

“ "Faire voir en littérature" : l'*ekphrasis* dans les romans de Lope de Vega ”

Florence RAYNIÉ
FRAMESPA-LEMSO

Définition

Commençons par donner la définition du terme “ *ekphrasis* ” telle qu’on la trouve dans l’ouvrage de Philippe Hamon, *La description littéraire* :

Ce terme, curieusement absent de nombreux dictionnaires spécialisés, désigne la description d’une œuvre d’art réelle, rencontrée, ou simplement rêvée par les personnages de la fiction, telle qu’elle apparaît dans une œuvre littéraire. Ainsi la description du bouclier d’Achille dans l’*Illiade* d’Homère, ou celle de la tapisserie de mariage de Thétis et Pélée chez Catulle, ou des tapisseries murales du château de Jeanne dans *Une vie* de Maupassant, ou des tableaux peints par Claude dans *L’Oeuvre* de Zola, ou de *L’Éclatante victoire de Sarrebrück* de Rimbaud¹.

L’*ekphrasis* est donc une description à un deuxième niveau, elle est représentation d’une représentation, description d’une œuvre d’art : représentation par les mots de ce qui est déjà représenté, au niveau diégétique, par le pinceau ou le ciseau. C’est en tout cas ainsi que nous est proposé ce type de description au niveau diégétique : une œuvre d’art est constituée en tant que telle dans l’histoire et donne lieu à une description².

Cette formule est globalement très présente chez Lope, quoique de façon variable suivant les œuvres ; ainsi, si on ne la trouve pas dans les *Novelas a Marcia Leonarda*³ et si elle apparaît deux fois dans *El peregrino en su patria* (roman byzantin, 1604), en revanche, on la rencontre beaucoup dans *Pastores de Belén* (roman pastoral *a lo divino*, 1612) et surtout dans *La Arcadia* (roman pastoral, 1598), avec une dizaine de manifestations⁴. A priori, il n’y a pas à s’étonner de cette distribution qui tient au genre même des œuvres, notamment, la présence massive de la description en général et, plus particulièrement de l’*ekphrasis* est de tradition dans le roman pastoral ; nous verrons d’ailleurs que pour bon nombre d’entre elles, Lope s’est inspiré de ses prédécesseurs.

Modalités d’introduction dans la diégèse

Comme pour les autres descriptions, c’est presque toujours le regard d’un personnage qui amorce l’*ekphrasis*⁵. C’est là un moyen qui sert à la fois à introduire et à justifier la description, grâce à une mise en scène centrée sur le regard d’un personnage ou d’un groupe de personnages dirigé vers un “ objet ”.

Quelques situations se présentent assez fréquemment : un personnage qui chemine voit un “ objet ”, comme les bergers de *La Arcadia* qui, alors qu’ils marchent vers le village, se retrouvent devant trois tombes dont les décors vont donner lieu à une description :

Quando Danteo acabó de cantar, llegaban los pastores a una cueva que entre algunos cipreses fúnebres y laureles silvestres descubría tres sepulcros de remendados jaspes (*La Arcadia*, p. 182).

La visite d’un lieu inconnu est aussi favorable à l’éclosion d’*ekphrasis* : pensons à Celio dans *El peregrino en su patria* qui visite Saragosse et qui s’arrête devant des portraits pendus dans une rue :

No quiso Celio pasar aquel día desta ciudad famosa, ni dejar de ver en ella todas las cosas que le parecieron dignas de ser consideradas, aunque siendo tantas bien conoció que era imposible ser comprendidas en muchos. Detúvose en mirar algunos retratos de la insigne casa de Austria, que sobre unas telas encarnadas y verdes adornaban gran parte de aquella ilustre calle llamada el Coso... (*El peregrino en su patria*, p. 326-327).

La visite de temples, en particulier, est génératrice d’*ekphrasis*, comme le prouvent tous les exemples que l’on trouve dans *La Arcadia* : les personnages pénètrent, en effet, dans plusieurs temples (de Pallas, de Polinesta, de la Poésie et de la Désillusion), ce qui va donner lieu à tout un jeu lié au parcours à travers les lieux

1 P. Hamon, *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 112.

2 Voir J. Pérez Portus, *Lope de Vega y las artes plásticas*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

3 La première nouvelle (*Las fortunas de Diana*) a été publiée en 1621 dans *La Filomena*. Les trois autres (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* et *Guzmán el Bravo*) ont été publiées en 1624 dans *La Circe*.

4 Editions de référence du corpus étudié : *La Arcadia*, Edición de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, (Coll. *Clásicos Castalia*). *El peregrino en su patria*, Edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, 1973, (Coll. *Clásicos Castalia*). *Pastores de Belén*, Edición de Antonio Carreño, Barcelona, PPU, 1991.

5 P. Hamon distingue trois ensembles ayant une fonction démarcative et justificatrice de la description : le regard des personnages, la parole des personnages, le faire des personnages ; voir *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 172-198.

et à la découverte d' "objets" qui vont être décrits. Arrêtons-nous par exemple sur le cas du temple de Polinesta. Les bergers, guidés par cette dernière, passent de salle en salle :

Cuando acabó la referida doncella de decir estas palabras, ya la sabia Polinesta guiaba los dos amigos a la segunda sala [...].Viéndole de esta suerte Polinesta, pasó a la tercera sala, la cual se vía adornada de maravilloso artificio, aunque más rica del aparato de las pinturas occidentales que de los intrínsecos fundamentos...(La Arcadia, p. 409-410).

Dans chacune, les bergers admirent les tableaux pendus aux murs, qui correspondent à l'art libéral enseigné par la jeune fille qui s'y trouve. Ainsi, chaque changement de salle donne lieu à une description des tableaux qui sont sur le mur et dont le "porte-regard"⁶ est souvent Anfriso ; c'est ce qui arrive par exemple concernant la salle de la Logique puis celle de la Rhétorique :

— A las demás razones que esta doncella proseguía, estaba divertido Anfriso mirando las partes de la sala, en que estaban retratados los fabricantes de ella. Allí se vía la escuridad y sutileza de Aristóteles, los predicables de Porfirio, los trabajos de Severino, y los modos de las argumentaciones y sus especies, las figuras distintas, las reglas de los silogismos y consecuencias, y otras cosas innumerables (La Arcadia, p. 410).

