant, ici le grand absent de la liste des personnages. C'est donc, significativement, le paysan comique, véritable bouffon, qui tente d'usurper un temps la place du galant dès lors qu'il courtise incongrûment notre montagnarde.

À première vue, la pièce pourrait passer pour une exaltation de la vaillance exceptionnelle d'un personnage féminin, entouré d'hommes incapables de défendre son honneur. Beauté, courage et force sont en effet les traits distinctifs du personnage, soulignés à l'envi par tous les autres sans aucune exception. Personnage ambivalent, la "montagnarde de la Vera" réactualise sur la scène le mythe de l'androgyne primitif et illustre à elle seule tout au long de la tragédie plusieurs des facettes de la *femme virile* du théâtre espagnol : elle est comme Diane, fuyante et belle chasseresse. Elle est aussi *bandolera*, "bandit" au féminin, cruelle et vengeresse.

De ces traits distinctifs, c'est celui de la femme bandit qui semble l'emporter chez elle et ce, dans la mesure où elle s'éloigne du groupe. En effet, comme on a pu le remarquer, deux thèmes ou filons semblent avoir fusionné pour donner naissance au personnage de Gila : le thème de la montagnarde ibérique (*Libro de Buen Amor*) et celui de la femme bandit. Déshonorée par le capitaine, Gila devient donc *bandolera*, soit un certain type de femme présent dans la *comedia* espagnole : celui de l'innocente qui, après avoir perdu son honneur, retourne sa colère contre la société en général et contre les hommes en particulier, s'isolant du monde et vivant dans la nature, en marge. Gila est l'un de ces personnages dont le théâtre espagnol classique s'est le plus abondamment inspiré sur le plan idéologique. Dans la production dramatique de Vélez lui-même, pas

moins de vingt-sept pièces comprennent des personnages de femmes viriles<sup>12</sup>.

Mais là encore, observons qu'un écart sépare Gila de la femme bandit traditionnelle. D'ordinaire, en effet, cette dernière incarne une tension : il s'agit d'un personnage qui sort un temps de la norme, revêt un déguisement masculin et est, par conséquent, en attente d'être resocialisé sous peine de voir consommée sa séparation du groupe et son exclusion temporaire du corps social<sup>13</sup>. Le plus souvent sa resocialisation se fait par le mariage.

Or, Gila est un personnage bien singulier dans ce panorama de la *comedia* espagnole. Premièrement, elle ne choisit pas de se racheter par le mariage : elle refuse, d'abord l'amour du valet comique ou *gracioso*, Mingo, ensuite l'offre du capitaine qui lui propose in extremis de l'épouser, apparemment, pour réparer le tort qu'il lui a fait, mais en réalité, pour sauver sa propre vie qu'il sent menacée lorsqu'il se retrouve en pleine montagne face à face avec elle. Notre montagnarde fait donc bien exception à la loi commune par laquelle, au moins dans la *comedia*, la femme déshonorée accepte pour mari celui qui l'a abusée<sup>14</sup>. L'honneur avant tout, telle est la loi. Mais Gila déroge à cette loi, car alors que dans la *comedia* homonyme de Lope, l'amour est la solution sociale, dans la pièce de Vélez, l'amour, caricatural, est un jeu qui conduit au leurre et à la séduction mortifère<sup>15</sup>.

Deuxièmement, elle est une figure de "femme forte" comme ces Esther, Judith, Jahël et Déborah bibliques, et par conséquent elle séduit, mais elle n'incarne toutefois nullement l'idéal féminin (c'est-à-dire, la Vierge Marie, prôné par l'esprit de la Contre-Réforme) : s'il est vrai qu'elle est chaste, elle n'est pas cette "*perfecta casada*"<sup>16</sup>, cette "parfaite épouse" que Fray Luis, par exemple, dépeint dans son oeuvre éponyme. Elle est femme dominante et guerrière, combative. Elle est de ces héroïnes, libératrices ou castratrices selon le point de vue, qui, sur le modèle de la Judith et de la Jahël bibliques, n'hésitent pas à commettre un homicide sur la personne d'un chef. La montagnarde de la Vera incarne donc en réalité un type de femme forte particulièrement subversif si l'on s'en remet au modèle de femme idéale prôné par l'esprit de la Contre-Réforme. De ce point de vue, ce n'est pas un hasard si, dans notre pièce, la montagnarde fait l'éloge de deux figures de reines : Isabelle de Castille et Sémiramis. Notre montagnarde nourrit à l'endroit de la première une admiration sans borne. Quant à la seconde, elle est une reine légendaire d'Assyrie qui représente une figure de conquérante, pleine de bravoure et fine stratège, qui, survivant à son défunt mari, Ninus, roi de l'empire ninivite,

