“Le langage érotique dans quelques intermèdes espagnols des XVIe-XVIIe siècles ”

Hélène Tropé

▶ **To cite this version:**

Hélène Tropé. “Le langage érotique dans quelques intermèdes espagnols des XVIe-XVIIe siècles ” . ”Sexe et sexualité: de la pratique sociale à la représentation littéraire ” (org. : Olinda Kleiman, université Paris 3), Colloque international des 19 et 20 mai 2017, Université Paris 3., May 2017, Paris, France. hal-01717939

HAL Id: hal-01717939

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01717939

Submitted on 26 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Hélène Tropé (CRES/LECEMO – Paris 3)

«Le langage érotique dans quelques intermèdes espagnols des XVI[e]-XVII[e] siècles »

> En la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario : el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y del beber […], la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada[1].

Introduction

Dans son ouvrage *Penitencia de amor* (Burgos, 1514), Pedro Manuel Jiménez de Urrea qualifie les circonlocutions sexuellement connotées de « grossièretés honnêtes » (*pullas honestas*) [2]. Rappelons que le sens premier de *pullas* était selon Corominas : « paroles obscènes et sales dont usent communément les voyageurs quand ils se rencontrent ou les laboureurs […] en particulier à l'époque des moissons et des vendanges. Et on a aussi coutume de les dire dans les familles pour plaisanter au temps du Carnaval[3] ».

Quant à l'ami du narrateur de la *Première Partie de Don Quichotte* (1605) venu providentiellement le tirer d'embarras pour écrire son Prologue, il lui recommande d'écrire son livre, je cite : « […] avec des paroles […] *honnêtes*, […] et que vous fassiez comprendre vos pensées sans les obscurcir et les embrouiller » […][4] ».

Pour sa part, Scipion, l'un des deux canidés du cervantin *Colloque des chiens*, défend la nécessité de nommer parfois les choses avec, je cite : « des circonlocutions et des détours propres à tempérer le dégoût qui nous vient de les entendre appeler par leur nom même. D'*honnêtes* paroles sont indices d'*honnêteté* chez qui les écrit et prononce[5] ». (tu peux citer los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605) de Lucas Gracián Dantisco, qui sont pleines de grivoiseries et d'allusions antisémites ou bouffonesques de Carnaval entre gens de bien…)

---

[1] Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965, p. 20.

[2] Pedro Manuel Jiménez de Urrea, *Penitencia de amor*, edición, introducción y notas de Regula Rohland de Langbehn, *Lemir* 16 (2012) - Textos: 1-86, citation p. 71.

[3] Juan de Corominas, *Diccionario critico-etimológico de la lengua castellana* : « Dicho obsceno u sucio de que comúnmente usan los caminantes, quando se encuentran unos a otros, u a los labradores que están cultivando los campos, especialmente en los tiempos de siega y vendimias. Y también se suelen usar entre las familias por burla de las carnestolendas » ; cité par Rohland de Langbehn, R. «Notas a las *pullas honestas* en *Penitencia de Amor* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea », dans *Visiones y crónicas medievales. Actas de las vii Jornadas Medievales*. México, 2002, p. 229-253 (voir p. 230). Voir Monique Joly, *La bourle*….

[4] Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [1605], ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, p. 58: « procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y periodo sonoro y festivo, pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención ».

[5] Cervantès, *Le mariage trompeur*. *Le Colloque des chiens*. Paris, Aubier Montaigne, 1970, p. 112. Nous empruntons l'idée de ces deux citations cervantines à Enrique Martínez López, « Erotismo y ejemplaridad en *El viejo celoso* de Cervantes », dans Luce López-Baralt y Francisco Márquez-Villanueva, *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos, 1995, p. 335-385.

Cependant, comme nous allons le constater, nombre de pièces du théâtre bref espagnol, c'est-à-dire ces courtes pièces que l'on jouait avant, après et entre les trois actes d'une *comedia*, sont truffées d'allusions sexuelles exprimées sous forme de métaphores, de circonlocutions rarement embarrassées et autres termes ambigus qui ne sont pas précisément synonymes d'honnêteté morale – et Cervantès n'est pas en reste sur ce chapitre.

Dès lors, on est en droit de se demander si les allusions érotiques (c'est-à-dire, selon la seconde acception du *Dictionnaire de la langue française* : « ayant trait à l'amour physique, au plaisir et au désir sexuel distincts de la procréation ») ou obscènes (« qui blesse la délicatesse par des manifestations grossières de la sexualité »), si donc, ces allusions que l'on trouve fréquemment dans les intermèdes du théâtre bref sont véritablement des euphémismes pudibonds destinés, comme le recommande Scipion, à éviter de dire des malhonnêtetés et des paroles choquantes qui pourraient blesser la bienséance. Dans certains cas, ces circonlocutions ne pourraient-elles en réalité dire moins pour exprimer plus et dès lors servir à mettre en exergue des « malhonnêtetés » plus qu'à les taire ? Dans ce cas, selon quels procédés se réalise ce paradoxe ?

D'autre part, ces intermèdes où abondent les allusions érotiques sont-ils vraiment malhonnêtes et immoraux ? Quelle idéologie véhiculent-ils ? Y retrouve-t-on eu égard à la morale et aux mœurs les mêmes valeurs que dans les *comedias* qu'ils encadraient ou accompagnaient lors des fêtes théâtrales ou représentations de l'époque moderne ?

Après avoir donné un bref aperçu du fonctionnement de ces termes à double entente, je m'interrogerai sur la portée idéologique de ces circonlocutions dans les intermèdes : subversion ou rire libérateur ?

I-Les termes à double entente, équivoques, disémiques ou dilogiques

Si j'essaie de les classer, il m'apparaît que :

A-Certaines allusions sont plus évidentes que d'autres et relèvent de stratégies de mise en exergue du caractère volontairement obscène du propos. C'est le cas des nombreux jeux de mots à double entente autour de « moudre, mouliner, marteler, piler, triturer », etc.

***MOLER* – Moudre**

On connaît bien l'univers érotique de la « mouture », du moulin et du meunier[6] et les équivalences qui s'instaurent entre *moler, machacar, majar* en espagnol, *macinar* en italien, *moudre, marteler* en français, autrement dit *futuere* en latin.

On trouve par exemple le terme *MOLER* utilisé de façon obscène dans *l'Intermède du Meunier et de la Meunière*, de Luis Quiñones de Benavente (*Entremés del Molinero y de la Molinera*)[7], un des auteurs du XVII[e] siècle les plus appréciés par le public et la cour[8]. Un sacristain lascif, conformément à la tradition théâtrale[9], rend visite à la meunière. Il s'enquiert de savoir où est le meunier et lorsque celle-ci lui dit qu'il est au moulin, il répond :

« Sacristain Eh bien, moi aussi je suis déterminé à moudre[10] ».