— Miraba en tanto que la doncella discurría, la sala Anfriso, en que se vían sus primeros fundadores y padres de aquella dama, entre los cuales tenían el mejor lugar Gorgias, Hermágoras y Demóstenes, de la otra parte ; entre los latinos, Marco Tulio, que se parecía más a la doncella que otro alguno, Quintiliano, Símaco y Plinio... (La Arcadia, p. 412-413).

Dans le cas que nous venons de citer, le personnage porte-regard visite donc des lieux et découvre les œuvres qui le peuplent. Il y a d'ailleurs une certaine mise en scène autour de cette découverte à travers le parcours du personnage, liée notamment au dévoilement de l'objet qui ne se donne pas à voir spontanément ; c'est ainsi par exemple que l'on peut lire :

Llegó tanta la curiosidad de Frondoso en advertir cuanto en la sala estaba que descubriendo una cortina que una dorada puerta cubría vio algunos retratos que para tiempos futuros estaban puestos, donde conoció al famoso duque de Sesa...(La Arcadia, p. 424).

Mais ce n'est pas tout, dans les lignes que nous venons de citer, il est question de la curiosité de Frondoso. Elle aussi fait partie de cette mise en scène. En effet, la découverte des différentes œuvres, qui va donner lieu à leur description, est basée sur la curiosité d'Anfriso et de Frondoso ; guidés par Polinesta, ils vont de salle en salle mais, au lieu d'écouter les paroles des jeunes filles qui décrivent les arts libéraux, ils ont plutôt tendance à regarder les œuvres présentes dans chaque salle. Concernant l'intervention de la représentante de la Logique, l'attitude du personnage est présentée ainsi : " A las demás razones que esta doncella proseguía, estaba divertido Anfriso mirando las partes de la sala, en que estaban retratados los fabricantes de ella " ; celle sur la Rhétorique : " Miraba, en tanto que la doncella discurría, la sala Anfriso, en que se vían sus primeros fundadores y padres de aquella dama... " ; sur l'Arithmétique : " Dejando en estas razones la hermosa y sutil doncella, y habiendo visto los verdaderos retratos de Protágoras y Nicómano... ", etc.

Cette curiosité du personnage porte-regard est un trait constant ; mais précisons qu'elle est présentée bien plus comme curiosité intellectuelle que comme indiscrétion, même si ce dernier aspect n'est pas à exclure dans le cas de Frondoso et d'Anfriso qui, en soulevant un rideau pour voir, s'attirent les foudres de Polinesta qui leur reproche leur audace :

Llegó la sabia a Frondoso, y desviándole de allí con algún enojo, reprehendió su atrevimiento. Buscó a Anfriso, que con otro tan grande levantada la cortina por otra parte, miraba a los dos hermanos Lupercios...(La Arcadia, p. 425).

Il s'agit là d'ailleurs d'un autre élément scénographique : Polinesta, fâchée parce que les bergers s'attardent trop sur un tableau ou parce qu'ils se montrent trop indiscrets en soulevant les rideaux, les fait passer dans une autre salle ou dans un autre temple où ils découvrent d'autres œuvres qui attirent leur regard et qui donnent lieu à une description :

— Cansada finalmente Polinesta de que en estas pinturas y las de tantas esferas, eclipses figuras, efemérides y teóricas de planetas se detuviesen tanto, sacólos por la puerta del famoso edificio, que a un verde prado correspondía, de la mitad del cual se levantaba un monte por el cual comenzaron a subir por una difícil senda hasta el extremo fácil, en que se vía otro rico palacio de no menos admirable artificio puesto, que hasta que por él entraron de ninguna manera se parecía...(La Arcadia, p. 420).

⁶ L'expression est de P. Hamon, *Du descriptif*, p. 172.

— Fue de manera su sentimiento que cerrando de todo punto la cortina no pudieron ver los otros. Salieron del poético palacio a los laureles... (*La Arcadia*, p. 425).

Mais la plupart du temps, face à un objet inconnu, c'est un regard avide de connaissance et/ou de beauté que porte le personnage et non pas un regard indiscret : c'est un regard intellectuellement curieux. Ainsi, lorsqu'Anfriso voit un livre chez Polinesta et que celle-ci lui donne les précisions suivantes : " *Su título es De suertes. Lo que contiene es buscarlas por la tabla y acudir a los lugares donde se hallan para tomar de ellas buenos agüeros y pronósticos* " (*La Arcadia*, p. 396), cela a pour effet d'éveiller son envie et, pour fonction littéraire d'aiguiser celle du lecteur, de le feuilleter : " *Curioso es en extremo, dijo Anfriso, y abriéndole vio que tenía estos doce títulos, que eran las suertes que por él se preguntaban* ". Et, après avoir parcouru l'œuvre, c'est un jugement esthétique que les bergers portent sur elle : " *Agradó a los pastores en extremo el libro, porque fuera de que las respuestas eran todas en verso, tenía pintados de sutil iluminación los signos y planetas* " (*La Arcadia*, p. 401). Pensons aussi à Aminadab, dans *Pastores de Belén*, qui rend visite à son oncle Mahol et qui, découvrant un tableau sur le mur de la pièce où son oncle le reçoit, demande :

" ¿Qué significa, dijo Aminadab a Mahol, amado tío, este jeroglífico, que son estas pirámides, aquel arca sobre aquellas sierras y estas figuras de hombres, que parece que trabajan por romper las columnas de estos dos estupendos edificios, a quien jamás los bárbaros túmulos de Egipto parece que se igualaron? " (*Pastores de Belén*, p. 190).

La description de l'œuvre est ici portée, au style direct, par Aminadab, le personnage qui regarde et qui découvre une œuvre dont il cherche à comprendre le sens; face à lui, il y a son oncle Mahol qui sait, qui connaît. Ce type de binôme est particulièrement efficace et donne lieu à deux réalisations d'*ekphrasis* : si c'est quasiment toujours le regard du personnage découvreur qui génère l'*ekphrasis*, en revanche, celle-ci est portée tantôt par ce dernier, comme ci-dessus, tantôt par le personnage savant, ou du moins par le personnage guide, c'est-à-dire celui qui connaît l'objet et qui peut le présenter ou en livrer les clés. Ainsi, dans *La Arcadia*, lorsqu'Anfriso pénètre dans la grotte de Dardanio, il découvre une galerie de marbres et c'est son regard sur l'objet et sa curiosité de le connaître qui vont amener l'*ekphrasis* :

Y como entrasen los dos en una cuadro que la cueva tenía, casi en el medio vio Anfriso unos blancos mármoles, retratos de algunos héroes o capitanes ilustres, y rogándole que le dijese lo que aquello significaba, el sabio dijo así (*La Arcadia*, p. 225).