12 Matthew D. Stroud, "The resocialization of the *mujer varonil*", in C. George Peale (éd.), *op. cit.*, p. 125, n. 11.

13 Voir Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age : A Study of the "Mujer Varonil"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974. Cet auteur distingue sept types de femmes : la femme bandit (*bandolera*) ; la *mujer esquiva* qui refuse amour et mariage ; l'amazone ; la meneuse ; la guerrière ; la belle chasseresse et la vengeresse.

14 Cf. *La fuerza de la sangre* de Cervantès in Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Juan Bautista Avallé-Arce (éd.), Madrid, Clásicos Castalia, t. II, p. 147-171.

15 Nous reprenons ici les termes de l'analyse d'Enrique Rodríguez-Cepeda, "Fuentes y relaciones en *La serrana de la Vera*", in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23, 1974, p. 100-111, voir en particulier p. 107.

16 Fray Luis de León, *La perfecta casada*, ed. facsimilar, Madrid, Círculo de Bibliófilo, 1979, Colección de clásicos españoles, t. 1.

*"La serrana de la Vera de Luis Vélez de Guevara"*

resta seule maîtresse de l'empire et exerça tout le pouvoir.

Or, diverses femmes fortes, dans leur version négative de femmes castratrices et dominantes, semblent avoir fasciné les dramaturges et le public du Siècle d'or espagnol, par exemple, la Jézabel biblique mise en scène par Tirso de Molina dans *La femme qui commande à la maison (La mujer que manda en casa)*<sup>17</sup> composée vers 1621-1625 ; également, la Sémiramis classique, qui inspira *La fille de l'air (La hija del aire)* de Calderón<sup>18</sup>, composée entre 1635 et 1644. Dans ces pièces, il s'agit de deux femmes qui usurpent le pouvoir d'un homme, deviennent des tyrans et sont finalement punies. La Jézabel même de Tirso se sert d'ailleurs de l'exemple de Sémiramis<sup>19</sup>.

Il y a probablement là déjà une clé importante pour comprendre la portée idéologique, si ce n'est politique, de *La serrana de la Vera* de Vélez. À cet égard, il n'est pas inutile d'analyser, dans la pièce de Vélez le dialogue final et les rapports qui s'établissent entre les personnages de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle. Celle-ci exprime un instant ses craintes de voir le monarque succomber à la beauté de la montagnarde, mais ce dernier la rassure, lui promettant fidélité ; il affirme à cette occasion la nécessité absolue de la mise à mort de la montagnarde :

*Ferdinand.* La vaillance, la beauté, le courage de cette montagnarde sont ineffables.

*Isabelle.* Par ma vie et la vôtre, vous m'inspirez un sentiment de jalousie.

*Ferdinand.* Mais quelle femme humaine pourrait donc vous inspirer de la jalousie dès lors que vous êtes le ciel de mes yeux ?<sup>20</sup>

Isabelle encore prend pitié de la montagnarde qui meurt percée de flèches<sup>21</sup> et c'est par la bouche de Ferdinand que le fin mot de l'histoire, en même temps qu'une ferme orientation de lecture, sont proposés au spectateur : "C'est un juste châtement<sup>22</sup>."

Nous voyons donc ici un Ferdinand qui prend nettement l'ascendant sur la reine et refuse même explicitement au noble, don Rodrigo Girón, qui dirige la Santa Hermandad, de pardonner la montagnarde :

17 Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, in *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Ignacio Arellano (éd.), s.l., Instituto de estudios tirsianos, 1999, p. 357-486.

18 Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, Francisco Ruiz Ramón (éd.), Madrid, Cátedra, 1986.

19 Voir Rina Walthaus, "'Femme forte' y emblema dramático : la Jezabel de Tirso y la Semíramis de Calderón", in *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* Christoph Strosetzki (éd.), Müntzer, 1999, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2001, p. 1361-1370 ; Augustin Redondo, "Émergence et effacement de la femme politique à la Renaissance : Isabelle la Catholique et María Pacheco", in *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, Augustin Redondo (éd.), Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Travaux du CRES, 9, 1994, p. 291-304.