<u>MACHACAR – AMARTELAR / marteler, piler, triturer</u>

Ce sont les termes à double entente utilisés dans un intermède du début du XVII[e] siècle, de Francisco de Ávila, Le mortier et les plaisanteries du sacristain (*El mortero y chistes del sacristán*)[11], dont l'argument procède d'un *pliego de cordel*[12] de 1597 inspiré lui-même de la seconde nouvelle de la huitième journée du *Décameron* de Boccace, traduit en castillan en 1496[13].

Le texte joue avec un certain nombre de termes équivoques : ainsi, le sacristain sollicite les faveurs d'une femme mariée grâce à divers jeux sémantiques autour du « mortier »[14]. Dans cet intermède Marina, mariée à

---

[6] Augustin Redondo, "De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro", en J. L. Alonso Hernández (éd.), *Literatura y folklore*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad de Göttingen, 1983, p. 99-115

[7] *Colección*, p.689a-690b.; voir aussi *Colección de piezas dramáticas, entremeses, loas y jácaras de Luis Quiñones de Benavente*, Madrid, Alfonso Durán, 1774, p. 289; *Teatro breve de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. de Jesús Maires Bobes, Madrid, Akal, p. 172-180.

[8] Abraham Madroñal Durán, "Quiñones de Benavente", dans Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberomamerica; Frankfurt, Vervuert, 2008, p. 225.

[9] Sur la figure du sacristain, voir María José Martínez López, *El entremés. Radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, *Anejos de Criticón*, 1997, p. 114-115 ; Justo Fernández Oblanca, *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1992, p. 211-

[10] Sacristán : Pues a moler también me determino.

[11] *Entremés famoso del mortero y chistes del sacristán*, dans Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses*, Vol. 1, Granada, Universidad, 2000, p. 203-08. Edición príncipe: *El Fénix de España Lope de Vega Carpio ... : octaua parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles ... ...* , En Madrid: por la viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles ..., 1617, h. 279v-283r. – (Biblioteca Nacional (España). Sig. R/13859).

[12] Il s'agissait d'un fascicule plié et suspendu par une cordelette qu'exposaient les aveugles, spécialisés dans la mendicité et le chant ou récitation de compositions, en général versifiées, mises en vente aux coins des rues, dans les foires et sur les places des villages.

[13] Redondo, Augustin (2001), "El cuento del sacristán y el mortero: de la novela del *Decamerón* al pliego de 1597 y al entremés de principios del siglo XVII", *Anuario de Letras*, 39, pp. 395-426.

[14] On trouve le terme « martelada » dans le sous-titre du *pliego* : « gracioso chiste de un sacristán que le pasó con una *martelada* suya ». Ce terme « martelada » n'existait pas et renvoie à *amartelar* qui signifiait « solliciter, faire la cour ». Il ne faut pas exclure, compte tenu du contexte scabreux, qu'il faille le lire comme une paronomase à connotation sexuelle de *morterada*, « el ajo o salsa

un vieillard, accepte de folâtrer avec le sacristain Gigorro à condition que l'ecclésiastique lui fasse cadeau de son riche manteau. Mais voici qu'après le lui avoir faussement donné, une fois rentré chez lui, celui-ci, qui en a besoin pour exercer ses missions, se décide à le récupérer. Il se présente donc nuitamment chez le couple pour rendre le mortier qui lui a prétendument été prêté en échange de quoi - allègue-t-il faussement -, il a laissé son manteau en guise de nantissement du prêt. Il vient donc remercier, rendre le mortier et récupérer son manteau que Marina se voit contrainte à lui rendre.

Et le vieux mari de tancer burlesquement la jeune femme en lui reprochant de ne point avoir fait confiance au sacristain en lui prêtant le mortier en échange d'une garantie. De toute évidence, l'insistance sur le thème « *machacar* » (broyer, piler) dans la bouche du vieillard cocu et content ne pouvait que mettre le public en joie :

« Et à vous, ma dame, / je vous dis en présence / de monsieur Gigorro, / que vous pouvez bien lui prêter / votre mortier / pour qu'il pile / autant que de besoin / sans apporter de gage »[15].

Et le serviteur malicieux du couple, au fait de la bourle, d'insister :

« Qu'il vienne chercher de la viande. […] Qu'il prenne son mortier / si ça lui plaît et qu'elle se taise / car le sacristain / pile gratis ».

Tant d'insistance de part et d'autre ne saurait relever d'une volonté de contournement. Il s'agit au contraire d'une mise en évidence.

<u>PICAR – REPICAR</u> /

La polysémie des verbes « picar[16] » et « repicar » fait l'objet de jeux de mots insistants dans l'un des intermèdes les plus primitifs, l'*« Intermède sans titre* » dont les interlocuteurs sont un sacristain, Qurcio et Albertos » (parfois appelé *Entremés de Filipina y el Sacristan*[17]*).* On y trouve le langage érotiquement connoté du battant de la cloche (badajo) qu'un sacristain lascif rêve de faire sonner à toute volée :

Il invite Filipina, femme mariée, à monter dans le clocher. S'ensuit ce dialogue :

« Filipina : Mais que ferai-je seule dans le clocher ?

---

que se hace de una vez en el mortero » : voir Redondo, Augustin (2001), "El cuento del sacristán y el mortero: de la novela del *Decamerón* al pliego de 1597 y al entremés de principios del siglo XVII", *op. cit.* p. 406.

[15] Coleccion, I, p. 207.

[16] PICAR (Aut): 1. Herir con algún instrumento punzante 2. Vale tb punzar o morder algún animal, ave o insecto. 3. Se toma tb por hacer pedazos muy menudos alguna cosa: como picar la carne y las hierbas para ensalada. 4. Moler o desmenuzar (…) Significa tb sentir escozor o comezón en alguna parte del cuerpo, por encendimiento de sangre u otra cosa. Mover, excitar o estimular (…) Significa también enojar y provocar a otro, con palabras o acciones.

[17] *Entremés sin título, cuyos interlocutores son un Sacristán, Filipina, Qurcio y Albertos,* dans Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses*, t. 1, p. 73ª. Sur cet intermède, voir Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965, p. 148.

Sacristain : Tu ne seras pas seule ; je serai avec toi, et je te ferai tourner en te frappant à toute volée telle une cloche, pieds en l'air et tête en bas, et je larguerai le battant avec collision, emboîtage et choc[18] ».