Mais c'est Dardanio, le maître des lieux, le guide, qui va présenter la galerie ; c'est finalement lui qui va diriger le parcours du regard et assumer la description :

" En esta cuadro, por mi gusto, amigo Anfriso, he puesto algunos mármoles, retratos de personas ilustres, de ellas que ya han pasado, y de ellas que aun no han nacido, de Grecia, Italia y España. Aquellos dos primeros son los famosos Remo y Rómulo, fundadores de la sagrada ciudad cabeza del mundo. Aquel que ves allí enfrente es el gran Licurgo, legislador de los lacedemonios... " (*La Arcadia*, p. 225).

Notons que si dans les deux derniers cas cités ce sont les personnages qui décrivent l'œuvre au style direct, la plupart du temps c'est le narrateur extradiégétique qui décrit en adoptant le point de vue du personnage porte-regard, comme l'indique l'emploi récurrent de verbes de perception visuelle ayant pour sujet un personnage ou un groupe de personnages. À titre d'exemple, nous pouvons citer ce passage de *El peregrino en su patria* où Celio se retrouve en prison et voit des dessins sur les murs :

Volviendo a una parte y otra del aposento los ojos el agradecido Peregrino, vio con un carbón pintadas en las paredes de él (antigua costumbre de presos) algunos jeroglíficos y versos en cuya vista y sentidos le pareció que no era el dueño ignorante. A un retrato de un mancebo que tenía en la mejor parte había puesto aquel verso de Virgilio :

Ante sus ojos Hétor triste en sueños (*El peregrino en su patria*, p. 96).

Les dessins et les inscriptions sur les murs sont donc décrits à partir du point de vue de Celio comme l'indique le verbe de perception dont il est sujet (" *vio* ") et l'expression de son jugement (" *le pareció* ").

Nous pouvons remarquer au passage que l'emploi de la forme réfléchie semble parfois relever davantage de la vision du narrateur que de la focalisation sur un personnage collectif. Ainsi dans ce passage de *La Arcadia* où sont décrites des peintures sur bois peintes par des bergers et décorant le temple de la Désillusion, la proximité entre la formule " *se vían* " et l'intervention du narrateur à la première personne peut laisser penser que l'œuvre n'est pas décrite à travers le regard des personnages qui visitent le temple mais à partir de la vision du narrateur que nous ne qualifierons pas, dans le cas présent, d'omniscient dans la mesure où il affirme ignorer les pensées de ses personnages :

En torno del pilar primero se vían muchas [tablas], entre las cuales se conocía la de Mireno, que era en un árbol un gavilán con un pájaro, que abriendo las uñas donde toda la noche le había tenido, como es costumbre suya, le hacía gracia de la vida. No sé si se aprovechaba el pastor de la gentileza del gavilán en esto... (*La Arcadia*, p. 443).

Qu'il s'agisse du narrateur ou du personnage, c'est le parcours du regard sur l'objet qui va guider l'ordre de la description, comme le montre notamment l'emploi de déictiques (adverbes de lieu ou adjectifs et pronoms démonstratifs) qui permettent de situer le regard porté sur l'objet :

“ Aquellos dos primeros son los famosos Remo y Rómulo, fundadores de la sagrada ciudad cabeza del mundo. Aquel que ves allí enfrente es el gran Licurgo, legislador de los lacedemonios ; aquel mancebo hermoso, Alejandro ; éste de fiero aspecto, el belicoso Aníbal... ” (*La Arcadia*, p. 225)

Nous nous proposons maintenant d'examiner de plus près comment se fait la description des œuvres et des objets soumis à *ekphrasis*, mais il nous paraît utile de donner auparavant quelques précisions sur ces “ objets ” pour en souligner la variété, tant dans le support que dans le sujet traité.

Supports et sujets

Dans les œuvres de notre corpus, la peinture, le dessin et la sculpture sont des arts privilégiés qui trouvent diverses manifestations : dessins sur les murs d'une prison dans *El peregrino en su patria* (p. 96), galerie de sculptures en marbre dans *La Arcadia*, corniches et colonnes sculptées (*La Arcadia* p.149), livre (*La Arcadia*, p. 396), etc. Mais c'est surtout la peinture qui est la plus largement représentée : le narrateur nous offre des murs de temples et de maisons ornés de fresques et de tableaux (*La Arcadia*, p. 150, p. 384, p. 410, p. 412, p. 415, p. 416, p. 418, p. 420, p. 422, p. 423, p. 424, pp. 442-449... ; *Pastores de Belén*, p. 189, p. 250...) dont il souligne parfois la technique ou la spécificité qui les caractérise, comme la peinture sur bois (“ *tabla* ”) qui apparaît très souvent, ou encore le carton (“ *cartón* ”), le cartouche (“ *tarjeta* ”), l'écu (“ *escudo* ”), l'ovale (“ *óvalo* ”), etc. À titre d'exemple, nous pouvons citer ce passage de *Pastores de Belén* où il est question d'une petite peinture sur bois qu'un berger porte sur sa poitrine et que ce même berger présente en ces termes avant que le narrateur n'en fasse une description :

“ Lo que yo haré de buena gana será mostraros una pequeña tabla, que desde ayer traigo a mi pecho, envuelta en este tafetán, ingeniosa pintura de Frondoso, no porque él haya retratado estas figuras del natural, ni habiéndolas visto juntas, porque después de nacidos estos soberanos Niños no pienso yo que se han visto... ” (*Pastores de Belén*, p. 546).

