



HAL
open science

Transmission d'une parabole biblique par Sebastián de Horozco

Cyril Mérique

► **To cite this version:**

Cyril Mérique. Transmission d'une parabole biblique par Sebastián de Horozco. 2008. halshs-00601610

HAL Id: halshs-00601610

<https://shs.hal.science/halshs-00601610>

Preprint submitted on 19 Jun 2011

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.

Transmission d'une parabole biblique par Sebastián de Horozco

La *Representación de la Parábola de Sant Mateo* de Sebastián de Horozco, composée pour le *Corpus Christi* tolédan de 1548, s'inspire de la célèbre parabole de Jésus des « ouvriers de la onzième heure » relatée par l'évangéliste Matthieu au chapitre 20 de son livre, ce que prend soin d'indiquer l'auteur tant dans la didascalie initiale que dans le prologue de la pièce : « *Representación de la Parábola de Sant Mateo a los veinte capítulos de su Sagrado Evangelio* » ; « como Sant Mateo nos cuenta, / a los veinte de su historia » (v. 9-10). Dans le récit biblique Jésus relate à ses disciples l'histoire d'un Maître de maison, propriétaire d'une vigne¹, qui sort à la première heure chercher des ouvriers auxquels il fixe le salaire d'un denier pour travailler dans sa vigne. Le Maître de maison répète cette même opération à la 3^e, 6^e, 9^e et 11^e heure de la journée. Une fois achevé le travail dans la vigne, son majordome rétribue les ouvriers en commençant par ceux de la onzième heure auxquels il donne un denier. Lorsque s'approchent ceux de la première heure, ils en concluent qu'ils recevront davantage que les travailleurs de la onzième heure. Mais voyant qu'ils reçoivent le même salaire, ils se mettent à murmurer contre le Maître. Celui-ci leur rappelle alors qu'il leur a donné le salaire convenu et qu'il s'est, par conséquent, montré juste envers eux. Et Jésus de conclure sa parabole par ces mots devenus célèbres : « de cette manière les premiers seront les derniers, et les derniers, premiers. Car beaucoup seront appelés, mais peu seront élus »².

¹ Dans la *Vulgate*, le personnage principal de la parabole est le « *Patri familias* ». Suivant de près la *Vulgate*, dans la version espagnole traduite par Casiodoro de Reina, l'expression est rendue par « Padre de familia » (*Biblia: Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamentos*, antigua versión de Casiodoro de Reina [1569], revisada por Cipriano de Valera, 1602), Londres, Trinitarian Bible Society, sans date). Dans la pièce d'Horozco, le personnage est dénommé « Padre de las compañías ». Dans des versions plus modernes de la Bible, le « Père de famille » de la parabole christique est traduit par « propriétaire » (dans la *Bible* en français courant et dans la *Bible de Jérusalem*) ou par « maître de maison » (dans la *Bible* de l'abbé Crampon, la *Bible* Louis Second ou encore dans la *TOB* [*Traduction œcuménique de la Bible*] et dans la traduction française de la version King James en anglais courant). Nous choisissons cette dernière dénomination pour notre étude, car elle permet d'identifier très clairement le personnage central de la pièce (le « Padre de las compañías ») tout en conservant l'idée de Propriétaire et de Seigneur (Maître = Propriétaire / Maître = Seigneur), et l'idée de chef de famille (maison = maisonnée = famille), ce qui permet du même coup de ne pas trahir l'expression de la *Vulgate* et de la pièce d'Horozco.

² La deuxième partie de cette conclusion (« Car beaucoup seront appelés, mais peu seront élus ») figure dans la *Vulgate* et dans la version Reina-Valera des Saintes Écritures. Il s'agit d'un emprunt à Matthieu 22, 14. Aussi, cette partie ne figure-t-elle généralement plus dans les versions « modernes » de la Bible comme la *Bible de Jérusalem*. Le fait que cet ajout soit dans la *Vulgate*, source la plus probable à laquelle avait accès Sebastián de Horozco, et dans la version Reina-Valera, traduite de la *Vulgate*, explique la mention de ce verset biblique dans le prologue de la pièce : « serán muchos los llamados / y pocos los escogidos » (v. 39-40).