La réponse du sacristain, dans sa partie finale, dit : « y largaré más a las presas con pinta y encaje y encuentre ». *Encaje*, comme *hilar, tejer*, renvoie dans la poésie érotique au textile et donc à l'activité sexuelle mais aussi au verbe *encajar* (emboîter une chose dans l'autre), ce qui rend possible un double sens[19]. *Presas* est possiblement un paronyme de las *preseas* : ce sont les bijoux de famille ou de *pesas* 'poids de la balance'… à moins qu'il s'agisse d'un autre sens possible de ce mot : grands crocs pointus[20].

Auparavant, le sacristain veut obtenir de Filipina qu'elle se dévête devant lui. Afin de prendre l'ascendant sur elle grâce à sa culture soi-disant savante, il glose en la subvertissant burlesquement la première règle relative au genre dans les hexamètres mnémotechniques ajoutés à l'édition de 1495 de la *Grammaire* de Antonio de Nebrija (1481) :

« Sacristain : Il faut que tu saches que dans la *Grammaire* d'Antonio, *vide* une règle qui dit : *Foemina masque genus nullo monstrante reponunt...* [21].

Traduction mot à mot : « En l'absence de toute marque distinctive (ou de tout indice clair), le féminin et le genre masculin se mettent à la place l'un de l'autre ». Et si j'élabore un peu plus :

---

[18] *Colección de entremeses*, t. 1, p. 73ª : FILIPINA: ¿Mas qué tengo que hacer yo en el campanario sola? SACRISTAN: Que no estarás sola; que yo estaré contigo, y no haré sino voltearte como campana, y los pies cara arriba y la cabeza abajo, y largaré más a las presas con pinta y encaje y encuentre."

[19] Sur le sens érotique de *tejer, hilar, encajar*, voir Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues, Robert Jammes, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1975, voir la poésie 57, p. 88 (hacer encaje y randas), la letrilla 77, p. 133 (hilar, tejer, la letrilla 45, p. 67 (sur la hueca); et Augustin Redondo, "De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro", dans *Revisitando las culturas del Siglo de Oro; mentalidad, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Edición Universidad, 2007, p. 120, 130.

[20] Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues, Robert Jammes, *Floresta de poesías eróticas*, poésie 46, p. 68, vers 31 (si la presa mete ») et la note 31 p. 69.

[21] Tous nos remerciements à Michel Magnien pour son analyse de ces vers latins : et sa traduction : « En l'absence de toute marque distinctive (ou de tout indice clair), le féminin et le genre masculin se mettent à la place l'un de l'autre. / Qu'à tes yeux les masculins passent pour de quasi-masculins et le féminin pour un quasi-féminin » : cela s'explique en raison des nombreuses exceptions, et qu'on ne peut se fonder sur la forme pour déterminer le genre).
Autrement dit le genre grammatical n'est pas clairement indiqué en latin par la morphologie et dans la suite du passage, Nebrija évoque ainsi les noms à terminaison en -ES qui sont normalement féminins, mais se voit obligé d'énumérer les nombreuses exceptions et de citer tous les noms en -ES qui sont masculins ("*Limes, pes, ¡ornes, termes cum palmite trames, / Et gurges, merges, verres cum poplite magnes. / Et paries, aries. stirpes, cespesque satellesque / Atque dies, mediusque dies pro tempore cérto...*") ; le passage est commenté dans l'édition espagnole du texte de BEMBO, P. (2011), *Prosas de la lengua vulgar*, O. MIRÓ MARTÍ (ed.), Madrid, Cátedra, p. 154-171. Il est également cité par Sanchez/Sanctius (*Arte para en breve saber latín, en Opera Omnia*, G. MAYANS (ed.), Genève, De Tournes, 1766, p. 228).

Il s'agit des hexamètres du début du livre II de *Introductiones* (Salamanque, 1495) : « *Foemina masque genus nullo monstrante reponunt.../* Mascula sunto tibi quasi mascula, foemineumque sit quasi foemineum ». L'auteur du *Viaje de Turquia* s'en moque en disant que comme ceux du Livre des Psaumes ils sont d'autant plus clairs qu'ils sont plus obscurs, comme celui de « la hembra y el macho asientan el género sin que ninguno se lo enseñe » et celui de « Machos te serán los que quasi machos y hembras las como hembras » et qu'ils ressemblent plus aux paroles d'un sortilège qu'à ceux d'une doctrine » (*Viaje de Turquía*, ed. Marie-Sol Ortola, Madrid, Castalia, 2000, p. 586 ; sur cette interprétation burlesque de la règle de Nebrija, voir Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965, p. 148.

« si personne ne le montre [ne l'explique] comme il faut [le féminin comme genre grammatical], on emploiera le genre là où il ne faut pas ».

« FILIPINA: Et qu'est-ce que ça veut dire?

Sacristán: Je vais te l'expliquer, écoute: *Faemina*, la femelle; *reponunt*, montre davantage au mâle; *genus*, le sexe; *nullo monstrante*, sans que personne ne nous le montre ».

FILIPINA: C'est une bonne règle[22] ».

On retrouve ces mêmes emplois équivoques de **PICAR et du REPICAR** (termes dilogiques, sexuellement connotés, qui renvoient autant à « piquer, hacher menu »), qu'à **REPICAR** (« carillonner joyeusement »), dans « *L'ombre et le sacristain* » (*La sombra y el sacristan*), un intermède – sauf erreur de ma part – anonyme et resté manuscrit jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, ce qui n'est pas un hasard[23]. Les personnages forment à nouveau le triangle du vieux mari, de l'épouse volage et du sacristain lascif. À l'épouse « Aldonza La Graciosa » qui lui demande de la combler d'attentions (« *finezas* »), le sacristain Chinela récite un dizain des plus équivoques :

Chinela: Quand je monte au clocher / le matin et le soir / pour sonner les cloches / je dis au son extraordinaire / bien que cela soit nécessaire / et que je m'applique à mon travail / comme le souvenir d'Aldonza me pique / je veux cesser de carillonner / car Aldonza m'embrase[24] ».

