



HAL
open science

La Farsa de Abraham de Diego Sánchez de Badajoz, traduction ou adaptation?

Françoise Cazal

► **To cite this version:**

Françoise Cazal. La Farsa de Abraham de Diego Sánchez de Badajoz, traduction ou adaptation?. Solange Hibbs et Monique Martinez (éds.). Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain, PUM, pp.357-366, 2006, Hespérides-Espagne. halshs-00367818

HAL Id: halshs-00367818

<https://shs.hal.science/halshs-00367818>

Submitted on 12 Mar 2009

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.

La *Farsa de Abraham*, de Diego Sánchez de Badajoz : traduction ou adaptation?

Françoise Cazal
Université de Toulouse-Le Mirail

On trouvera ici une réflexion sur les frontières entre l'adaptation et la traduction, à partir d'une pièce de théâtre écrite en Estrémadure au cours du deuxième quart du XVI^e siècle, par un auteur de théâtre religieux catéchétique, le curé de Talavera, Diego Sánchez de Badajoz, qui, à l'occasion des fêtes du calendrier religieux, écrivait pour sa paroisse des petites pièces courtes (*farsas*) à visée célébrative et didactique. Cette pièce, la *Farsa de Abraham*, publiée avec les autres textes du même auteur sous le titre de *Recopilación en metro*¹, en 1554, fait partie d'un groupe de dix *farsas* adaptées de l'Ancien Testament et reprend de très près les versets bibliques où Dieu apparaît à Abraham sous la forme de trois visiteurs (Genèse, 18, 1-8).

Pièce de théâtre didactique, elle a pour ambition tout d'abord de mettre en image le texte biblique, le rendant accessible même aux moins instruits des spectateurs, mais aussi d'utiliser la mise en théâtre d'un passage très connu de la Bible pour transmettre un message dogmatique sur le Sacrement de l'Eucharistie, sous la forme de commentaires prononcés par un personnage de Berger-présentateur, qui reste, au cours de la représentation, extérieur à la scène biblique jouée.

Choisir de mettre en théâtre un texte comme la Bible est très clairement une démarche d'adaptation, puisqu'il s'agit de passer du genre narratif au genre dramatique, où le texte dialogué a un statut assez particulier, puisqu'il se trouve réduit à n'être qu'un élément de la représentation, à côté des autres éléments apportés par le décor et le jeu des personnages, et majoritairement exprimés par le texte didascalique.

Mais comme Diego Sánchez adapte ses textes à partir de la Vulgate² en latin, cette tâche d'adaptation se double d'une tâche de traduction.

On peut donc se poser la question théorique suivante : ce texte est-il une traduction adaptée de façon minimaliste à la scène? Ou bien, au-delà des transformations techniques exigées par le passage au genre dramatique, peut-on y reconnaître la trace d'initiatives qui ne soient pas exclusivement dictées par le changement de genre littéraire et les conditions matérielles de la représentation, et qui révèlent ainsi une authentique démarche d'adaptation propre à l'auteur, dépassant la simple " mise en théâtre " ? À côté de cette réflexion sur le degré de créativité dans l'adaptation, on pourrait aussi s'interroger sur l'existence d'une éventuelle influence réciproque entre la démarche de traduction et celle d'adaptation au genre dramatique, et se demander si le passage du Latin à l'Espagnol a entraîné des effets repérables sur la technique d'adaptation à la scène ; ou bien, symétriquement, si l'adaptation au théâtre a conduit à des choix de traduction spécifiques, différents de ce qu'ils auraient été hors contrainte dramatique. Tout ceci équivaut à évaluer la marge de liberté prise par le dramaturge, ce qui revient à définir si, dans cette pièce, l'on peut voir en lui un simple " traducteur-adaptateur " de la Bible, ou un auteur dramatique à part entière.

Pour apprécier sans erreur cette marge de créativité, le rappel de quelques éléments préalables concernant la nature du texte adapté à la scène est nécessaire.

La Bible est un texte-source qui a un statut particulier : sa définition comme texte sacré lui donne un aspect intangible, et l'on ne peut attendre d'un curé-dramaturge du XVI^e siècle qu'une attitude de respect vis-à-vis de la " lettre " du texte biblique.

La perspective didactique rend le dramaturge encore moins susceptible de commettre des écarts par rapport à sa source, ce qui doit être tenu en compte dans notre évaluation de son degré d'initiative.