Texte de la *Vulgate* de Matthieu 20, 1-16 : « 20:1 *simile est enim regnum caelorum homini patri familias qui exiit primo mane conducere operarios in vineam suam* 20:2 *conventionem autem factam cum operariis ex denario diurno misit eos in vineam suam* 20:3 *et egressus circa horam tertiam vidit alios stantes in foro otiosos* 20:4 *et illis dixit ite et vos in vineam et quod iustum fuerit dabo vobis* 20:5 *illi autem abierunt iterum autem exiit circa sextam et nonam horam et fecit similiter* 20:6 *circa undecimam vero exiit et invenit alios stantes et dicit illis quid hic statis tota die otiosi* 20:7 *dicunt ei quia nemo nos conduxit dicit illis ite et vos in vineam* 20:8 *cum sero autem factum esset dicit dominus vineae procuratori suo voca operarios et redde illis mercedem incipiens a novissimis usque ad primos* 20:9 *cum venissent ergo qui circa undecimam horam venerant acceperunt singulos denarios* 20:10 *venientes autem et primi arbitrati sunt quod plus essent accepturi acceperunt autem et ipsi singulos denarios* 20:11 *et accipientes murmurabant adversus patrem familias* 20:12 *dicentes hii novissimi una hora fecerunt et pares illos nobis fecisti qui portavimus pondus diei et aestus* 20:13 *at ille respondens uni eorum dixit amice non facio tibi iniuriam nonne ex denario convenisti mecum* 20:14 *tolle quod tuum est et vade volo*

En choisissant de mettre en scène une parabole biblique, un texte d'un genre très particulier, épuré par nature, l'auteur se confronte à un double problème qui nous intéresse tout spécialement, tant du point de vue de la théâtralité, que du point de vue de la transmission d'un récit biblique spécifique. Une parabole, du grec « *parabolê* », dont le sens littéral est « action de rapprocher, de juxtaposer », constituait à l'époque biblique (le terme apparaît en Matthieu 13, 34-35) un récit bref, généralement fictif, qui se révélait un authentique sermon au moyen duquel le Christ enseignait aux foules. La parabole reposait sur un système de « double lecture » où la métaphore était constante, chaque élément de la parabole pouvant être interprété métaphoriquement. Il s'agissait par ailleurs d'un moyen efficace utilisé par le Christ pour transmettre de nouvelles doctrines tout en se faisant comprendre de ses auditeurs. Le recours à la parabole suppose en conséquence la mise en place d'un processus analogique par lequel on tente de transmettre un message. Mais pour transposer la parabole biblique dans l'époque d'Horozco tout en conservant sa valeur d'application, chaque élément de celle-ci doit correspondre à une autre réalité que l'auteur choisit de faire comprendre à partir d'un schéma qui parle à l'imagination des spectateurs. Ce nouveau schéma se doit également d'appartenir à un domaine familier et/ou anecdotique, puisque les paraboles christiques sont des illustrations inspirées de la vie quotidienne dont on tire une vérité morale ou spirituelle. En même temps, face à cette épure qu'est la parabole est posée la question technique de son adaptation au théâtre : comment mettre en scène une illustration à l'origine brève et peu détaillée tout en conservant sa valeur moralisatrice et spirituelle ? En portant à la scène une parabole biblique, Horozco s'est donc confronté à deux problèmes : passer d'abord d'un univers schématique à une représentation théâtrale, à quelque chose, donc, de plus développé que le modèle, et conserver en même temps le fonctionnement de la parabole, c'est-à-dire, une histoire concrète qui exprime une situation concrète.

Aussi examinerons-nous en détail l'élaboration du texte biblique par Sebastián de Horozco, en comparant avec le texte source des fragments successifs de la pièce. Nos commentaires porteront dans un premier temps sur des modifications et adaptations de toute nature introduites par l'auteur : comment certains éléments de la parabole sont-ils intégrés dans la pièce ? Quels sont les éléments de théâtralité ajoutés, mais aussi les éléments déplacés, modifiés, voire supprimés par rapport au texte biblique ? Dans un

autem et huic novissimo dare sicut et tibi 20:15 aut non licet mihi quod volo facere an oculus tuus nequam est quia ego bonus sum 20:16 sic erunt novissimi primi et primi novissimi multi sunt enim vocati pauci autem electi » (Matthieu 20, 1-16).