Et preuve s'il en fallait que les allusions érotiques, dans le théâtre bref, ne relèvent pas d'une volonté de contournement mais de mise en évidence d'un sens obscène du propos, dans un cas la combinaison de sons onomatopéiques du signifiant par laquelle l'un des sacristains de l' « *Intermède des orgues et des sacristains* » (*Entremés de los órganos y Sacristanes*[25]) exprime son désir à la femme dont il convoite les faveurs suffit à rendre parfaitement clair le signifié :

---

[22] *Colección de entremeses*, t. 1, p. 73ª Sacristán : Has de saber que estando leyendo en el arte de Antonio, vide una regla que dice : *Femina masque genus nullo monstrante reponut*. FILIPINA: ¿Y qué quiere decir esto? Sacristán: Yo te lo costruiré, mira: *Faemina*, la hembra; *reponut* muestra más al macho; *genus*, su género; *nullo mostrante*, sin que nadie nos lo muestre. FILIPINA: Buena es la regla. Sacristán: Pues para hacer la ispiriencia, quiero que me hagas placer de mostrar tu género *nullo mostrante*, sin que nadie nos lo muestre.

[23] Le titre « procède de ce que, pour échapper à la colère du mari jaloux qui vient de rentrer, le sacristain feint d'être son ombre. Ce même argument fut repris postérieurement dans un intermède publié en 1792 qui présente pratiquement le même texte. BNE, MSS/18312. Le texte est corrigé. Voir aussi Mss/17038 y Mss/14546/24 intitulés *La sombra*. Voir Paz, *Teatro* (2ª ed.), n. 3438 y 3436; Roca, Gayangos, n. 854; Simón Díaz, BLH, t. VII, p. 741, n. 7356; Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, 2002, vol. I, p. 235. Le texte est attribué par La Barrera à Matías de Castro et par Simón Díaz (Simón Díaz, BLH, t. VII, p. 741, n. 7356) a León Merchante. Sur la feuille 8 : « En h. 8 -10: Licencia de representación en Madrid, el 5 de mayo de 1691, por Pedro de Lanini y Sagredo; prohibida por Juan de Vera y Tassis, el 6 del mismo mes. Decreto para que Matías de Castro lleve el entremés al inquisidor. Censura con modificaciones de Juan de Rueda y Cuevas, hecha por orden de Juan de Layseca, protector de comedias de la Inquisición, el 9 de mayo del mismo año".

[24] Chinela : « Cuando subo al campanario / por las tardes y mañanas / a repicar las campanas / digo al son extraordinario / aunque aquesto es necesario / y a ello mi oficio me aplica / pues la memoria me pica / de Aldonza quiero dejar / aora de repicar / porque Aldonza me repica"

[25] Luis Quiñones de Benavente, *Entremés de los órganos y Sacristanes*, dans *Flor de entremeses, bayles y loas*, En Zaragoza, Por Diego Dormer, 1676, fol. 47-56; *Colección*…, p. 636, n° 272.

Chispas : […] « Je me meurs d'amour pour toi, / et de te faire cachumba chum[26]. »

En espagnol, l'existence de la locution « *dar cachumba chum* » n'est attestée par aucun dictionnaire et pourtant nul ne doute du sens à donner à cette création. C'est donc bien que cette invention procède d'une stratégie de mise en évidence du sens d'un propos connoté.

Autres allusions sexuelles évidentes ? Toutes celles qui tournent autour du symbolisme de certains objets, tels que la clé, par exemple dans *Le sacristain femme* (*El sacristán mujer*), de Calderón de la Barca, où une femme s'éprend d'une autre femme déguisée en sacristain :

> « La supercherie est découverte / et parvenus à la conclusion : / alliance de deux clés creuses / jamais je n'ai vue[27] ».

Ou encore l'aspersoir (*el hisopo*), symbole fréquent de la lascivité du personnage du sacristain comme en témoigne par exemple cette citation extraite de *l'Intermède sans titre*, lorsque le mari (Qurcio), accompagné de son serviteur (Albertos), surprend le sacristain chez lui :

> « Qurcio : Et que faisiez-vous chez moi?
>
> Albertos: Il était en train de donner de l'aspersoir à ma maîtresse[28] ».

B- **Dans d'autres cas, les termes sont insolites et leur décodage requiert une participation plus active du spectateur**. C'est le cas, par exemple, du verbe *Conocer* (connaître) employé au sens biblique dans l'intermède *Los sacristanes*[29]: le sacristain Talegote répond au sacristain Cosquillas qui lui demande s'il *connaît* Marguerite l'Espiègle (Margarita la Traviesa) :

> « TALEGOTE : Je ne la connais pas. (*En aparté* : ce que je regrette).
>
> Mais je lui ai parlé je ne sais combien de fois »[30].

C'est bien sûr le « connaître » biblique du jardin d'Eden.

Le décodage des propos obscènes est aussi plus subtil dans *l'Intermède du vieux jaloux*[31], de Cervantès, où un vieillard jaloux et riche, Cañizares, âgé de soixante-dix ans, couvre sa très jeune épouse de quinze ans, Doña Lorenza, de cadeaux et de riches bijoux et parures, mais la tient enfermée dans une chambre

[26] Chispas : *Muérome por tus amores / por darte cachumba chum*.

[27] Pedro Calderón de la Barca, *Entremés del sacristán mujer*, in *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Clásicos Castalia, 1982, p. 123-137 (citation p. 137: "Mari López: […] Descubriose la maraña, / que llegada a conclusión, / boda de dos llaves huevas / no la he visto nunca yo".

[28] *Colección*, p. 74-75: "Qurcio : ¿Y que haciáis vos en casa ? Albertos: Estaba dándole con el hisopo a mi ama".

[29] *Colección*, p. 598 b.

[30] TALEGOTE : "No la conozco (*Aparte :* de lo que me pesa) ; Mas hela hablado no sé cuántas veces".

[31] Miguel de Cervantes, *El viejo celoso*, dans *Entremeses*, éd. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1970.

séparée de la rue par sept portes fermées à clé. Manifestement, ce vieillard est impuissant à en croire la réponse à double entente que la jeune femme fait à sa servante Cristina à propos d'une des clés (*la llave de loba*[32]) :

« Cristina: Le passe-partout, ma tante, je crois qu'il le garde sous le pan de sa chemise.

Lorenza : Ne croyez pas cela ; moi qui couche près de lui, je n'ai jamais vu ni senti qu'il avait une quelconque clé[33] ».