La vocation de célébration de ces petites pièces ne peut que conduire leur artisan à tenter de ne pas dépasser le public. Ce théâtre paroissial est représenté dans des conditions d'écoute difficiles (rue, parvis d'église), dans le froid (Noël), et devant une foule rendue turbulente par le contexte festif : il est donc important que le texte-source biblique soit facile à reconnaître et, pour ce faire, qu'il reste très proche de sa formulation habituelle, connue de tous à travers les sermons des offices. Pensons également que c'est un théâtre fait de représentations uniques : pour la même fête religieuse, Diego Sánchez écrivait chaque année une autre *Farsa*. C'est donc un texte dramatique constamment renouvelé qui est découvert chaque fois par le spectateur, pour lequel il est d'autant plus important de faciliter cette reconnaissance du texte biblique sous-jacent.

Par ailleurs, en ce qui concerne le statut théorique de la traduction, il est inutile de rappeler que l'on concevait cet exercice au XVI^e siècle de façon bien plus libre qu'aujourd'hui, ce qui représente une difficulté supplémentaire pour distinguer nettement, dans cette *farsa*, la frontière entre ce qui est traduction et ce qui est adaptation. Cette dernière observation pourrait même rendre quelque peu chimérique mon entreprise, si la nature " sacrée " du texte-source ne nous garantissait pas, comme je l'ai dit plus haut, un relatif respect de sa lettre.

Enfin, si de nos jours on apprécie un auteur pour son originalité, à l'époque de la *Farsa de Abraham*, il y a 450 ans, la reprise d'un texte-source, quel qu'il fût, pouvait être faite sans crainte d'être taxée de plagiat, la réécriture étant jugée tout aussi légitime que l'écriture originale. Ce dernier point rend néanmoins plus difficile de déterminer si un auteur tel que Diego Sánchez pouvait être perçu et se percevoir comme auteur à part entière ou comme simple adaptateur à la scène.

Autre détail à tenir en compte : les versets bibliques sur lesquels Diego Sánchez a jeté son dévolu étaient en quelque sorte “ pré-formatés ” pour leur passage à la scène, vu qu'il s'agit d'un fragment en partie déjà dialogué³. On peut même penser que c'est autant pour cette raison que pour la valeur préfigurative de la scène que ce passage a été choisi.

Sur la question de considérer cette pièce comme une pure traduction portée au théâtre ou comme une réelle adaptation dramatique avec initiatives personnelles du dramaturge, deux positions s'affrontent, celle de M. Á. Pérez Priego⁴ qui tend à considérer que l'intégralité du texte biblique, sans retraits ni ajouts, passe au double texte dramatique, et la mienne que j'ai développée dans mon étude intitulée *Dramaturgia y reescritura*⁵, en m'appuyant sur le repérage minutieux des différences entre la pièce et sa source, qui m'a permis d'arriver à la conclusion que, même si c'est de façon relativement limitée dans ce texte précis, Diego Sánchez se livre à un véritable travail d'auteur, et non pas à une adaptation technique.

Il ne s'agit pas de reprendre ici cette étude comparative, mais de pousser plus avant l'observation de ses résultats sous forme de brèves observations complémentaires, d'ordre chiffré pour commencer.

Les huit versets bibliques adaptés à la scène représentent 142 mots en latin. Il serait évidemment naïf de comparer le nombre de mots dans deux langues aussi différentes que l'espagnol et le latin. Une comparaison approximative peut cependant être faite plus justement en se référant à une traduction en espagnol de la Bible légèrement postérieure à la pièce étudiée (1569)⁶, traduction très fidèle, et qui comporte, pour le passage mis en théâtre par Diego Sánchez, 200 mots, alors que la *Farsa de Abraham* consacre 313 mots à la translation de la scène biblique, ce qui montre une certaine, quoique timide, inflation verbale dans la pièce, et ceci malgré la perte de ce qui, dans le passage au double texte dramatique, s'est exprimé au moyen des signes non-verbaux. Cette première constatation élémentaire plaide déjà en la faveur d'une réelle adaptation re-créatrice, de la part du dramaturge.