Texte de la version Reina-Valera : « 20:1 Porque el reino de los cielos es semejante a un hombre, padre de familia, que salió por la mañana a ajustar obreros para su viña. 20:2 Y habiéndose concertado con los obreros en un denario al día, los envió a su viña. 20:3 Y saliendo cerca de la hora de las tres, vio otros que estaban en la plaza ociosos; 20:4 Y les dijo: Id también vosotros a mi viña, y os daré lo que fuere justo. Y ellos fueron. 20:5 Salió otra vez cerca de las horas sexta y nona, e hizo lo mismo. 20:6 Y saliendo cerca de la hora undécima, halló otros que estaban ociosos; y díceles: ¿Por qué estáis aquí todo el día ociosos? 20:7 Dícenles: Porque nadie nos ha ajustado. Díceles: Id también a la viña, y recibiréis lo que fuere justo. 20:8 Y cuando fue la tarde del día, el señor de la viña dijo a su mayordomo: Llama a los obreros y págalas el jornal, comenzando desde los postreros hasta los primeros. 20:9 Y viniendo los que habían ido cerca de la hora undécima, recibieron cada uno un denario. 20:10 Y viniendo también los primeros, pensaron que habían de recibir más; pero también ellos recibieron cada uno un denario. 20:11 Y tomándolo, murmuraban contra el padre de familia, 20:12 Diciendo: Estos postreros sólo han trabajado una hora, y los has hecho iguales a nosotros, que hemos llevado la carga del calor del día. 20:13 Y él respondiendo dijo a uno de ellos: Amigo, no te hago agravio, ¿no te concertaste conmigo por un denario? 20:14 Toma lo que es tuyo, y vete; mas quiero dar a este postrero, como a ti. 20:15 ¿No me es lícito a mí hacer lo que quiero con lo mío? o ¿es malo tu ojo, porque yo soy bueno? 20:16 Así los primeros serán postreros, y los postreros, primeros: porque muchos son llamados, mas pocos escogidos ».

deuxième temps, nous ferons une synthèse des techniques mises en œuvre par le dramaturge pour transmettre une parabole biblique dans un souci de théâtraliser au maximum la représentation.

Le prologue qui ouvre la pièce, que l'auteur nomme à juste titre « *argumento* », contient non seulement les salutations au public et la *captatio benevolentiae*, mais aussi et surtout un résumé compendieux de la parabole biblique, afin que les spectateurs s'imprègnent du récit contenu dans les Saintes Écritures et saisissent plus aisément le procédé analogique mis en œuvre dans la pièce. L'argument est le seul endroit du discours théâtral où il est clairement fait allusion au personnage central, présenté, dans le récit biblique, dès le premier verset (« *simile est enim regnum caelorum homini patri familias* » [Mt 20, 1]) : « De aquel padre que embió / a su viña y heredad / los obreros que halló, / con toda benignidad: » (v. 11-14). L'évocation du Maître de maison (« Padre de las compañías ») n'apparaissant ensuite que dans les didascalies, c'est donc l'exposition de l'argument préalable à la pièce qui permettra aux spectateurs d'identifier ce personnage dès son entrée en scène à partir du vers 71. Remarquons d'ailleurs que dans la suite de la représentation, les autres personnages dramatiques s'adressent au Maître en recourant systématiquement au terme « señor » (v. 129, v. 132, v. 221, v. 235, v. 332, v. 421, v. 456, v. 523), qui présente l'avantage, du fait de sa polysémie, d'être à la fois une formule courtoise et une formule qui renvoie à la dimension divine du personnage, puisque le Maître représente métaphoriquement le Seigneur.

Le début de la pièce dramatique, à partir du vers 71, ne coïncide pas exactement avec le début de la parabole de l'Évangile de Matthieu. La didascalie qui précède l'entrée en scène du Maître, « *Síguese la primera salida del padre de las compañías a coger obreros luego por la mañana* », reprend il est vrai presque intégralement les informations contenues dans le premier verset de Matthieu chapitre 20, 1 : « *simile est enim regnum caelorum homini patri familias qui exiit primo mane conducere operarios in vineam suam* ». Aussi cette didascalie dont les éléments se retrouvent ensuite dans le discours théâtral, permet-elle, tout comme le verset biblique, de planter le décor. La scène a lieu le matin et le personnage central est un Maître de maison en quête d'ouvriers pour travailler dans sa vigne. Mais dès la première intervention du Maître de la vigne, l'on note plusieurs ajouts par rapport au texte biblique :

PADRE ¿Qué aprovecha aver plantado,
si la labor no se aliña?
Y, pues tanto me ha costado,
bien será tener cuidado
de labrar esta mi viña:
buscar gente que, sin riña,
me la cave,
me la are, mulla y escave
y me la ponga en razón,
porque en esto está la llave
de dar fruto muy suave,
labrándose con sazón. (v. 71-82)