De toute évidence, cette clé, clair symbole phallique, est non opérationnelle, ce que confirme un peu plus loin le dialogue entre le vieillard, qui se plaint des tourments que lui cause sa jalousie, et son compère, qui tente de lui faire voir les avantages supposés de son mariage :

> « Compère : Ami, certes, ce mariage fut une erreur, mais pas si grande, car aux dires de l'apôtre, mieux vaut embrasser que s'embraser.
>
> Cañizares ! Il n'y a pas grand-chose chez moi qui puisse s'embraser car à la moindre flamme, je serais réduit en cendres ![34] »

L'ensemble des mots à double entente de cet intermède construit subtilement un champ sémantique d'un devoir conjugal jamais accompli et d'une subséquente frustration de la jeune épouse, que le public est invité à décoder. La jeune femme confesse même qu'elle est *primeriza*, novice, comprenons vierge, lorsque sa servante, avec la complicité d'une voisine, lui propose d'introduire dans sa demeure un « jeune homme qui est comme un jujube vert » (« *El mozo es como un ginjo verde* »).

Et la servante d'encourager sa maîtresse à rencontrer le jeune homme :

> « Cristina : Ma foi, madame, vous êtes bien timorée et moi si j'avais votre âge je n'aurais nullement peur des *hommes armés*"[35] ». Encore une allusion à double entente, cette fois à peine voilée.

C-**Dans d'autres cas, comme l'a montré Olinda Kleiman, c'est le caractère incongru de certains termes qui sert à attirer l'attention du spectateur sur leurs possibles connotations obscènes**.

Ainsi, par exemple, le sacristain lascif de l'*Intermède du mortier*, après avoir animalisé la femme qu'il entend conquérir sexuellement en l'appelant « mon agnelle » (*mi borrega*), tente d'obtenir ses faveurs grâce

[32] Loba (Cov): « cerradura de loba »: se dijo a similitud de los dientes del lobo que son sus guardas".
[33] Cristina : Tía, la llave de loba, creo que se la pone entre las faldas de la camisa. Lorenza: No lo creas, sobrina; que yo duermo con él, y jamas le he visto ni sentido que tenga llave alguna.

[34] [COMPADRE: error fue, pero no muy grande ; porque, según el dicho del Apóstol, mejor es casarse que abrasarse.
CANIZARES: ¡Que no había que abrasar en mí, señor compadre, que con la menor llamarada quedara hecho ceniza!"

[35] A fe, señora tía, que tiene poco ánimo, y que, si yo fuera de su edad, que no me espantaran hombres armados".

à d'étranges promesses : « je te donnerai mille choses de mon promontoire » (« Daréte mil cosas / de mi promontorio[36] »). Le caractère insolite du terme « promontoire » me semble avoir vocation à attirer l'attention du spectateur et à l'inviter à décoder son sens obscène.

Et nous avons confirmation du caractère obscène dudit « promontoire », lorsque *illico*, elle cède à ses avances en caractérisant ce mot insolite par cette expression que nous retrouvons partout dans notre corpus depuis le début : « *circunloquios* » : « Ça suffit, sacristain. / je dis que je t'adore, / et que je serai à toi / sans plus de circonlocutions ».

On trouve également une possible allusion à la masturbation dans l'Intermède du *Viejo celoso* de Cervantès grâce à une dérivation lexicale qui ne peut qu'attirer l'attention du spectateur appelé à opérer un décodage (p. 211). Cañizares rentre chez lui et entend sa jeune épouse parler. Il l'interroge :

Cañizares : Avec qui parlais-tu, Lorenza ?

Lorenza : Avec Cristina. […]. Avec qui voulez-vous que je parle ?

Cañizares : Je ne voudrais pas que tu monologues. Cela pourrait finir par me porter préjudice[37] ».

Le terme employé, "soliloquio" me semble trop énigmatique de la part de Cervantès pour être gratuit, et la réponse très défensive de la jeune femme semble avoir vocation à en souligner encore l'ambiguïté :

> LOR. : Je ne comprends rien à ces « circonlocutions » dont vous parlez et je ne veux même pas comprendre[38] ».

Magnifique cette dérivation du "*soliloquio*" vers le "*circunloquio*" qui attire l'attention du spectateur sur le décodage d'un sens probablement obscène.

Autre allusion quelque peu voilée et qui met le spectateur à contribution pour son décodage dans *l'Intermède du Vieux jaloux* : alors que congédiée par Cañizares (qui la redoute), la voisine Ortigosa s'apprête à quitter les lieux, elle fait une double offre de service au mari :

> « Si vous avez besoin d'un cataplasme pour sa mère, j'en ai qui font des miracles, et contre la rage de dents, je sais certaines paroles qui débarrassent de la douleur comme avec la main[39] ».

Comme on pouvait s'y attendre, le mari refuse ce service : selon lui, son épouse n'a nul besoin de « cataplasme pour sa mère » » ("*pegadillo para la madre*") - car « *madre* » a bien sûr ici un double sens: mère et utérus[40]. « L'allusion à la main » insolite, elle aussi, cache bien sûr encore un sens obscène.

---

[36] *Colección*… p. 203 b – 204 a.

[37] "CAN : ¿Con quién hablábades, doña Lorenza? / LOR.: Con Cristina, hablaba. […] ¿con quién había de hablar? ¿Tengo yo, por ventura, con quién? / CAN.: No querría que tuviésedes algún soliloquio con vos misma, que redundase en mi perjuicio".

[38] LOR. : Ni entiendo esos *circunloquios* que decís, ni aun los quiero entender".

[39] "ORT.: Si vuestra merced hubiere menester algún pegadillo para la madre, téngolos milagrosos, y si para mal de muelas, sé unas palabras que quitan el dolor como con la mano".

L'allusion suivante, à la rage de dents (*mal de muelas*), est plus délicate à décoder. Après que le mari a rétorqué, je cite, « elle a toutes ses dents saines et entières, car de toute sa vie elle ne s'est jamais fait extraire une seule dent » (« *en su vida se ha sacado muela alguna* »), l'entremetteuse Ortega lui répond :

"Elle les extraira, s'il plaît à Dieu, car cela lui donnera de longues années de vie[41]".

Or, comme l'a montré Pierre Alzieu, « *sacarse una muela* », c'est « *hacerse una sangría* » (« se faire une saignée ») et donc avoir accès à la sexualité[42]. Ortigosa la voisine, sait soigner le mal de dents dont souffre la jeune femme (« mal de dents, mal d'amour » dit-on en français). Comme Calixte, dans *La Célestine* de Rojas (acte IV), cette jeune femme selon la voisine souffre d'un mal de dents, comprenons d'appétit sexuel insatisfait. *Dolor de madre* et *dolor de muelas* ont donc le même sens et sont à mettre en relation avec « *el hambre* » (la faim) que Lorenza déclare ressentir, ce que le vieillard nie évidemment totalement, compte tenu du mal dont il est lui-même affecté, l'impuissance, ce que souligne sarcastiquement la voisine pour clore cette série de circonlocutions en filant la même métaphore dentaire :

« La vieillesse est la destruction totale de la dentition[43] ".