20 *La serrana de la Vera*, 3128-3130 : "*Fernando.* No se puede pintar la gallardía, / la belleza, el valor de la serrana. / *Isabel.* Zelos me dais, por vuestra vida y mía. / *Fernando.* ¿A vos os puede dar mujer humana / zelos, siendo vos zielo de mis ojos ?"

21 C'est la *Justicia de Peralvillo, que ahorcado el hombre haciale pesquisa el delito...*, très cruelle et expéditive. Le symbolisme des flèches associe les flèches du martyr de saint Sébastien avec celles de la femme sauvage ou chasserresse.

22 *La serrana de la Vera*, 3284-3285 : "Ha sido / justo castigo".

*Fernando*. [...] ses atroces délits ne permettent point  
Girón, qu'on la prenne en pitié  
et il n'est pas juste qu'on enlève à la Hermandad  
qui est si récente, les prérogatives que nos privilèges lui ont accordés  
Que l'on châtie comme cela est juste les voleurs  
sans qu'il soit possible de faire appel, car ainsi  
on évitera de bien grands maux,  
outre que celle-ci a donné la mort à beaucoup  
et en est venue, ainsi, par raison d'État, à la mériter.<sup>23</sup>

Enfin, la montagnarde de la Vera est aussi l'une des figures de femmes viriles les plus tragiques qui soit. Remarquons, tout d'abord que son personnage subit une évolution radicale avant et après la scène de la séduction. Avant, elle est une belle montagnarde, vertueuse paysanne, fille obéissante et dévouée. Mais après, la voici, rebelle et cruelle, endossant le rôle de la *bandolera* hors la loi : elle devient donc presque radicalement une autre<sup>24</sup>. Gila est une figure éminemment tragique dans la mesure où c'est lorsqu'elle obéit à son père, en acceptant une certaine socialisation par le mariage, autrement dit, lorsqu'elle déroge en quelque sorte à l'essence de son personnage de femme sauvage (*esquiva*), qu'elle est déshonorée.

*La serrana de la Vera* est en réalité une pièce qui nous met extrêmement mal à l'aise. En effet, l'abus dont a souffert l'héroïne n'est pas réparé socialement. Il est seulement racheté individuellement dans un cadre qui est déjà hors cadre, hors norme, hors la loi.

La question se pose dès lors : qu'a donc cherché Vélez de Guevara en portant ainsi sur la scène le spectacle ô combien conflictuel d'une jeune et belle paysanne vertueuse abusée par un noble, paysanne dont le préjudice, non seulement n'est pas réparé, et qui en outre est suppliciée et mise à mort ?

Que représente ce personnage de la *serrana* ? Quels sont donc les dangers qui sont montrés à travers cette figure de femme virile qui, si elle est bien, comme dans les drames d'honneur, victime des assiduités du noble, est aussi, à bien des égards, un personnage de hors-la-loi, responsable de désordre ? Quels sont dès lors les véritables enjeux idéologiques de l'affrontement entre la sauvage montagnarde et le noble, et plus généralement, de cette femme contre la société dans cette œuvre ?

23 *La serrana de la Vera*, 3162-3171 : "[...] los atrozes delitos no permiti[ten] / que se tenga piedad, Girón, con ella, / y no es razón que a la Hermandad le quiten, pues que tan nueva está, las escenciones / que nuestros privilegios les admiten. / Castiguen como es justo a los ladrones, / sin que haya apelación, que desta suerte / se evitarán muy grandes ocasiones, / fuera de que ésta ha dado a muchos muerte / y la mereze por razón de estado".

24 Gila se transforme en femme sauvage après avoir été déshonorée : voir les vers 2139-2150. Ce mythe de la femme sauvage est aussi très présent dans la littérature, cf. par exemple le personnage de Selvaggia dans *La Diana* de Montemayor, II, Espasa Calpe, 1970, p. 162 et *sqq.* Sur la transformation de Gila en femme féroce et pour une analyse globale de la pièce, voir Odile Lasserre Dempure, *Maison et femme dans le théâtre profane de Luis Vélez de Guevara (1578 ?-1644). Recherches sur la dramatisation de l'espace réel et symbolique de la féminité*, Thèse de Doctorat sous la direction d'Augustin Redondo, Paris, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2003, 567 p.