L'allusion d'emblée au travail réalisé en amont, c'est-à-dire la plantation de la vigne (« aver plantado » [v. 71]), plonge le spectateur dans un temps antérieur au début de la parabole biblique, ce qui introduit une profondeur temporelle dans la pièce. Qui plus est,

cette évocation crée aussitôt une image gestuelle qui renvoie au travail agricole, un thème récurrent dans la pièce. D'ailleurs, grâce au terme « labor » et à l'expression « me ha costado », l'attention des spectateurs est d'abord attirée sur la notion d'effort et de travail qu'a supposé la plantation de la vigne. Ces indications qui ne figurent pas dans la source biblique font même progressivement entrevoir au spectateur une dimension plus métaphorique, car la polysémie du verbe « costar » qui insiste à la fois sur l'effort et sur le prix qu'a coûté la vigne renvoie bien sûr au sacrifice rédempteur du Christ, c'est-à-dire le prix versé par Jésus pour racheter les humains. À partir des vers 75 et 76 : « [...] labrar esta mi viña: / buscar gente que, sin riña, », le Maître de maison évoque les futurs travaux des ouvriers avec une nouvelle image gestuelle précise pour les spectateurs : le verbe « labrar » suggérant tout à la fois l'image du bras levé pour retourner la terre, l'effort fourni et le monde agricole. La parabole biblique, en revanche, ne développe pas les travaux dans la vigne, tout juste évoque-t-elle la qualité de ceux-ci grâce au terme « *operarios* », ce qui sous-entend l'idée d'un travail fourni. L'exécution même du travail par les ouvriers n'apparaît qu'au verset 12 (« *facerunt* » traduit par « han trabajado » dans la version Reina-Valera). Quant à la mention de la vigne dans le verset de l'Évangile : « *in vineam suam* », elle est intégrée dans le monologue du Maître qui s'approprie et délimite l'espace dramatique : « de labrar esta mi viña » (v. 75). Horozco attire ainsi l'attention des spectateurs sur un des éléments symboliques principaux de la parabole : la vigne du Seigneur, un artifice littéraire bien connu, qui représente le monde. Mais le discours du Maître s'enrichit de nouveaux verbes : « me la cave, / me la are, mulla y escave / y me la ponga en razón » (v. 77-79). En passant d'une simple évocation du travail des ouvriers embauchés, comme c'est le cas dans le récit biblique, à une série de verbes développant ce même travail, l'auteur renforce la théâtralité au moyen de termes techniques agricoles précis (bêcher, biner, sarcler, piocher). Le discours théâtral est ainsi chargé d'images gestuelles qui, bien qu'atemporelles, décrivent un monde rural bien connu des spectateurs. Le dramaturge procède donc ici par développement diégétique, selon la terminologie de Gérard Genette³, car le personnage se livre à une authentique dilatation des détails bibliques en proposant cinq verbes qui renvoient à une gestualité précise et concrète, là où le texte source ne fait qu'évoquer le travail dans la vigne. Par ailleurs, cette gestuelle a pour conséquence de faire surgir autour d'elle un décor, un espace plus significatif que celui qui est évoqué dans la source : on voit apparaître le sillon creusé par les ouvriers, on se représente mentalement la terre nivelée et aérée. C'est grâce au pouvoir imageant des mots que le décor virtuel se forme dans l'esprit des spectateurs. De plus la multiplication même des verbes exprime la durée du travail et l'effort fourni. La juxtaposition des activités agricoles évoquées par le Maître répond donc à une double motivation : amplifier le texte biblique sans le dénaturer, et théâtraliser la parabole biblique. Enfin, le résultat de cet effort est clairement exposé par le personnage : « porque en esto está la llave / dar fruto muy suave, / labrándose con sazón » (v. 80-82). Ce détail, absent du texte source, permet aux spectateurs de visualiser le but du travail des ouvriers : produire un fruit doux, c'est-à-dire un raisin de qualité. À cette sensation visuelle s'ajoute une sensation plus gustative que traduit l'adjectif « suave ». Un raisin doux, donc sucré, est idéal pour produire un vin exceptionnel ; or le vin est justement l'un des deux symboles eucharistiques. L'objectif de l'auteur est donc à ce moment double : donner suffisamment de détails, d'une part, pour renforcer la vraisemblance de la représentation et pour que les spectateurs saisissent complètement l'argument de la pièce qui est jouée

³ Voir Gérard Genette, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 378.

devant eux ; et établir, d'autre part, un lien avec les symboles eucharistiques propres à la Fête-Dieu.