Les exemples sont extrêmement nombreux et mériteraient une étude approfondie. J'en arrive à ma seconde partie qui porte sur la

II. Portée idéologique de l'érotisme dans ces intermèdes

A- subversion ou rire libérateur ?

Comme nous venons de le montrer, dans le théâtre bref, ces « circonlocutions » ne relèvent pas de stratégies de contournement mais au contraire de mise en évidence, ce qui est parfaitement logique si on veut bien considérer les dimensions de farce, carnavalisation et permissivité morales propres à ce genre bien particulier qui - ne l'oublions pas - est d'essence carnavalesque et avait, avant tout vocation à permettre au public de se délasser entre les deux actes d'une *comedia.* On y parvenait en le faisant rire en lui offrant le spectacle de bourles, mais aussi de ce qui, selon Cicéron[44], suscite le rire, à savoir *turpitudo et deformitas*, traduits par López Pinciano dans sa *Philosophia antigua poética* de 1596 par « torpeza y la fealdad » : « obscénité et déformation »[45] :

---

[40] Covarrubias, *Tesoro*: "Madre, en las mujeres es la vulva y lugar do conciben el feto, latine *matrix, genitale arvum*. Virgilio, 3, *Geórgica*. Esta suele padecer muchas enfermedades. Remítome a la medicina".

[41] « Ella se las sacará, placiendo al cielo, porque le dará muchos años de vida ».

[42] Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues, Robert Jammes, *Floresta de poesías eróticas*, poésie 92, v. 9, p. 170 et Note 9, p. 172 ; et poésie 98, v. 25, p. 198.

[43] « La vejez es la total destruición de la dentadura » ; voir Enrique Martínez López, « Erotismo y ejemplaridad en *El viejo celoso* de Cervantes », *op. cit*., p. 337.

[44] CICÉRON, *De l'orateur* (*De oratore*), Paris, Classiques Garnier, p. 285.

[45] *De oratore*, Cicerón, livre II; El Pinciano, *Philosophia antigua poética* (1596), ed. de A. Carballo Picazo (Madrid; CSIC, 1953), vol. II, p. 306-307., epístola 9; voir l'article magistral de Robert Jammes, "La risa y su función social en el Siglo de Oro", *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro*, Paris, Éditions du CNRS, 1981, p. 3-11.

"Le rire est fondé sur un je-ne-sais-quoi d'obscène et de laid[46]".

Il n'est donc jamais question de sentiment amoureux à la manière de l'amour courtois dans ces pièces qui offrent au contraire le spectacle d'une libido le plus souvent déchaînée, presque irrépressible ; une libido qui, compte tenu des modalités socialement très contraintes d'assouvissement du désir à l'époque, tourne le plus souvent à un affrontement homme – femme, et prend souvent dans ce théâtre carnavalesque les formes illégitimes de l'adultère. Ces pièces posent dès lors le problème de *la honra*, l'honneur, d'abord celui des hommes qui selon les mentalités d'alors le perdaient lorsque leurs femmes les trompaient, l'honneur se lavant alors, au théâtre du moins, dans le sang ; et celui des femmes que pouvait souiller une relation sexuelle avant le mariage, ce dernier étant alors le seul à pouvoir leur restituer l'honneur perdu avant la dernière option : le couvent.

Dès lors, ces intermèdes où abondent propos lascifs et relations illégitimes, étaient-ils subversifs ?

En réalité, non. En effet, comme l'intermède (et, en général, les formes théâtrales brèves) est à l'époque un genre où précisément, par convention, on fait rire par le spectacle de transgressions, il s'agit de « transgressions dans la loi » qui, par définition, renforcent la loi. Comme Eugenio Asensio l'a montré, le public qui réclamait la représentation du châtiment de la femme adultère dans les *comedias,* applaudissait dans l'intermède le triomphe de la sensualité et se réjouissait au spectacle d'un vieux mari cocu et content[47]. Tout est donc affaire de conventions génériques.

Les circonlocutions à double entente sont donc à analyser en fonction de la dimension transgressive, inhérente au genre même de ces pièces brèves qui, conformément aux codes qui les régissent, jouent sur le ridicule (entendu à l'époque comme ce qui fait rire), en particulier par subversion du décorum et des convenances, et notamment sur cette source possible de comique : l'érotisme, que les moralistes de l'époque dénomment « *lascivia* », lascivité, et qui prend souvent la forme de l'adultère dans les intermèdes, un véritable attentat contre l'ordre, dénoncé par les moralistes de l'époque qui condamnaient le théâtre bref, n'y voyant que « vols et adultères » (« *latrocinios y adulterios* »)[48].

Dès lors, quelle était la fonction sociale de cet érotisme du théâtre bref, si contraire aux valeurs dominantes de la société espagnole du temps, notamment le mépris des plaisirs du corps et les subséquentes interdictions d'ordre sexuel ? S'agissait-il d'un rire subversif ? Cela est très discutable car par définition les bourles ne sont pas à prendre au sérieux. De plus, ces intermèdes ne comportaient pas vraiment de danger pour l'ordre établi, mais « jusqu'à un certain point » (Robert Jammes). Lequel ?

---

[46] Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética* [1596], ed. Alfredo Carballo Picazo, 3 vols., Madrid, vol. 3, p. 33: « La risa está fundada en un no sé qué de torpe y feo ».

[47] Asensio, Introducción a Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Castalia,1979, p. 21.

[48] Emilio Cotarelo y Mori, Bibliografia de las controversias sobre la licitud del teatro ren Espana, Madrid, Tipologia de la R.A.B.M., 1904… Cotarelo; voir Jammes, art cit p. 7.

B-C'est ce que je vais essayer d'élucider à travers l'analyse de **la censure qui fut réalisée en 1691 de la version primitive de *La sombra y el sacristán***, intermède anonyme, resté sauf erreur de ma part manuscrit jusqu'en 1792, expurgée en 1691, non pas tant pour l'immoralité de l'adultère représenté ni en raison de ses allusions obscènes, qui furent cependant éliminées, mais surtout parce qu'il mêlait dans certaines de ces allusions le sacré au profane et portait atteinte à l'autorité ecclésiastique et au respect du culte[49].

.