Et aussi cet extrait de *La Arcadia* où il nous est dit que la bergère a peint un tableau dans un cadre ovale :

Su amiga Pradelia había puesto en un óvalo un jilguero en un ramo, asido a unas varetas de liga, con una letra que decía :

Mi ignorancia (*La Arcadia*, p. 445)

Ces œuvres d'art traitent essentiellement quelques grands sujets : sujets mythologiques, bibliques et historiques. Les premiers sont présents dans les *ekphrasis* de *La Arcadia* qui mettent en scène êtres fabuleux, divinités subalternes ou supérieures et autres nymphes, sylvains, satyres, Centaure, Pallas, Pan... Quant aux sujets bibliques, on ne s'étonnera pas de les trouver dans *Pastores de Belén*, avec notamment une représentation de Jésus avec Jean ou encore des deux tours d'Adam. Ceux que nous avons appelés les sujets historiques regroupent en fait des représentations de personnages assez divers, “ *los ingenios* ” de l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine de Lope : en particulier philosophes et poètes et quelques musiciens, géomètres, mathématiciens, etc. d'une part et, d'autre part, grands hommes ayant marqué l'Histoire, grands de façon très relative pour certains, soit dit en passant, Lope mettant quelques uns de ses contemporains sur un piédestal non pas tant parce qu'ils ont servi l'Histoire mais plutôt ses propres intérêts. L'astronomie et l'astrologie occupent aussi une place très importante dans *La Arcadia* avec notamment, dans le temple de Pallas, une représentation des planètes et des signes du zodiaque :

Y en medio — entre doce columnas rústicas que sustentaban una media esfera en que se vían los planetas y signos retratados, en el setentrión la bella Andrómena, el caballo Pegaso, el fuerte Alcides y el volador Perseo ; y en el mediodía, el Orión lluvioso, los dos Canes, la Hidra, el Centauro fiero y el claro Erídano — estaba de marfil terso la bella imagen de Pales con sus doradas espigas, como el planeta casto que entre el León nemeo y el Escorpión dorado resplandece (*La Arcadia*, p. 150-151).

Dans le même domaine, on pourrait citer les fameuses “ *tablas* ” de Pan inspirées de *La Arcadia* de

Sannazaro et écrites en vers (*La Arcadia*, p. 384-389), et surtout la description du livre *De suertes*, qui occupe sept pages (*La Arcadia*, p. 396-403).

Enfin, toute une série de motifs (paysages, animaux, représentations humaines...) constituent souvent des représentations allégoriques dont la signification symbolique est tantôt précisée par le descripteur et tantôt laissée à la perspicacité du spectateur (et évidemment du lecteur). Ils entrent souvent dans la constitution d'un type de représentation artistique bien définie que Lope appelle "jeroglífico" ou "hieroglífica"⁷ :

— Si algún lugar sobre ventanas o puertas se descubría, varias hieroglíficas le ocupaban (*La Arcadia*, p. 423).

— Volviendo a una parte y otra del aposento los ojos el agradecido Peregrino, vio con un carbón pintadas en las paredes (antigua costumbre de presos) algunos jeroglíficos y versos (*El peregrino en su patria*, p. 96).

Ce sont en fait de véritables emblèmes⁸ comportant une partie iconographique et une partie écrite (épigrammes), qui sont portés par des supports variés : peintures sur bois ou sur toile, accrochées aux murs, ornements de portes et même, dans *La Arcadia*, nous avons affaire à des espèces d'emblèmes vivants puisque les bergers, lors de jeux nautiques, se présentent sur des barques, devant un jury, déguisés et portant une devise ; ainsi chaque équipage apparaît comme un emblème avec sa partie iconographique et sa partie textuelle⁹. De fait, les emblèmes sont très présents dans les œuvres et mériteraient d'être analysés en profondeur, ce qui dépasserait notre propos. Nous nous contenterons de les signaler ici comme l'une des manifestations d'*ekphrasis*. On en trouve plusieurs dans *La Arcadia*, comme celui-ci :

Si algún lugar sobre ventanas o puertas se descubría, varias hieroglíficas le ocupaban, entre las cuales puso Frondoso los ojos en una, donde se vía sentada la Fama sobre una piedra, cuyos pies detenían otras dos grandes, a que estaban asidos el Tiempo y la Envidia ; pasaban junto a ella algunos ríos, cuyos nombres eran Mincio, Po, Adege, Tibre, Betis, Ebro y otros diversos, poblados de canoros cisnes, a quien la Fama, así como llegaban a ella, hurtaba las mejores plumas, de que iba componiendo unas hermosas alas para levantarse a un templo que en lo alto de una peña resplandecía con este título : Immortalitati sacrum. Por la mano de la Fama hacia el templo salía de los extremos de las plumas esta letra :

A pesar de aquestos dos,
éstas me pondrán en vos. (*La Arcadia*, p. 423-424).

Ces emblèmes sont aussi présents dans *Pastores de Belén* (p. 250-257) et dans *El peregrino en su patria*, où ils sont mis en scène de façon quelque peu inattendue puisqu'ils apparaissent dessinés sur les murs d'une prison et sont l'œuvre du prisonnier qui partage la cellule du héros Pánfilo et qui va devenir son ami. Les deux premiers sont décrits en ces termes :

A un retrato de un mancebo que tenía en la mejor parte había puesto aquel verso de Virgilio :

Ante sus ojos Hétor triste en sueños.

Y en otro lugar había pintado un corazón con unas alas que iban volando tras una muerte, con esta letra de aquellos versos de Eneas enviando el cuerpo de su amigo a su padre Evandro :

Muerto Palante (*El peregrino en su patria*, p. 96).

Si de nombreuses toiles et peintures sur bois présentent des emblèmes, d'autres présentent des personnages historiques avec des modalités bien particulières.

De fait, certains des grands sujets mis en relief offrent quelques constantes en ce qui concerne le mode de représentation adopté par l'artiste censé avoir créé l'œuvre d'art au niveau intradiégétique ; autrement dit, globalement, certains sujets sont associés à un type de représentation artistique ; ainsi, lorsqu'il s'agit de personnages historiques, il ne sont jamais représentés seuls mais sous forme d'une galerie de sculptures ou de tableaux. Dans *La Arcadia*, c'est une galerie de sculptures en marbre que découvre Anfriso quand il pénètre dans

⁷ *Geroglyphico* : "expresión del concepto, y lo que se quiere decir, por figuras de otras cosas que se ofrecen a la vista" (*Autoridades*).