"*La serrana de la Vera de Luis Vélez de Guevara*"

### Les enjeux idéologiques de l'affrontement

Soulignons tout d'abord que, jusqu'au tragique dénouement, Gila représente le triomphe de la nature et de la sauvagerie, une justice hors-la-loi. Par contre, nous croyons que le dénouement, a une valeur politiquement édifiante et exemplaire car il met en scène un magistral retour à l'ordre. Le roi y est représenté comme le seul principe supérieur civilisateur et de justice et le seul capable de réfréner les pulsions instinctives de vie et de mort ou Éros et Thanatos :

- Celles d'Éros tout d'abord : aux dires d'Isabelle, la *serrana* est séduisante. Et le roi, nous l'avons dit, rappelle sa fidélité sans faille à la reine.
- Celles de Thanatos ensuite, puisqu'il élimine définitivement cette femme redevenue sauvage et qui met à mort tous les hommes.

En réalité, il faut souligner que, s'il en est ainsi, c'est que l'affrontement entre la paysanne vertueuse et le noble abusif s'est transformé en conflit entre cette figure féminine séduisante, mais qui incarne une justice hors-la-loi, et celle du monarque, seul détenteur du droit de juger dans la société organisée. En se vengeant elle-même de la transgression à la loi sociale, la montagnarde rebelle s'est mise hors-la-loi. Vélez a-t-il donc voulu signifier qu'hors la société monarchique point de salut dès lors qu'on se met hors de la loi du monarque ? En tout cas, dans sa pièce, le spectacle de la transgression s'achève par un magistral châtement qui signe le retour à l'ordre social mais aussi à l'ordre prétendument naturel de la domination masculine.

La montagnarde de la Vera meurt au moment où elle prétend restaurer la loi du talion et le droit de se venger elle-même dans une société dont les membres se sont civilisés en remettant l'application de la justice entre les mains du monarque. Surtout, le scandale que représente son personnage, c'est non seulement qu'un sujet du roi prétende faire justice lui-même, mais en plus que ce sujet soit une femme dans une société régie par des hommes. Le projet idéologique de la pièce de Vélez semble bien être l'exaltation du pouvoir monarchique, seul capable d'administrer la justice, pouvoir juste qui sait se réfréner lui-même. *La serrana de la Vera* met donc en scène la nécessité du sacrifice que constitue l'élimination de tout élément féminin qui s'affranchirait de la tutelle masculine ; c'est aussi ce que paraît indiquer cette réplique de la *serrana* qui, reprochant à son père de l'avoir laissée trop libre, tente de lui arracher une oreille :

*Gila.* Approche ton oreille.

*Madalena.* Elle doit vouloir lui recommander son âme.

*Gila.* Approche-toi davantage.

*Girardo.* Oui, je m'approche.

Mais, ingrate, tu m'arraches l'oreille avec tes dents ?

*Gila.* Oui, père, car c'est bien ce que mérite qui laisse à ses enfants toutes les libertés.

Si tu avais été plus sévère au début que je me montrais si hardie, je ne serais pas parvenue à ces extrémités : que ceux qui ont des enfants en tirent une leçon.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> *La serrana de la Vera*, 3246-3658 : "*Gila.* Llega el oído. / *Madalena.* Querrá encargalle su

Au-delà de ce premier enjeu, la *serrana* agite aussi le spectre supposé des dangers que représente l'amenuisement de la toute-puissance masculine et le retour au matriarcat<sup>26</sup>. Le père de la montagnarde, véritable poule mouillée, s'est avéré finalement incapable de protéger sa fille et de venger l'honneur de cette dernière dès lors qu'il se soumet servilement au pouvoir abusif du capitaine en la lui livrant : là où, à l'issue du premier acte, après que le militaire a tenté de forcer le paysan à l'héberger, le spectateur attendait le scénario convenu d'une révolte paysanne fomentée par les hommes pour défendre les femmes assiégées (comme dans *Fuente Ovejuna* par exemple), il assiste à un retournement magistral : une véritable mise en scène de la perte de virilité de la figure du père qui abdique face au commandeur. Lorsque les hommes abdiquent leur virilité, semble dire cette œuvre, alors le danger est que les femmes prennent le pouvoir et deviennent menaçantes pour la vie des hommes. Comme François Delpech l'a suggéré dans son article sur le type folklorique de la *serrana*, cette dernière, en tant que guide de montagne, facilite les passages mais aussi parfois, elle les bloque et devient l'obstacle : elle retient le voyageur et le consomme, elle devient mère dévorante, ogresse<sup>27</sup>, tuant les hommes qu'elle rencontre en montagne. Ce même épisode de l'oreille arrachée peut du reste aussi être interprété comme une abusive castration opérée sur un père infantilisé dans une relation père-fille totalement subvertie où le père est en réalité une figure de fils amant et la fille toute-puissante un avatar de la mère-ogresse dévorante<sup>28</sup>.