Plus loin dans le premier monologue du Maître de maison, le discours du personnage attire cette fois-ci l'attention des spectateurs sur des données spatio-temporelles présentes dans la parabole biblique :

PADRE Bien será
 que me salga hazia allá
 do salen los menestrales,
 que muchos dellos avrá
 que serán salidos ya
 para ganar sus jornales,
 pues que salen estos tales de mañana, (v. 98-105)

Alors que le premier verset de Matthieu 20 ne mentionne dans un premier temps que la sortie du Maître et le moment de la journée « *patri familias qui exiit primo mane* », l'auteur préfère donner d'emblée une indication spatiale, même floue, dans un souci de mettre en perspective l'espace dramatique. En effet, puisque le Maître de maison rend compte d'un déplacement scénique effectif, grâce au verbe « salir », il est logique qu'il précise à ce moment-là sa destination : « allá / do salen los menestrales ». Le déictique « allá » donne de la profondeur à l'espace dramatique et la mention assez imprécise du lieu où se trouvent les « travailleurs » est aussitôt complétée par un commentaire qui confère à ce lieu une certaine banalité. Le spectateur, habitué aux pratiques culturelles du monde rural méditerranéen comprend que le lieu en question doit être la place du village où ont coutume de se réunir les ouvriers dans l'attente d'une embauche. Dans la parabole biblique cette indication spatiale n'apparaît qu'au verset 3 : « *in foro* ». L'auteur de la pièce a déplacé cette indication dans le monologue du Maître pour que les indices de lieux soient donnés avant même la rencontre de ce dernier avec les premiers ouvriers, dans un souci évident de clarté pour le développement logique de la représentation. Mais il a aussi modifié l'indication spatiale en la rendant apparemment plus floue, mais non moins compréhensible pour les spectateurs, dans un souci d'augmenter le temps de représentation, car le Maître s'étend sur 5 vers pour élucider une pratique culturelle qui aurait pu se résumer en un mot. Par ailleurs, notons que le dramaturge suit les autres indices de la parabole. Les « *operarios* » de Matthieu 20, 1 sont présentés par le Maître de maison comme des « menestrales », pour insister sur le travail manuel qui attend les futurs travailleurs. Quant à l'indication de temps : « *primo mane* », elle est rendue par la locution « de mañana ». Ainsi les paroles du Maître de maison servent non seulement à générer le mouvement du personnage en laissant l'espace surgir autour de lui, mais aussi à donner aux spectateurs des indications précieuses de temps ainsi que des indices sur les personnages à venir. De cette manière, lorsque le Maître rencontre les deux premiers travailleurs, les spectateurs ont déjà connaissance des motivations de chacun des personnages. Le monologue du Maître, à l'instar de l'argument qui précède la pièce, joue donc un rôle didactique qui rend plus aisée la compréhension de celle-ci en plantant le décor, quitte à répéter certains éléments déjà présents dans l'argument et que l'on retrouve même quelques vers plus loin avec l'entrée en scène des deux premiers travailleurs, Juan et Toribio :

TORIBIO Sea en buen ora su llegada,
 ¿qué ha sido este madrugar?

PADRE Hermanos, quiero labrar
 con cuidado
 una viña que he plantado;
 ved si queréis ir allá.

JUAN Mi fe, sí, señor honrado,
 pues que avemos madrugado,
 si lo justo se nos da.

TORIBIO ¿Señor, cuánto nos dará
 de jornal?

PADRE A cada cual un real
 se os dará muy bien pagado (v. 123-135)