Il est toutefois nécessaire de rappeler que ce texte de théâtre est réécrit par le dramaturge en vers et non en prose, ce qui entraîne une approximation supplémentaire dans la traduction et une nécessaire utilisation d'un plus grand nombre de mots pour trouver la rime et le nombre de pieds, facteur dont on doit tenir compte dans ce repérage volumétrique.

Un chiffre surprenant attire toutefois l'attention : les 313 mots qui transposent le texte biblique se décomposent en 163 mots de didascalies et 150 mots de dialogue. On assiste donc, dans cette pièce, à ce paradoxe que le texte biblique passe majoritairement par le texte didascalique.

Je précise que, jusque là, j'ai laissé en dehors de cette évaluation chiffrée les commentaires exégétiques présents dans la pièce⁷, afin de ne pas fausser les résultats de la comparaison. Mais l'évaluation séparée des éléments bibliques et exégétiques, tout autant que celle des éléments dialogués et didascaliques pose évidemment une série de problèmes. Est-il vraiment possible de “ dégraisser ” le texte de ses commentaires exégétiques, pour le réduire purement à ses éléments de provenance biblique? Est-il vraiment possible de séparer texte dialogué et didascalie ?⁸ Les choses ne sont pas aussi simples. Massivement, bien sûr, dans cette pièce, le texte biblique est transposé sur scène à travers les paroles des personnages bibliques que sont Abraham et le triple visiteur. Et, bien sûr, l'essentiel des commentaires exégétiques est le fait du Berger-présentateur. Mais l'inverse se produit également : c'est parfois le Berger-exégète qui “ dit ” le texte biblique (v. 45-48 du prologue), et, symétriquement, c'est parfois un personnage biblique (le triple visiteur divin) qui, dans la pièce, exprime un développement qui tient plus de l'explication exégétique que de la translation de la lettre biblique (v. 57-59).

Ces premières observations montrent déjà que, dans la pièce observée, l'adaptation s'éloigne de la simple traduction.

Une comparaison détaillée complète entre les deux textes donne bien d'autres raisons de le croire, permettant d'évaluer de près le volume et la nature des modifications réalisées. Je me contenterai ici de faire une synthèse chiffrée de ce que j'avais pu observer dans mon analyse comparative de 2001, non sans donner un petit exemple de ce travail d'adaptation, à titre d'échantillon démonstratif.

Le demi-chapitre de l'Ancien Testament adapté dans cette pièce comprend les éléments suivants : Dieu apparaît sous l'aspect de trois visiteurs de forme humaine, dans la forêt de Mambré, devant le patriarche Abraham qui déploie toute son hospitalité et leur fait préparer du pain par sa femme Sara, avant d'aller chercher lui-même dans son troupeau le plus tendre des veaux, ainsi que du beurre et du lait, pour que le triple visiteur divin puisse se restaurer et se reposer.

L'échantillon que j'ai choisi de présenter n'est rien d'autre que la première phrase du fragment de la Bible :

Apparuit autem ei Dominis (et le Seigneur lui apparut)
in convalle Mambré (dans le val de Mambré)
sedenti in ostio tabernaculi sui (alors qu'il était assis à l'entrée de sa tente)
in ipso fervore diei (aux heures chaudes de la journée)

Sur les quatre éléments d'information contenus dans ce verset, trois seront repris, dans la pièce, sous forme d'une réplique du Berger :

PASTOREn Valmambre, juro a San,
paresció Dios [a] Abraham
en medio el calor del día (v. 46-48)⁹

Quant au quatrième élément, “ alors qu'il était assis à l'entrée de sa tente ”, il est rendu par la mise en scène (une tente, et Abraham assis devant celle-ci), comme nous l'indique un texte didascalique initial assez précis : “ Sarra a de estar debaxo de un pavellón, y Abrahán a la puerta sentado en una silla, y a de estar par de el pavellón, una enzina ”.

Les vers cités nous donnent déjà l'exemple de plusieurs des procédés employés :

- 1) passage de la narration biblique au texte dramatique, mais avec l'effort d'adaptation limité que constitue le passage d'une narration dans le texte latin, à une autre narration dans la pièce espagnole, narration prononcée par ce personnage de Berger-présentateur, semi-extérieur à l'action représentée, mais bien intérieur à l'espace dramatique de la *Farsa* ;

- 2) passage direct d'un élément de la narration biblique au décor (la tente) et à la gestuelle du personnage (Abraham assis à l'entrée de sa tente) ;

- 3) passage d'un élément de la narration biblique à la fois au texte dialogué et au décor : le val de Mambré est nommé dans la réplique du personnage du Berger, mais est aussi représenté sur scène par un jeune chêne (" la chénaie " de Mambré disent certaines traductions modernes¹⁰) qui a été mis là en guise de décor.