⁸ Comme le souligne Christian Bouzy, la confusion entre emblème et hiéroglyphe est perceptible dans la définition proposée par Juan de Horozco : "Jeroglíficos es otro nombre de los más propios que las Emblemas y empresas tienen, por haber sido imitación de aquellas antiguas letras que los Egipcios llamaron así y quiere decir sagradas esculturas de que hacen autor a Mercurio Trimegisto", Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, [16], f° 20v°, cité par C. Bouzy : "La poétique de l'emblème au Siècle d'Or : Juan de Horozco, théoricien du symbole", *Hommage des Hispanistes français à Henry Bonneville*, textes réunis et présentés par M. Moner et J.-P. Clément, Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur, 1996, p. 90.

⁹ "Azotando las aguas a toda prisa llegó la barca en forma de ballena, donde apenas se vían Floripeno y Fáustulo remando. En la boca venía sentado Cloridón con un vestido de tafetán blanco, tarjeta y lanza doradas, y la letra, que decía así, aprovechándose del mismo nombre de la ballena :

De tormento,

Y vacía de contento.

Los sabios jueces y discretos circunstantes comenzaron a recurrir por el mote de Coridón en materia de empresas, símbolos, emblemas y hieroglíficas, queriendo reprehender el haberse aprovechado del cuerpo de la empresa para el alma de las palabras del mote, cuyas leyes hasta ahora han tenido tanta licencia cuanta ha sido la ignorancia de sus dueños. ", *La Arcadia*, p. 365.

la grotte de Dardanio ; un peu plus tard, dans le temple de Polinesta, il regarde les tableaux qui représentent des génies ayant eu un rôle essentiel par rapport aux sept arts libéraux. C'est ainsi que l'on peut lire, concernant les tableaux accrochés aux murs de la salle de la musique :

Advirtieron los pastores lo que en la vistosa cuadro se vía pintado. Allí estaban Lino tebano, Anfión y Alceo, estupendos profesores de aquel arte celestial y divino, y el contemplativo Pitágoras, que advertía en el son que el agua sobre las piedras hace y los martillos en el yunque... (*La Arcadia*, p. 418).

C'est aussi une galerie de tableaux représentant de grands personnages tels que Philippe III, Sylla, Pyrrhus, Jules César et bien d'autres que l'on trouve dans *El peregrino en su patria*, dans le passage où Celio visite Saragosse. Ces représentations picturales ou sculpturales sont décrites dans les textes à travers ce que l'on a coutume d'appeler en littérature la galerie de portraits, laquelle, on le sait, a été largement exploitée dans les romans pastoraux¹⁰.

À propos des sujets mythologiques, souvent le narrateur nous parle d' "histoire" peinte. C'est, par exemple, ce qui arrive pour les décors du temple de Pallas :

[...] y luego la puerta del templo, sobre la cual se vía de artificiosas colores la historia de Siringa y el cornífero Pan, tan viva que parecía a los ojos de quien la miraba que el sátiro sin duda la alcanzaría... (*La Arcadia*, p. 150).

Cette notion d' "histoire", avec l'idée de succession temporelle qu'elle comporte, peut nous interroger sur la réalisation picturale évoquée par le narrateur, la toile ayant forcément une dimension spatiale et non pas temporelle : le peintre aurait-il figé sur cette dernière un instant de cette histoire, ou bien aurait-il tenté de restituer d'une façon ou d'une autre la succession des événements ? En réalité la question ne se pose pas car cette toile n'existe évidemment que dans les mots qui la décrivent et c'est bien pour cela que nous l'avons posée : il est temps en effet de nous intéresser à ces mots, c'est-à-dire à la réalisation descriptive, sur le plan littéraire, de toutes ces œuvres d'art évoquées par le narrateur.

Réalisation descriptive

De fait, la question que nous devrions poser serait plutôt : comment le narrateur (le descripteur, devrions-nous dire) s'y prend-t-il pour décrire une œuvre d'art qu'il présente comme l'histoire de Pan et de la nymphe arcadique ? En fait, la description ne trouve pas d'autre développement dans le texte que les trois lignes que nous avons citées un peu plus haut et qui font référence aux couleurs ("artificiosas" Cette description en miniature est cependant assez subtile : en donnant le sujet globalement ("historia de Siringa y el cornífero Pan") et en se positionnant du côté du spectateur ("a los ojos de quien la miraba"), le descripteur place aussi le lecteur en situation de spectateur ; il lui donne à voir cette toile dans son entier, sans avoir à en faire une description détaillée, simplement en convoquant des images ; de plus, en évoquant le ressenti et l'imagination du spectateur intradiégétique ("parecía a los ojos de quien la miraba"), le descripteur rejoint parfaitement le fonctionnement du lecteur qui ne peut reconstruire la toile que par l'imagination. colores"), au sujet traité ("historia de Siringa y el cornífero Pan") et à l'art du peintre qui semble exceller dans le figuratif et l'impression de mouvement ("tan viva que..."). Enfin, pour en revenir à l'idée d'histoire, la formule "parecía que la alcanzaría", avec l'emploi du futur dans le passé, contient une épaisseur temporelle, de déroulement dans le temps (présent puis futur) ; par cette formule, le descripteur semble souligner tout l'art du peintre qui aurait réussi à donner une impression de mouvement et par conséquent de temps (le mouvement s'effectuant forcément dans une dimension spatiale mais aussi temporelle) permettant au spectateur d'imaginer la suite des événements, c'est-à-dire l'histoire.

Un peu plus loin, toujours concernant cette notion d'histoires peintes ("comenzó a discurrir Tirsi sobre las pintadas historias de las paredes"), le descripteur adopte une autre stratégie que nous allons examiner après avoir cité le passage concerné :

Parecía que el autor de aquella pintura había querido imitar la contienda de Aragnes y Palas, porque a una parte estaban los vicios de los dioses y a otra las victorias con que presumió competir con entrambas (*La Arcadia*, p. 152)

Sans que l'on puisse parler d'ellipse de la description, on constate toutefois que le descripteur réduit son évocation de la toile à deux notions abstraites ("vicios", "vitorias") dont il ne nous dit pas par quelle allégorie elles sont représentées sur la toile ; en fait, la description de la toile va être substituée par le récit, en vers, de la fable d'Arachné et Pallas, ainsi introduite :

"Y hablando en esto, y rogando a Celso que declarase mejor aquella fábula, tañéndole Danteo, cantó así".