Dès lors les héros civilisateurs ont pour mission de mettre à mort la *serrana*, de la sacrifier mais aussi de la châtier afin qu'elle expie ses crimes. La montagnarde est torturée, transpercée de flèches. Son corps mort, dont la beauté est soulignée, est très habilement "mis en spectacle" et comparé par un personnage de la pièce à celui de saint Sébastien, ce qui fait osciller le dénouement entre condamnation et absolution<sup>29</sup>.

*La serrana de la Vera* semble donc mettre en scène la nécessaire castration des instincts primitifs. Les femmes belles, séductrices, dominantes, sauvages, et

---

alma. / Gila. Llégate más. *Giraldo*. Ya me llego / ¿La orexa, ingrata, me arrancas / con los dientes ? *Gila*. Padre, sí, / que esto mereze quien pasa / por las libertades todas / de los hijos. Si tú usaras / rigor conmigo al principio / de mi inclinación gallarda, / yo no llegara a este extremo : / escarmienten en tus canas / y en mí los que tienen hijos".

26 Pour une lecture tout à fait éclairante de l'œuvre comme parabole sur le passage de l'autorité absolue dont la Mère Archaique (qu'incarne la Serrana) est investie, à l'ordre de la Loi (castration), voir Jean-Pierre Vidal, "Le mythe de la 'serrana' ou les avatars de la 'mère-ogresse', in *La pensée. Revue du rationalisme moderne*, 183, septembre-octobre 1975, p. 75-92. Cet article, qui offre des clés de lecture fondamentales, est pourtant passé à peu près inaperçu de la critique en langue espagnole.

27 Voir François Delpech, "Variations autour de la *serrana*", *Travaux de l'Institut d'Études Hispaniques et portugaises de l'Université de Tours*, Série "Études Hispaniques", II, Tours, Publications de l'Université de Tours, 1979, p. 59-77.

28 Voir l'analyse de Jean-Pierre Vidal, "Le mythe de la 'serrana'...", art. cit., p. 87-89.

29 Sur cette mise en scène, voir la suggestive analyse d'Odile Dempure, "La mise en spectacle de la mort dans deux pièces du théâtre espagnol du Siècle d'Or, in *Figures de la disparition dans le monde hispanique et latino-américain, Revue Babel. Langages – Imaginaires - Civilisations*, Francisco Albizú Labbé (éd.), 13, premier semestre 2006, Toulon, Faculté des Lettres & Sciences Humaines, Université du Sud Toulon – Var, 2006, p. 193-210, particulièrement p. 206-210.

"*La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara"

donc anti-civilisatrices<sup>30</sup>, doivent être mises à mort.

Seul le monarque est *fons honoris* et peut promouvoir l'ascension sociale : la promotion illusoire que le capitaine a offert à la paysanne en demandant traîtreusement sa main était mensongère. Celle que le roi, par contre, offre à don Juan de Caravajal, *alcalde* (capitaine) de la Hermandad, à la fin de l'œuvre, est bien réelle. Il est promu maire perpétuel de la localité de Plasencia pour le service rendu en arrêtant la montagnarde. Le père, du reste, semble satisfait : il a perdu sa fille mais ne semble en concevoir ni chagrin ni courroux. Du reste il a lui-même facilité son arrestation et le roi le restaure dans sa dignité et l'élève socialement en le faisant *franco*, c'est-à-dire en l'exonérant d'impôts en même temps qu'il lui remet le corps sans vie de la montagnarde pour qu'il l'enterre en dehors du village "afin qu'il reste là-bas une mémoire qui serve d'exemple à l'Espagne"<sup>31</sup>. Voilà donc le riche laboureur en deuil de sa fille mais élevé de façon exemplaire au rang de défenseur de l'ordre social.