Sur un plan visuel, l'on note dès ce premier passage dialogique que le pluriel biblique, « *operarios* », se traduit par l'entrée en scène de deux nouveaux personnages, Toribio et Juan. Deux étant le pluriel minimum, l'auteur a choisi systématiquement de représenter les ouvriers des différentes heures par des couples dramatiques. Ce choix limitatif est sans doute motivé d'une part par la volonté de ne pas augmenter la liste des *dramatis personae*, car dans cette configuration, dix personnages sont simultanément présents à la fin de la pièce. D'autre part, d'un point de vue théâtral, ces deux premiers personnages s'avèrent surtout complémentaires, les dialogues ne se produisant jamais entre les deux ouvriers, mais toujours entre l'un des deux ouvriers et le Maître de maison. Le dramaturge a donc fait le choix délibéré avec ce premier couple de personnages dramatiques de suivre d'assez près la source en ne développant pas d'épisode étranger au texte biblique. Les prénoms mêmes des deux ouvriers, Toribio et Juan, nous renseignent sur leur aspect rustique, car dans l'onomastique du théâtre de l'époque il s'agit de deux prénoms caractéristiques de l'identité paysanne qui cadrent avec la notion véhiculée par le terme biblique « *operarios* ». Certes les spectateurs n'ont pas accès à ces deux prénoms qui n'apparaissent pas dans les discours des personnages, mais sans doute Toribio et Juan portent-ils des habits de paysans qui les rendent identifiables et révèlent leur nature au public.

Dans ce premier échange entre les deux premiers travailleurs et le Maître de la vigne, Toribio et Juan insistent d'abord fortement sur le moment de la journée : « *madrugar* » (v. 124), « *avemos madrugado* », de façon à ce que les spectateurs reconnaissent, grâce à l'indication de temps, qu'ils sont bien les ouvriers de la première heure du récit biblique. Lorsque le Maître de maison révèle aux deux ouvriers les travaux qu'il souhaite leur confier, la réplique reprend le début de son long monologue précédent. La répétition d'un tissu textuel identique obéit ici à plusieurs motivations de la part du dramaturge. Outre la sensation de « remplissage » que provoque cette répétition, elle permet aussi de marteler la tâche réservée aux ouvriers : « *labrar [...] una viña* », une information qu'il est de toute façon nécessaire de leur délivrer pour la cohérence du passage. De plus, la vigne reste l'élément central de la réplique, comme de la pièce ; et les images gestuelles suscitées dans l'esprit des spectateurs sont concrètes (tant l'action de bêcher que celle de planter une vigne). Enfin la profondeur temporelle introduite par la valeur prospective du premier vers, « *quiero labrar* », et la valeur rétrospective de l'action « *he plantado* » est à mettre en parallèle avec la profondeur de champ suggérée par le verbe « *ir* » et le déictique « *allá* ». Il y a donc, grâce à cette réplique du Maître, la mise en place d'une double perspective, spatiale et temporelle, qui sert directement la théâtralité.

Le vers dans la réplique de Juan : « *si lo justo se nos da* » (v. 131) introduit la question du salaire versé aux ouvriers, ce que confirme l'interrogation subséquente de Toribio : « *¿Señor,*

cuánto nos dará / de jornal? ». Ici l'auteur renoue avec le récit biblique : « *conventionem autem factam cum operariis ex denario diurno* » (Mt. 20, 2). Seulement, le denier biblique est converti par l'auteur en un réal, dans un souci d'actualisation du récit de la parabole : « A cada cual un real » (v. 134). Mais notons que la notion de « salaire juste » n'apparaît pas à ce moment là dans le verset biblique où il n'est fait mention que d'une concertation entre le Maître de maison et les ouvriers. De fait, le dramaturge est allé chercher cette information dans un verset postérieur, concernant les ouvriers de la troisième heure : « *et quod iustum fuerit dabo vobis* » (Mt. 20, 4). C'est vraisemblablement dans un souci de cohérence que l'auteur met cet élément en relation avec les ouvriers de la première heure. En effet, puisque ce sont eux qui jouent le rôle de médissants à la fin de la pièce, il est nécessaire que la notion de justice soit établie d'emblée afin de rendre inefficaces et répréhensibles leurs reproches futurs. D'ailleurs, à la différence du récit biblique, c'est, dans la pièce, les ouvriers qui abordent cette question, et non pas le Maître. De cette manière, les murmures postérieurs de ces ouvriers-là seront d'autant plus critiquables par le Maître. Cette réorganisation du matériau textuel qui sert de modèle à Horozco obéit à une volonté, selon nous, de rendre plus efficace et percutant le message transmis par le récit biblique. Au-delà des questions d'adaptation théâtrale, il est intéressant de noter que l'auteur prend soin de rendre le message de la pièce clairement audible pour les spectateurs.