¹⁰ Sur la galerie de portraits dans le roman pastoral, voir J.-B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, chapitre V, p. 119-146.

C'est que les descriptions recherchées, complexes, d'œuvres d'art sont relativement rares. En réalité, sur ce point, il y a une grande différence entre *La Arcadia* et *Pastores de Belén*, signe sans doute d'une évolution dans l'écriture de l'auteur. Dans cette dernière œuvre, en effet, on observe une réelle recherche descriptive avec notamment un essai pour rendre la technique picturale de la perspective et une véritable interrogation sur le rapport entre la peinture et l'écriture, et plus précisément sur le passage d'un code à l'autre.

Fonctions

En nous concentrant sur les *ekphrasis*, nous avons choisi d'analyser les descriptions coupées de l'univers de la diégèse par une frontière de niveau, étanche et infranchissable (à moins que le roman ne prenne une tournure fantastique) : représentation dans la représentation, œuvre dans l'œuvre, morceau détachable par excellence, l'*ekphrasis* permet donc à l'auteur de faire entrer dans son roman un univers qui peut être complètement étranger à l'univers de l'histoire qu'il raconte. Par exemple, dans *El peregrino en su patria* la diégèse est clairement marquée temporellement : " *Su viaje dijo que era de Italia ; las gracias del año santo en el pontificado de Clemente Octavo* " (p. 70), soit l'année sainte 1600. Mais grâce au procédé de l'*ekphrasis*, c'est-à-dire grâce à la description d'un objet déjà constitué dans la diégèse comme œuvre d'art, l'auteur peuple son œuvre de personnages historiques se trouvant hors du cadre temporel de l'histoire racontée, comme Philippe II mort en 1598 et Sylla mort en 78 avant Jésus-Christ :

Detúvose en mirar algunos de los retratos de la insigne casa de Austria, que sobre unas telas encarnadas y verdes adornaban gran parte de aquella ilustre calle llamada el Coso. Resplandecía entre ellos la cesárea y siempre augusta imagen del esclarecido rey, hijo, sobrino y tío de emperadores, don Felipe el Prudente, en cuya basa, y por su fresca muerte, había puesto su curioso dueño estos versos [...]. Vio Celio en otro lienzo, que a éste correspondía, muchos retratos griegos y romanos, en cuya hermosa pintura, sacada de algunas antiguas medallas, ocupó la curiosa vista no poco espacio. Allí vio a Sila... (*El peregrino en su patria*, p. 327-328).

Ou bien encore, si dans *La Arcadia*, l'histoire tourne autour des bergers arcadiques, l'astrologie trouve aussi une place dans le roman avec le livre *De suertes* introduit grâce à l'*ekphrasis*.

Dès lors, on imagine aisément combien ce procédé est en conformité avec certaines tendances d'écriture de notre auteur et surtout combien il est apte à les satisfaire.

Nous n'insisterons pas sur le fait que les galeries de portraits d'hommes illustres sont l'occasion de glisser un petit hommage flatteur à quelque mécène ou homme influent, en citant son nom, accompagné de quelque adjectif élogieux, au milieu de celui de grands hommes. Si cette tendance à la flatterie est un trait assez remarquable chez Lope¹¹, dans le cas présent, notre auteur ne fait que perpétuer une façon de faire que l'on trouvait déjà chez ses prédécesseurs du roman pastoral. Montemayor, dans la galerie de portraits ornant une colonne octogonale du palais de Felicia, faisait figurer don Luis de Vilanova, le père de don Juan de Vilanova à qui il avait dédié *La Diana*¹². Lope, dans la galerie de marbres de Dardanio cite, entre autres, don Fernando de Castro, au sujet duquel Edwin S. Morby nous dit :

El motivo de nombrar aquí a D. Fernando de Castro es evidentemente el de complacer a otro vástago, D. Pedro Fernández Ruiz de Castro, marqués de Sarriá, luego conde de Lemos, protector de Cervantes y de Lope, a quien éste sirve de secretario al estamparse por primera vez la novela. Tiene su interés observar con qué frecuencia los « héroes » de la lista, algunos de ellos relativamente desconocidos hoy, están incluidos por idéntico deseo de halagar a un prócer de su linaje, contemporáneo de Lope (*La Arcadia*, note 36, p. 231).

Plus largement, grâce au procédé de l'*ekphrasis*, Lope fait entrer dans ses œuvres tous les thèmes qui lui sont chers et dont nous pouvons dire qu'ils font partie de son univers mental, comme la mythologie, l'astronomie et l'astrologie.

De plus, soulignons avec Philippe Hamon que " décrire ce n'est jamais décrire le réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique, la preuve de sa connaissance des modèles livresques, où les *officinae*, les

11 Tendance à la flatterie soulignée entre autres par Agustín G. de Amezáa qui écrit : " *Por grande que fuera su talento, por fabulosa y casi mitológica su creación literaria, y por mucho que descuelle en el conjunto de su obra sobre las más grandes figuras de nuestra historia literaria, Herrera, Cervantes, Góngora, Quevedo y Calderón, tengo para mí que ninguno de ellos hubiera escrito nunca, ni aun en las vehemencias y extremos de la más profunda gratitud, amor o adhesión, conceptos tan bajos, tan serviles, tan increíblemente adulatorios* " , A. G. de Amezáa, " Lope de Vega en sus cartas " , *Introducción al epistolario de Lope de Vega Carpio*, I, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1935, p. 465. Si cette remarque du critique est inspirée par la correspondance privée de Lope avec son mécène le duc de Sessa, il n'en demeure pas moins qu'on retrouve aussi cette tendance à la flatterie quand on examine son œuvre littéraire. Pensons, par exemple, toujours dans *La Arcadia*, au long poème qui vante la grandeur du duc d'Albe et qui est déclamé par un Anfriso en proie à une fureur poétique toute platonicienne, p. 426-441.