Ce dénouement constitue dès lors une illustration de la thèse de Maravall<sup>32</sup> et d'autres, selon laquelle le théâtre espagnol classique présente des conflits sociaux et non point des problèmes psychologiques. Cependant, la portée idéologique de la tragédie de Vélez de Guevara va bien au-delà du social. Cette pièce présente des

30 La montagnarde est un personnage de femme qui se transforme bientôt en monstre. Il convient à ce sujet de souligner avec Caro Baroja que certains des traits de notre montagnarde rappellent Artémis ou, si l'on se réfère à des folklores de régions plus proches de celle de la légende qui nous occupe, certaines divinités basques comme la "Dama," in Julio Caro Baroja, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1974.

31 *La serrana de la Vera*, 3294-3298.

32 José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990, p. 21. La thèse soutenue par Rita Denise Cobian Hernández-Chioldes (*Nueva interpretación de los problemas políticos y sociales en el teatro de Luis Vélez de Guevara*, The University of Texas at Austin, 1981, Michigan, University Microfilms International, 1985) de l'existence d'une critique acerbe de la monarchie absolutiste, du système des hiérarchies et de la société espagnole en général dans le théâtre espagnol de "l'honneur paysan", en particulier chez Vélez de Guevara, est à signaler. Elle est pour le moins très discutable et surprenante à notre sens, de même que les concepts – employés à nos yeux de façon anachronique – de "démocratique" et "anti-démocratique". Nous relevons en outre une inexactitude factuelle p. 51 : "Aquí (en *La serrana de la Vera*) don Fernando el Católico, en vez de amparar al más débil en la sociedad, apoya, por el contrario, al poderoso, causante del caos social". Rappelons que la montagnarde s'est fait justice à elle-même en mettant à mort le capitaine et qu'on ne relève à aucun endroit de l'œuvre quelque approbation que ce soit de la part du roi de l'abus commis par le militaire mais au contraire un châtement motivé par ce meurtre commis par la montagnarde entre autres homicides. Nous croyons que les clés de l'œuvre sont à chercher bien au-delà d'une lecture en termes binaires et moraux de roi juste ou injuste, démocratique ou anti-démocratique. Compte tenu des origines mythiques et folkloriques du type même de la *serrana*, d'autres pistes de lectures nous semblent plus fructueuses. La pièce de Vélez, comme les traditions folkloriques dont elle est procédée très directement, peut être envisagée comme la mise en œuvre dramatique du thème de l'indispensable sacrifice, à visée civilisatrice, de la figure mythique de "la Grande Déesse", et du non moins nécessaire dépassement du matriarcat à travers l'élimination et le refus de ce que représente la *serrana* : un féminin négatif, agressif et sauvage contraire à l'ordre établi dans cette Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, soit un ordre patriarcal où le masculin est nécessairement dominant dans tous les aspects de la vie. De ce point de vue, les deux articles de François Delpech fournissent des clés de lecture aussi riches qu'indispensables : voir *supra* note 1 et "*La leyenda de la serrana de la Vera : las adaptaciones teatrales*", in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVI*, Actas del Coloquio del grupo de estudios sobre teatro español (G.E.S.T.E.), Toulouse, 16-17 novembre 1978, Toulouse, Institut d'Études hispaniques et hispano-américaines, Université de Toulouse Le Mirail, France – Ibérie Recherche, 1979, p. 23-36.

écarts significatifs par rapport au modèle du drame de l'honneur paysan. Cet écart nous invite à déceler que par delà l'exaltation du riche paysan montré comme un ferment de l'ordre social, les profonds ressorts de ce drame résident dans l'angoisse ontologique attachée au mythe de l'androgynisme primitif, dans les peurs profondes que génère le fantasme de la femme dévoreuse d'hommes (l'ogresse), ainsi que dans le mythe des Amazones, contre lesquelles la pièce propose l'image salvatrice du monarque viril et civilisateur. L'hypothèse que nous formulons donc en dernière instance est que cette tragédie pourrait avoir vocation à illustrer les dangers qu'incarne cet étrange personnage androgyne de femme sauvage, qu'il est possible d'analyser comme figure de mère-ogresse, dévoreuse d'hommes, que seule la figure du monarque, tiers viril et civilisateur, peut éliminer afin de restaurer l'Ordre et la Loi.