Avec l'entrée en scène de deux nouveaux personnages, deux soldats loqueteux et affamés, l'auteur s'écarte momentanément de la parabole biblique en ajoutant tout un passage qui élargit du même coup le contenu de celle-ci :

PICARDO	Compañero, ¡cuerpo de Dios verdadero! ¿dónde iremos a albergar, pues este mi triste esquero ya no sabe qué es dinero para comprar de roçar? (v. 146-151)
PICARDO	¡Oh, qué jornada perdimos, por venir a mal pasar y morir en esta triste España, para con razón plañir lo que podíamos asir en la guerra de Alemaña!
RODULFO	Hagamos una hazaña con que ayamos limosna de que comamos, pues la hambre nos congosa; y es que con cuita digamos que, captivos, nos soltamos de poder de Barbarroxa. (v. 159-172)

Alors que le récit biblique n'attribue que le statut d'ouvriers agricoles aux différents travailleurs de la parabole, le dramaturge donne corps aux ouvriers successifs en les diversifiant, en leur donnant des prénoms évocateurs et en leur attribuant un statut social précis qui en font des personnages en prise directe avec l'époque des spectateurs. Si l'auteur semble s'éloigner de la source biblique, c'est en fait parce qu'il élargit, comme nous l'avons

indiqué précédemment, le contenu de la parabole : du journalier biblique, il ne retient pas la notion de « travailleur », mais celle de la recherche de la subsistance quotidienne. Ainsi, l'« esquero » vide, c'est-à-dire la bourse, que Picardo montre à son compagnon est un premier élément théâtral (faisant partie de l'*atrezzo*) qui concrétise la misère des deux soldats. L'emploi du verbe « roçar » pour dire « comer », un terme d'argot (de *germanía*), nous plonge aussitôt dans l'univers des ruffians et des délinquants maintes fois décrits dans la littérature de l'époque. Dans un souci d'actualisation, ces deux soldats sont sans doute de retour de la bataille de Mühlberg (avril 1547) : « lo que podíamos asir / en la guerra de Alemaña » (v. 164-165), qui a eu lieu un an avant la représentation de la pièce. Leur condition économique misérable qui les pousse à se faire passer pour d'anciens captifs de Barberousse renvoie à une réalité historique de la Castille du XVI^e siècle. Aussi cette entente débouche-t-elle sur un passage où la théâtralité se met progressivement en place :

PICARDO Yo diré que traigo coxa
 y con pena
 la pierna, de la cadena
 con que estava aherrojado. (v. 173-176)

Cette réplique de Picardo fonctionne comme une didascalie pour la suite, le geste étant dépeint d'abord et seulement joué ensuite. La ruse toute picaresque que les deux soldats évoquent repose sur un schéma visuel et auditif à la fois : d'abord montrer des blessures factices, et apitoyer ensuite les habitants en se déclarant anciens prisonniers. En effet leur nature de pseudo-anciens prisonniers se voit ainsi accréditée par des traces corporelles de captivité : l'infirmité d'une jambe meurtrie par l'enchaînement dans les geôles algériennes. Le personnage dévoile donc, devenant lui-même spectateur, sa ruse qui consistera à se faire passer pour un infirme. Il montre en direct la duplicité des simulateurs, ce qui constitue une sorte de théâtre dans le théâtre, puisque la pseudo-infirmité est d'abord évoquée en paroles avant d'être représentée :

RODULFO Cavalleros,
 cristianos, plegáos doleros
 de la fortuna cruel
 destes tristes compañeros,
 captivos y prisioneros
 de las galeras de Argel.
 PICARDO Gente xptiana y fiel,
 ¿ay quién haga
 limosna, que es buena paga
 por las culpas y pecados?
 Mirad, señores, la plaga,
 la grande lisión y llaga
 de aquestos desventurados. (v. 181-193)

Ici Rodulfo prend à parti le public qui endosse le rôle des passants auxquels sont adressées les plaintes des soldats. De la mise en scène du corps, puisque Picardo feint très certainement de boiter, se dégage une première impression visuelle et très théâtrale, car le personnage joue la comédie dans tous les sens du terme. Cette première impression visuelle est sans doute renforcée par une gestualité expressive qui attire l'attention des spectateurs sur les pseudo-blessures de Picardo. Mais à cette impression très visuelle s'ajoute une

impression auditive produite par une authentique parodie des litanies des mendiants que constituent les adresses au public des deux soldats. En partant donc de l'intérieur du texte biblique (la recherche de la pitance quotidienne étant la constante entre les ouvriers de la parabole et les personnages de la pièce), Horozco donne une individualité forte aux deux personnages et réussit à mettre en scène la misère caractéristique de ces deux soldats affamés et trompant leur monde pour tenter de survivre.