12 " *En otro cuadro del padrón estaba un caballero armado y por las armas sembrados muchos escudos pequeños de oro, el cual, en el valor de su persona, daba bien a entender el alta sangre de a do procedía, los ojos puestos en otros muchos caballeros de su antiguo linaje. El letrero que a sus pies tenía decía desta manera :*

Don Luis de Vilanova soy llamado,

Del gran marqués de Trans he procedido... "

J. de Montemayor, *La Diana*, édition de Juan Montero, Barcelona, Crítica, p. 183.

florilèges, les *polyantheae* ont déjà découpé, à des fins pédagogiques, les premières listes des morceaux choisis descriptifs pris aux meilleurs auteurs de l'antiquité¹³. Et il est vrai que c'est sans doute dans ces morceaux descriptifs que l'on retrouve le plus nettement, chez Lope, la trace des *officinae* et des *polyantheae* mais aussi celle d'autres œuvres appartenant au genre pratiqué par notre auteur¹⁴. De plus, l'idée que "décrire ce n'est jamais décrire le réel" trouve une double résonance dans le cas des *ekphrasis* : s'agissant de la description d'une œuvre d'art déjà constituée comme telle dans l'histoire, il est aisé non seulement d'en placer un grand nombre dans le roman pour l'ornier, comme on pendrait une multitude de tableaux dans son salon, mais encore de faire passer ces morceaux descriptifs d'un livre à l'autre sans faire violence à la cohérence du livre d'accueil. Ainsi, pour décrire la galerie de marbres de Dardanio, Lope s'est fortement inspiré de la description des tableaux peints sur la colonne du temple de Felicia dans *La Diana* de Montemayor et surtout de celle de la galerie de marbres de la grotte d'Erión, dans *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo ; il va même dans certains cas, comme le montre Rafael Osuna¹⁵, jusqu'au plagiat, en prélevant tel ou tel passage pour le placer dans son roman, comme on décroche un tableau dans une maison pour le mettre dans une autre.

Pour en finir avec la galerie de Dardanio, elle a une fonction ornementale évidente qui correspond aux goûts d'une époque, mais pas uniquement : elle fonctionne aussi comme une anticipation, comme le suggère le narrateur, en semblant annoncer le remède qui va guérir Anfriso de son mal d'amour : " *Con estas varias quimeras, que sin estar hechas con el arte transmutatoria le obligaban a creer que formalmente las había, engañaba Dardanio la imaginación del enamorado Anfriso* " (*La Arcadia*, p. 246). Rappelons, en effet, que la clé de la guérison du mal d'amour d'Anfriso se trouvera dans l'occupation intellectuelle censée lui faire oublier Belisarda. La visite de la galerie de Dardanio et la solution que celle-ci représente face aux tourments d'un esprit amoureux annoncent la visite du temple de Polinesta dont notre berger ressortira transformé puisqu'il ne sera plus amoureux.

Cette transformation est mise en relief aux deux moments-clés de l'entrée du personnage dans le temple et de sa sortie. En effet, avant la visite au temple, la sage Polinesta prend en main notre berger : elle a une conversation avec lui au sujet de l'amour et de l'oisiveté (qui amorce le changement d'état d'esprit de notre héros face au sentiment amoureux) ; puis elle l'isole, le fait changer de vêtement, avec toute la symbolique du changement de peau et de vie que cela comporte, d'ailleurs soulignée par la comparaison, dans le texte, avec le changement de peau de la couleuvre ; à cela s'ajoute la symbolique de la grotte de laquelle le personnage va sortir par une petite porte, comme s'il renaissait. On peut lire :

Polinesta llevó a Anfriso a su escondido estudio ; el cual, como si hubiera bebido en las famosas fuentes de Boecia que la una da memoria y la otra le quita, así estaba divertido y suspenso. Desnudóle la sabia aquellos antiguos vestidos, como entre dos piedras lo suelen hacer las culebras, y puesta en su lugar una blanca y resplandeciente túnica, sacó a los dos pastores por una pequeña puerta que al fin de la espaciosa cueva estaba (*La Arcadia*, p. 405-406).

Puis, à la fin du parcours dans les temples de Polinesta, de l'astrologie et de la poésie — espèce de parcours initiatique — la transformation réussie du protagoniste transparaît dans la réponse qu'il donne à la question de Polinesta :

Le preguntó Polinesta a Anfriso si se acordaba de Belisarda ; a quien con una honesta vergüenza respondió el arrepentido mancebo que lo estaba tanto que no sólo no se acordaba de su hermosura, pero que si podía ser justo aborrecella, le pesaba de haberla querido ; pues ocupando el tiempo en semejante género de vida, tan distraído había estado de aquella virtuosa senda por cuyos pasos tan célebres ingenios y valerosos hombres habían merecido el lugar de aquellos retratos (*La Arcadia*, p. 425-426)

Or, le moteur de cette transformation est l'occupation intellectuelle, c'est-à-dire la consultation du livre *De Suertes* et surtout l'écoute des discours sur les arts libéraux et la contemplation des œuvres d'art — traduite dans le texte par des *ekphrasis* — qui illustrent ces arts ou représentent les grands noms associés à chacun. Là aussi nous sortons donc de la pure fonction ornementale.

D'autres fois, sans jouer un rôle dans le déroulement de l'histoire, certaines *ekphrasis* représentent une illustration (au sens iconographique et aussi argumentatif du terme) de l'un des axes majeurs de l'œuvre dans laquelle elles sont incluses. Nous pensons en particulier à la série d'emblèmes qui se trouve dans *La Arcadia* (p. 442-449) et à celle figurant dans *Pastores de Belén* (250-257). La première se manifeste sous forme de tableaux accrochés dans le temple de la Désillusion. Il nous est dit que chacun de ces tableaux a été réalisé par des bergers désillusionnés, et, pour Rafael Osuna, le fait que ceux-ci, à l'exception de Belardo, n'apparaissent pas dans la narration " *revela la carencia de funcionalidad novelística de este pasaje* " ¹⁶. Nous ne partageons pas ce point

13 Philippe Hamon, *Du descriptif*, p. 13.

14 Pour une étude des sources de certains des passages descriptifs de *La Arcadia*, voir R. Osuna, *La Arcadia de Lope de Vega : génesis, estructura y originalidad*, Madrid, 1973 (*Boletín de la Real Academia Española*, Anejo XXVI), p. 170-171, p. 181, p. 181-186, p. 191-193.