Le manuscrit fut expurgé, avant sa représentation, de toutes ses utilisations parodiques du vocabulaire religieux au motif que certaines répliques mêlaient le sacré et le profane, par exemple concernant le mot « alléluia » ; le censeur, don Juan de Rueda y Cuevas écrit : « mettre ce mot dans des intermèdes est hérétique, impie, barbare et scandaleux » et il condamne aussi l'usage indécent qui était fait du mot *Kyrie*. Le texte censuré disait en effet :

> « Graciosa: Sacristain, vers qui aspirent / continument mes désirs ardents, / parce qu'en moi tous tes alléluias sont comme des jours de Pâques[50] ».
>
> Le censeur a écrit en marge: "Attention, il rend détestable le divin en idolâtrant l'humain[51].

Le texte disait aussi :

> « Graciosa: "[…] l'heure que nous attendions tous deux est enfin arrivée.
>
> Sacristain : Je t'aime plus que mes kiries / Qu'attends-tu ? Serre-moi, serre-moi fort[52] ».

Là, le censeur a écrit en marge: "*Contra bonos mores; no se diga*" (« Contre les bonnes moeurs, à ne pas dire").

---

[49] Cette œuvre se trouve dans la base de données CLEMIT (*Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*) : http://buscador.clemit.es/obra.php?id=165. Sur la censure de cette pièce, voir Urzáiz Tortajada, Héctor, «"Sacado de la profundidad de la Sagrada Escriptura": la materia bíblica y la censura teatral áurea», in Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, p. 283-304; Edward M. Wilson, "Calderón and the stage-censor in the seventeenth century. A provisional study", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* , 15, 1961, p. 165-184, en particulier p. 178-182. Voir Krzysztof Sliwa, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*, Valencia, Universitat de València, 2008, p. 369-370 et en particulier la transcription p. 370 de la correction que le docteur don Juan de Rueda y Cuevas a réalisé sur ordre du Tribunal de l'Inquisition concernant le texte de l'intermède La *sombra y el sacristán* après que don Juan de [Layseca ?] protecteur des comedias le lui eut envoyé.
D'abord censuré par Juan Vera y Tassis, l'éditeur de Calderón le 6 mai 1691 qui le jugea « indecentísimo y contiene proposiciones abusivas y deshonestas, con mezcla de lo sacro y profano, el cual sin censura de este Santo Tribunal no puede ejecutarse.
L'examinateur du St Office Rueda y Cuevas autorisa sa représentation mais avec des corrections: "De orden del sr Inquisidor General [sic] y demás señores de la Suprema Inquisición he visto este Entremés de la Sombra y el sacristán, y aunque no se podía representar ni hacer como venía; pero corregido se puede hacer observando que los sacristanes no salgan con bonetes ni hisopos que llama el entremés matapecados, por ser el uno instrumento de la Santa Cruz significativo. Y el otro instrumento que usa la santa Iglesia sabia como divina; quitando también la palabra aleluya por ser tan significativa de la grandeza de Dios, Uno en esencia y trino en personas, que ángeles la cantan con admiración tan magnifico nombre y los hombres deben al oírla postrarse en tierra pues tiene el mas misterios que letras, y es significativa del Ser divino, Alle, padre, lu, Hijo, Ya, espíritu Santo, es sentir de San Gerónimo, de San Agustín y San Gregorio el magno; y traer la dicha palabra en entremeses, es herético, impío, bárbaro y escandaloso; véase Durando, en el racional al capítulo veinte folio setenta y tres. REPRENDRE L'ARTICLE

[50] Graciosa: Sacristán, por quien suspiran / continuamente mis ansias, / porque en mi tus aleluyas / todos son días de Pasquas,

[51] "Ojo: hace contentible lo divino, idolatrando lo humano".

[52] « […] y ha llegado la hora / de entrambos tan deseada. / Sacristán: Mas te quiero que a mis kiries / ¿qué esperas? Abraza, abraza".

Il expurgea aussi, les considérant « malhonnêtes » (*deshonestas*), les phrases "viens dans mes bras et mon âme » et « dis-moi si cela te semble un miracle que je le fasse[53] ».

Outre ces fragments, le censeur élimina la didascalie "tous les sacristains brandissent des gourdins [*matapecados*], se mettent en V et se battent[54] ». Le censeur mit une croix et barra le mot « matapecado », il écrivit : « que les sacristains ne sortent pas coiffées de bonnets d'ecclésiastiques ni munis de ces gourdins que l'intermède nomme « matapecados[5556] ».

Nous voyons donc que le censeur avait parfaitement perçu la charge érotique et subversive que pouvait prendre dans ce contexte le « matapecado » ou fouet du fou de carnaval, équivalent dans ce texte à l'aspersoir ou aujourd'hui au goupillon[57].

C-**Moralité ou immoralité de ces textes eu égard aux valeurs de l'époque**

En dernier lieu, on pourrait s'interroger sur la raison pour laquelle les personnages de sacristains et de femmes sont les plus fréquemment porteurs de propos sexuellement connotés ? Ce sont sans doute les personnages stéréotypés les plus lascifs et les plus voraces sexuellement et donc les plus productifs en bons mots sexuellement connotés.

a) Pourquoi les sacristains[58] ?

Le Concile de Trente avait interdit la présence sur scène de personnages d'ecclésiastiques susceptibles de susciter le rire du public. Les dramaturges remplacèrent dès lors ces derniers par la figure du sacristain, identifié avec l'Église puisqu'il était vêtu d'une soutane, mais sans aucune attribution sacrée. Dès lors la satire de ce personnage ne remet pas en cause l'autorité ecclésiastique et de plus satirise utilement les travers typiques de ces figures au théâtre, notamment : lascivité, pusillanimité[5960].

[53] "Graciosa : toma mis brazos y el alma »: « di si os parece milagro es que lo haga ».

[54] « Sacan todos [los sacristanes] matapecados y se ponen en dos alas y se cascan".

[55] « los sacristanes no salgan con bonetes ni hisopos que llama el entremés matapecados".

[56] « los sacristanes salgan sin bonetes y, en lugar de hisopo, un pedazo de pergamino »

[57] Asensio, Itinerario, p. 151.

[58] Sacristán (Aut): Ministro destinado en las iglesias para ayudar al cura a la administración de los sacramentos, disponer y cuidar de los ornamentos, de la limpieza y asea de la iglesia y de la sacristía

"Es bravo sacristan, es un gran sacristan": frase con que se pondera que uno es caviloso, sagaz y astuto para el aprovechamiento propio o engano ajeno., Eds. Del Laberinto, 2001, p. 101.

[59] Voir Javier Huerta Calvo , *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, 2001, p. 101-102. Sur ce trait de caractère du sacristain, voir Justo Fernández Oblanca, *Literatura y sociedad*…, p. 226.