Un quatrième procédé, pour lequel je ne donnerai pas d'exemple ici, consistera à transférer directement le dialogue de la Bible au dialogue de la pièce (ex. : les versets où Abraham s'adresse au triple visiteur, et la réponse de celui-ci).

On remarque que le passage d'un texte à l'autre est facilité non seulement par des éléments propres à la disposition du texte de départ (existence de dialogues insérés dans la narration biblique), mais aussi par des éléments propres à l'univers théâtral d'arrivée, comme l'utilisation de ce personnage à tout faire qu'est le Berger-présentateur-narrateur, très utile pour conserver presque intégralement des fragments de la narration de la Vulgate.

Si dans les quatre cas évoqués, il s'agit de transférer de la matière provenant du texte-source au texte dramatique, sans en changer le contenu, avec, simplement, des modalités d'énonciation différentes, d'autres types d'interventions sont pratiquées par le dramaturge, qu'il s'agisse d'ajouts, de suppressions, de déplacements ou de modifications du message.

Notre échantillon illustre justement deux de ces procédés-là.

Le premier concerne la didascalie qui installe Abraham sur une chaise, alors que dans la Bible, le patriarche était assis sur le sol devant sa tente. Plutôt que comme un ajout, je préfère considérer ce changement comme une modification, car l'introduction de l'élément " chaise " se fait à partir du " sedenti " déjà présent dans la Vulgate. Cette modification d'un élément du décor semble avoir deux fonctions : elle évite au personnage d'Abraham d'adopter une posture que le protocole

du XVI^e siècle trouvait peu en accord avec la dignité de patriarche. Diego Sánchez assoit donc majestueusement Abraham sur une chaise pour faire comprendre au spectateur la valeur de son personnage¹¹, et peut-être aussi pour lui donner une meilleure visibilité sur scène. Le second avantage de cette modification est qu'elle se fait au moyen d'un anachronisme (la chaise) aux effets parfaitement contrôlés, et qui a pour conséquence de permettre une meilleure projection du spectateur dans l'espace dramatique, grâce à des objets (ou à des personnages) appartenant à son monde familier. Ces *Farsas* bibliques font appel à l'Ancien Testament pour y chercher des indices symboliques annonciateurs du Nouveau Testament : ici, par exemple, ce repas offert par Abraham à son triple visiteur est lu comme la préfiguration du Sacrement de l'Eucharistie. Mais ce lien entre le Nouveau Testament et l'Ancien tel qu'il est donné par la lecture préfigurative est doublé, sur scène, d'un autre lien, entre le temps du spectateur (sous forme de son environnement mobilier familier) et celui de l'Ancien Testament, où se déroule l'action. Ainsi, le dramaturge souligne non seulement la continuité entre l'ancienne et la nouvelle Loi, mais, tout à la fois, entre le temps du spectateur, l'avènement du Christ, et l'Ancien Testament. Les anachronismes, dans ces *farsas*, loin d'être une manifestation de l'ingénue simplicité d'un théâtre naissant, participent subtilement à l'entreprise didactique et au message dogmatique.

Le dernier micro-phénomène que nous fournit l'échantillon est un déplacement : dans la pièce de théâtre, Diego Sánchez annonce comme lieu de l'action le val de Mambré avant de mentionner la triple apparition divine. Je renvoie, pour l'examen de l'intégralité de ces interventions et leur interprétation à mon travail déjà cité¹², et en particulier au tableau synoptique¹³ des divers procédés d'adaptation observés dans la *Farsa de Abraham*.

En synthèse, quel bilan offre donc cette *farsa*, en ce qui concerne les déplacements, les suppressions, les modifications et les ajouts ?

Onze éléments sont déplacés par rapport au texte-source, alors que seize autres sont conservés au même endroit, ce qui représente un taux d'interventions assez élevé.