15 Rafael Osuna, *La Arcadia de Lope de Vega, génesis, estructura y originalidad*, p. 183-184.

16 En revanche, dans *El peregrino en su patria*, les emblèmes dessinés sur les murs de la prison par Everardo, personnage que l'on

de vue dans la mesure où le sujet de ces emblèmes est précisément la désillusion, désillusion qui signe le terme du parcours du personnage et scelle le propos didactique de l'œuvre : il s'agit d'enseigner en suscitant l'émotion grâce à l'image et à la poésie. On peut faire la même remarque pour ceux qui se trouvent au livre II de *Pastores de Belén* : là aussi, il s'agit d'œuvres réalisées par des bergers qui sont accrochées aux arbres à l'occasion de la fête organisée en l'honneur de la naissance de Jean, le fils d'Elisabeth. Tous tournent autour de thèmes religieux, en l'occurrence la naissance de Jean et celle du Christ ; si les emblèmes traitant de la naissance du Christ ont, sur le plan narratif, une valeur d'anticipation, cette naissance, qui représente le point culminant du récit, n'ayant pas encore eu lieu (il faudra attendre le livre III), tous participent au didactisme religieux de l'œuvre grâce à l'émotion suscitée par l'image — les techniques visuelles et plastiques aptes à susciter l'émotion étaient d'ailleurs largement utilisées dans la prédication religieuse¹⁷ — et par la poésie.

Enfin, nous terminerons en soulignant deux fonctions propres à l'*ekphrasis*, liées au fait qu'il s'agit d'une représentation dans la représentation. Premièrement, elle crée un effet de réel : face à l'œuvre d'art qu'ils contemplent, les personnages semblent plus " vrais ". Deuxièmement, et l'important est là, l'*ekphrasis* porte en elle une dimension réflexive parfois explicitée par Lope qui, à l'occasion d'une de ces descriptions d'œuvres d'art, mène une réflexion sur l'écriture et plus particulièrement sur le lien entre peinture et poésie et sur le passage d'un code à l'autre¹⁸.

Pour conclure

Les descriptions d'œuvres d'art (*ekphrasis*) occupent une place importante dans les romans de Lope de Vega. Procédé idéal pour faire entrer dans le texte des éléments étrangers à l'univers de la diégèse, on retrouve dans ces passages des thèmes chers à l'auteur : astronomie, astrologie, mythologie, religion, histoire... Ces descriptions d'œuvres d'art, si hétérogènes en apparence, si étrangères au récit, pénètrent dans ce dernier grâce à des mises en scène élaborées, notamment au moyen de personnages porte-regard. Personnages découvreurs, curieux, avides de savoir nous font partager le plaisir d'admirer de belles choses : peintures, dessins, sculptures, livres... Ces œuvres d'art prennent corps sous nos yeux grâce à la prose de Lope ; et l'essentiel est bien là : loin d'être des morceaux digressifs et pénibles à lire — comme l'a souvent déclaré la critique — ces descriptions nous révèlent tout le talent d'un Lope qui sait plus que nul autre " faire voir en littérature " grâce à une écriture variée et vivante. Passages de choix, à la valeur ornementale certaine, ces descriptions sont aussi le lieu où les clefs du roman sont livrées : parce qu'elles jouent un rôle dans le développement narratif, parce qu'elles sont l'occasion d'une réflexion sur l'art et l'écriture ou bien encore parce qu'elles sont souvent un miroir de l'œuvre.

Bibliographie

Amezúa y Mayo, Agustín G. de, " Lope de Vega en sus cartas ", *Introducción al epistolario de Lope de Vega Carpio*, I, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1935.

Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.

Bouzy, Christian : " La poétique de l'emblème au Siècle d'Or : Juan de Horozco, théoricien du symbole ", *Hommage des Hispanistes français à Henry Bonneville*, textes réunis et présentés par M. Moner et J.-P. Clément, Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur, 1996.

Hamon, Philippe, *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991.

Du descriptif, Paris, Hachette, 1993, p. 172-198.

Osuna, Rafael, *La Arcadia de Lope de Vega : génesis, estructura y originalidad*, Madrid, 1973 (*Boletín de la Real Academia Española*, Anejo XXVI).

retrouvera dans l'histoire, sont, d'après ce qu'indique le narrateur, en relation avec sa vie ; celui-ci, après les avoir décrits, précise : " *Estas y otras curiosidades con que este caballero engañaba su larga prisión, y a propósito de sus desventuras escribía, adornaban el aposento* " (p. 97-98) : ces emblèmes sont donc autant d'indices à décrypter qui nous livrent des bribes du passé du protagoniste, comme des " analepses iconographiques ". Puis, pendant qu'il raconte son histoire et plus précisément les circonstances qui l'ont conduit en prison (liées à Mireno, Lucrecia et Télémaco), Everardo revient sur les emblèmes et en livre le sens à Pánfilo : " *Admirado Mireno y como fuera de sí me confesó entonces lo que pasaba, y cómo, rendida Lucrecia a sus papeles, paseos y servicios, le había hecho dueño de su libertad, entregándole el mal guardado tesoro de los cien ojos de Télémaco, que por eso he puesto allí aquel jeroglífico de Mercurio y Argos y aquel verso de Vespasiano Estroza. Que amor sutil al más celoso engaña.* ", *El peregrino en su patria*, p. 101.

¹⁷ Voir l'introduction d'A. Carreño à son édition de *Pastores de Belén*, p. 30.

¹⁸ Voir F. Raynié " Du pinceau à la plume, de la peinture à la prose : *Pastores de Belén* (1612) de Lope de Vega ", Textes réunis par Fabrice Parisot, *Narratologie* n° 6 (Nice, Centre de Narratologie Appliquée), *Littérature et représentations artistiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 95-109.

Pérez Portus, Javier, *Lope de Vega y las artes plásticas*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

Raynié, Florence, “ Du pinceau à la plume, de la peinture à la prose : *Pastores de Belén* (1612) de Lope de Vega », Textes réunis par Fabrice Parisot, *Narratologie* n° 6 (Nice, Centre de Narratologie Appliquée), *Littérature et représentations artistiques*, Paris, L’Harmattan, 2005, p. 95-109.

Vega Carpio, Lope de, *El peregrino en su patria*, Edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, 1973, (dernière édition 2001), (Coll. *Clásicos Castalia*).

La Arcadia, Edición de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, (dernière édition 2001), (Coll. *Clásicos Castalia*).

Pastores de Belén, Edición de Antonio Carreño, Barcelona, PPU, 1991.