[60] Luis Quiñones de Benavente, *Entremés de los órganos y Sacristanes*, dans *Flor de entremeses, bayles y loas*, En Zaragoza, Por Diego Dormer, 1676, fol. 47-56; Colección…, p. 636, n° 272. Tout dans ces personnages connote le désir sexuel irréfrénable à commencer par les noms de certains d'entre eux, tels « Chispas » (Etincelle) et « Rijoles » (qui rappelle le mot « rijoso », lascif, lubrique) dans l' « intermède des orgues et des sacristains » (*Entremés de los órganos y Sacristanes*

b) D'autre part, pourquoi les femmes de ces intermèdes, même volages, sont-elles inoffensives eu égard à la morale ?

D'abord parce que ces épouses infidèles, qu'elles triomphent ou pas, sont souvent montrées comme des anti-modèles, comme des repoussoirs, de même que leurs sots maris, consentants ou non.

1-D'abord, les femmes volages ne triomphent pas toujours et donc l'intermède peut comporter une dimension presque édifiante. C'est le cas, par exemple, de l'intermède précédemment mentionné, *El mortero y chistes del sacristán*, de Francisco de Ávila : il comporte une dimension punitive pour la cupide dame qui, non seulement ne retire pas de son consentement à la relation sexuelle les gains financiers et les cadeaux qu'elle en escomptait, mais qui devra même probablement – sur ordre du mari benêt – se donner à nouveau au sacristain gratuitement, nous ne savons pas si à son corps défendant ou pas. La femme légère, en dernière instance, est ici punie.

Le plaisir du spectateur, qui détient toute l'information, et est donc en position de supériorité non seulement par rapport au mari mais encore à la dame, repose sur le décodage qu'il opère des allusions érotiques. Le spectateur participe donc pleinement de la bourle de la femme volage à son tour trompée (par le sacristain). Le public tire son plaisir de la bonne leçon donnée à la dame par le sacristain qui dans cette pièce est le personnage qui triomphe.

Donc, dans certains cas, le rire vise à tourner en dérision des personnages contraires à l'idéologie dominante : l'épouse volage, le mari consentant, bref des figures du laxisme et du relâchement moral. Autrement dit, non seulement ces pièces ne sont pas subversives mais encore, en dernière instance, elles peuvent même parfois renforcer l'ordre établi et les termes à double entente n'attentent pas aux interdits sexuels, ils sont des agressions contre la femme volage.

Une exception : les intermèdes de Cervantès, comme *Le vieux jaloux*, où l'épouse, même volage, est représentée comme une victime. Cette pièce a été jugée très sévèrement au cours de l'histoire ; cependant, on peut considérer qu'elle montre les conséquences regrettables d'un mariage plus ou moins imposé, sans le libre consentement de l'épouse, pratique qui avait même été condamnée par le Concile de Trente mais qui se perpétua apparemment jusqu'au XIXe siècle[61]. Le personnage le plus négatif est celui du mari qui a plus ou moins acheté la jeune fille à une famille pauvre, l'utilise comme infirmière et l'enferme telle une prisonnière. La responsabilité de l'adultère retombe donc aux yeux du public sur ce vieillard.

Conclusion

[61] *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento* [1564], tr. De Ignacio López de Ayala, Madrid, Imprenta Real, Madrid, 1785. Voir session 24 (1563), cap. 9, p. 114. Voir Enrique Martínez López, "Erotismo y ejemplaridad en El viejo celos de Cervantes", p. 343.

Comme nous avons pu le constater, nombre des circonlocutions connotées sexuellement dans le théâtre bref, loin d'être, comme le voulait Scipion, des euphémismes honnêtes, visent au contraire à « dire des malhonnêtetés » (*decir deshonestidades*) selon l'expression de Cristina, la servante de Lorenza dans *El viejo celoso*. De surcroît, conformément à l'esthétique de l'intermède qui est au théâtre le genre de l'excès, de la transgression, « du laid et du grossier » (López Pinciano), ces circonlocutions érotiques ou obscènes relevaient non pas de stratégies de contournement, mais au contraire de mise en relief du bas ventre corporel cher à Mikaîl Bakhtine.

Elles visaient à susciter le rire du public, non pas un rire subversif mais un rire qui permettait la libération ponctuelle des tensions occasionnées par le poids de la morale et des carcans ; un espace où par convention générique, il était permis de rire, durant un temps limité, soigneusement circonscrit. L'intermède est en quelque sorte un lieu de catharsis[62], un Carnaval en miniature, un monde à l'envers momentané et bien délimité où s'inversent burlesquement toutes les valeurs morales qui régissent et codifient les relations sexuelles.

Les allusions à double entente foisonnent dans tout le théâtre bref espagnol des XVI^{e}, XVII^{e} et même XVIII^{e} siècles et pas seulement dans les intermèdes, également dans les *mojigangas* qui procédaient directement des spectacles carnavalesques.

Dans ce théâtre, les genres ont évolué au cours du temps. Les formes de l'érotisme aussi : ainsi, par exemple, si la libido féminine, selon les représentations offertes dans ce théâtre, reflètent un désir sexuel féminin encore biologiquement très prégnant au début du XVI^{e} siècle, on constate qu'au siècle suivant le désir des femmes, même dans la relation sexuelle avec un homme, devient souvent désir d'argent et de richesses, peut-être à cause d'une certaine matérialisation des mœurs qui venait sans doute de l'exemple de « la femme libre » de la Cour.

Il y aurait donc lieu de mener une étude complète et systématique de cet abondant corpus. Il serait intéressant de comparer la fonction des propos érotiques ou obscènes dans la *comedia* et dans le théâtre bref. Il faudrait ensuite chercher à mettre en évidence, eu égard à l'usage qui est fait de ce langage érotique ou obscène, des évolutions sur le long terme entre les pièces courtes du début du XVI^{e} siècle et celles du XVIII^{e}, évolutions que l'on prendrait soin d'analyser d'abord à la lumière de l'histoire même des formes théâtrales brèves qui se modifièrent parfois de façon radicale, ensuite du contexte historique, religieux et en particulier de l'attitude de l'Inquisition espagnole au regard du contrôle des mœurs, des paroles et donc de la censure de ce genre si particulier que constitue le théâtre bref espagnol. On pourrait par exemple comparer les *Entremeses* de Cervantès très libres avec ses autres œuvres en prose ou en vers beaucoup plus réservés ou allusifs de ce point de vue.

[62] Voir Evangelina Rodríguez y Antonio Torera, Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII, London, Tamesis Books Limited, 1983, p. 20-