On relève huit suppressions apparentes, qui recouvrent en réalité cinq transferts de la narration biblique au texte didascalique, et trois suppressions réelles : la première consiste à ne pas traduire le " ne transeas servum tuum " ('ne passe pas près de ton serviteur sans l'arrêter') parce que cette idée est répétée deux fois dans la Bible, et Diego Sánchez choisit de privilégier la seconde occurrence (exemple de suppression réalisée pour un motif esthétique) ; la deuxième suppression porte sur " postea transibitis " ('vous vous en irez ensuite'), et s'explique peut-être par le désir de ne pas attirer l'attention du spectateur sur la fin de l'épisode¹⁴, non mise en scène par Diego Sánchez, et très célèbre elle aussi, puisqu'il s'agit de l'annonce à Sara qu'elle va enfanter dans sa vieillesse, chose qui éloignait franchement du sujet eucharistique ; la troisième consiste, lorsqu'Abraham demande à ses serviteurs d'apporter un peu d'eau pour les ablutions du triple visiteur, à supprimer la restriction du " pauxillum aquae " ('un peu d'eau') du verset 3, Diego Sánchez jugeant sans doute mesquine l'offre " d'un peu " d'eau seulement pour laver les pieds des visiteurs, et préférant remplacer ce détail supprimé par une précision mieux en rapport avec les rigueurs de l'hiver à Badajoz, c'est-à-dire l'offre d'eau chaude (" agua caliente ", v. 67).

Douze éléments sont modifiés, et j'en citerai quatre en guise d'exemples :

- le " cucurrit in occursum eorum ('il se précipita à leur rencontre') " qui, dans la Bible, marquait l'empressement d'Abraham, est remplacé par un " se levanta " (ante v. 57) plus conforme à la dignité du patriarche ;

- le " adoravit in terram " ('il se prosterna à terre') par un " se hinc de rodillas " plus conforme à la gestuelle du

XVI^e siècle ;

- le " confortate cor vestrum " de la Bible ('prenez des forces', 'sustentad vuestro corazón' dit la traduction de Casiodoro de Reina) est remplacé par un " comeréys un bocado " (v. 77) formule conviviale sans doute ressentie comme plus proche du vécu quotidien des spectateurs ;

- un autre exemple de modification est en rapport direct avec l'acte de traduire : dans la Bible, Abraham allait chercher dans son troupeau un veau bien tendre (" vitulum tenerrimum et optimum "), ce que le dramaturge se contente de traduire avec concision par " un ternero ", le substantif espagnol " ternero " évoquant à lui seul la tendre chair de l'animal donné en offrande.

Je terminerai en citant les ajouts, qui se trouvent tous dans le texte didascalique : les trois visiteurs arrivent en chantant (" cantando ") et s'assoient sur un banc sous le chêne, le serviteur lave les pieds des visiteurs, puis met la table.

Ces quelques exemples dont j'interromps là l'énumération, avaient pour but de montrer rapidement que, tout en faisant par moments une traduction-adaptation serrée du texte biblique, le dramaturge prend suffisamment d'initiatives pour que l'on ne puisse pas parler d'adaptation minimaliste par pure contrainte scénique, mais bel et bien d'adaptation créatrice.

Cependant, si l'on considère que, dans l'acte de traduire, il y a le concept de " donner l'équivalent ", on peut considérer que Diego Sánchez a voulu ici non seulement traduire un texte, mais aussi donner l'équivalent d'un décor et d'une gestuelle jugés trop dépayés pour le spectateur du XVI^e siècle. Mais ce " donner l'équivalent ", lorsqu'il s'agit d'exprimer en décor familier ce qui était environnement biblique, représente aussi une notable démarche d'adaptation, qui relève de l'initiative de l'auteur.

Les autres *farsas* d'inspiration biblique du même auteur confirment bien plus nettement encore que ce dramaturge ne procède pas par simple traduction-adaptation technique à la scène, mais se livre à une authentique réécriture, dont les procédés, timidement affirmés dans la *Farsa de Abraham*, se manifestent de façon plus systématique ailleurs.

N. B. En réalité, j'ai perçu, en écoutant hier Henri Meishonnic, que je commentais Diego Sánchez avec un point de vue de " sourcier ", alors que ce dramaturge était véritablement un " cibliste ".

J'ai également pris conscience dans ma tentative de valoriser ce que je démontre être une adaptation, se révèle forcément une éthique de la traduction, qui consiste à y voir une entreprise fidèle, et se révèle peut-être même un préjugé lorsque je parle d'" une simple traduction ". Pour reprendre encore les termes humoristiques de notre brillant confrencier, il faut rappeler que Diego Sánchez travaillait à partir d'une double " effaçante ", (de l'hébreu au grec, puis du grec au latin pour la Vulgate) et que du moins, au cours de ce troisième niveau de traduction qu'est le passage à l'espagnol, Diego Sánchez montre un talent certain pour conserver les effets du texte : " in fervore diei " (on peut voir dans ce " diei " un rappel du mot " dei "), devient, chez le dramaturge : " en medio el calor del día " où " dio " peut éveiller, pour quoi pas, un souvenir du mot " Dios ".

Comme quoi la paronomase est partout, et pas seulement dans le texte hébreu.

Bibliographie

- CAZAL, Françoise, *Dramaturgia y reescritura*, Toulouse, PUM, *Anejos de Criticón* 14, 2001.
PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, *Anejos del Anuario de estudios filológicos*, 1982.
SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego, *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554), Frida Weber de Kurlat, éd., Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, 1968.
Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento, antigua version de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), Londres, Trinitarian Bible Society, s. f.

¹ Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554), Frida Weber de Kurlat, éd., Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso, Facultad de Filosofía y Letras, 1968.

² La Vulgate avait été traduite en espagnol dès le XIII^e siècle sous l'impulsion d'Alfonso el Sabio, puis au XV^e siècle par Rabi Mosé Arragel, de Guadalajara. Au XVI^e siècle paraissent imprimées les traductions de Montesinos et celle de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera (1569). Cependant, aux temps de Diego Sánchez, c'est la Vulgata Latina qui faisait foi, et qui fut même officiellement déclarée seul texte authentique en 1546, par le Concile de Trente.

³ Versets 3, 4 et 5.

⁴ Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, *Anejos del Anuario de estudios filológicos*, 1982. Diego Sánchez, selon lui, se serait contenté de " trasladar el texto único que la Biblia le ofrecía en una secuencia narrativa a la doble escritura del texto dramático ". Il ajoute toutefois prudemment : " no serán muchas las variaciones que se permita introducir el dramaturgo y apenas será modificado el pasaje bíblico de base " (p. 220).

⁵ Françoise Cazal, *Dramaturgia y reescritura*, Toulouse, PUM, *Anejos de Criticón* 14, 2001.

⁶ *Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento*, antigua version de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), Londres, Trinitarian Bible Society, s. f.

⁷ Cette exégèse, placée dans la bouche du personnage du Berger, est également une " traduction-adaptation " de textes empruntés aux Pères de l'Église, et consiste à faire de cet épisode biblique de la chèneaie de Mambré une préfiguration du Sacrement de l'Eucharistie. Afin de mieux se concentrer sur le passage qui l'intéressait pour sa valeur symbolique, Diego Sánchez n'a transféré sur scène que la première moitié de cet épisode biblique, renonçant à la deuxième moitié où Jéhovah annonçait à Sara qu'elle allait concevoir un enfant malgré sa vieillesse.

⁸ Il serait d'ailleurs intéressant d'observer à ce sujet si, dans une pièce de dimensions aussi réduites, et où l'appareil didascalique prend une telle proportion, les didascalies internes au texte dialogué font parfois double emploi avec les externes, créant un effet de redondance, ou si elles ont une fonction de complément.

⁹ La traduction de Casiodoro de Reina de ce passage est la suivante : “ Y apareciole Jehová / en el valle de Mamré, / estando él sentado a la puerta de su tienda / en el calor del día ”.

¹⁰ Biblia de Jerusalén, Bilbao, 1975 : “ En el encinar de Mambré ”.

¹¹ Il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'une “ silla de respaldo ” qui se rapproche d'un trône. Voir le *Romance* “ Sentado está el Señor Rey ” (*Cancionero de romances de Amberes, s. a.*), où le roi Fernando donne ses jugements “ sentado [...] en su silla de respaldo ”.

¹² *Op. cit.*, deuxième partie : *La adaptación de la Biblia*, p. 417-443.

¹³ *Op. cit.*, p. 435-439.

¹⁴ Il aurait été surprenant que Diego Sánchez mette en scène le célèbre rire de Sara quand on lui annonce sa fécondité tardive.