Si tout ce passage constitue un ajout majeur (long de 61 vers) par rapport au récit biblique, l'intervention du Maître de maison fait office de repère qui indique que la pièce renoue avec le déroulement de la parabole biblique :

PADRE A mi ver,
 la terciá deve ser.
 A la vuestra, compañeros. (v. 208-210)

L'indication de temps donnée par le Maître de maison permet aux spectateurs de reconnaître dans les deux soldats les ouvriers de la troisième heure : « *et egressus circa horam tertiam vidit alios stantes in foro otiosos* » (Mt. 20, 3). Si la mention de la place du village, « *in foro* », est supprimée à ce moment-là, c'est parce qu'elle semble superflue et n'ajouterait rien à la compréhension de la représentation. Il est d'abord logique de penser que le Maître de maison s'est rendu à chaque fois au même endroit pour rencontrer ses ouvriers, mais surtout le spectateur a compris depuis le début que les deux soldats loqueteux se trouvent dans un lieu très fréquenté, peut-être la place du village, pour mettre à exécution leur subterfuge. En revanche le terme « *otiosos* », présent dans le récit biblique, donne lieu à une réplique entière adressée par le Maître de maison aux deux soldats :

PADRE Por andar,
 ociosos, sin trabajar,
 no es mucho que no tengáis
 qué comer ni qué gastar;
 mas, si os queréis alquilar,
 ganaréis de qué comáis. (v. 228-234)

Alors que la Bible montrait sans commentaire une situation d'attente d'embauche grâce au terme « *otiosos* », Horozco dépasse largement cette interprétation en traduisant littéralement le terme par « *ociosos* » qui prend le sens de « fainéant », un sens renforcé par l'expression « *sin trabajar* », qui transforme la réplique en un reproche acerbe de la part du Maître de maison. La notion d'oisiveté paresseuse qui apparaît ainsi dans le texte théâtral est à la fois étroitement liée à une réalité sociale de l'époque d'Horozco, celle de la pauvreté et de la bienfaisance⁴, mais aussi à la question du péché (celui de la paresse), d'où le ton

⁴ Cette problématique typiquement renaissance a notamment été traitée par Juan Luis Vives (*Del Socorro de los Pobres*, 1525), ou encore par Fray Juan de Robles, (*De la orden que en algunos pueblos de España se ha puesto en la limosna para remedio de los verdaderos pobres*, 1545), à un moment où la question de la pauvreté et de l'aide aux nécessiteux devint un sujet d'actualité dans la Péninsule. Le débat relatif à la réforme du système d'assistance aux pauvres, qui s'est prolongé durant tout le XVI^e siècle, a parfois prôné la suppression de la mendicité grâce à une obligation et un droit au travail (Luis Vives). Rappelons aussi que c'est dans un contexte où les marginaux se multiplient dans les rues (d'autant plus à Tolède) et que la mendicité devient une question pressante qu'est représentée cette pièce d'Horozco et qu'apparaît le *Lazarillo de Tormes* (1554) que la critique a parfois attribué à notre auteur (Asensio, Cejador, Bonilla, Márquez Villanueva, etc.).

récrimatoire du Maître. C'est par ce biais que le dramaturge réussit à glisser dans la pièce un message parfois moralisateur en relation directe avec son époque tout en conservant le message spirituel principal de la parabole biblique. Remarquons que la fin de la réplique du Maître de maison insiste sur le salaire versé aux ouvriers en contrepartie du travail fourni : « *ganaréis de que comáis* » (v.234). Les soldats étant deux affamés, le dramaturge rend d'abord plus concrètes les paroles du Maître de la parabole en évoquant d'abord une nourriture matérielle plutôt que la notion de justice retenue dans le passage de l'Évangile : « *dixit ite et vos in vineam et quod iustum fuerit dabo vobis* » (Mt. 20, 4). Pour autant, puisqu'il s'agit d'un point central de la parabole, l'auteur conserve cette notion en la déplaçant dans la réplique suivante de Picardo : « *Pues si vos, señor, nos dais, / [...] / el jornal que justo sea* » (v. 221-224). Comme pour le premier couple de travailleurs, le fait que ce soit l'un des deux soldats qui évoque la notion de salaire juste annihile du même coup l'efficacité d'éventuels reproches futurs. Mais le verset 4 de Matthieu 20 donne lieu à une nouvelle réécriture du passage biblique dans la réplique suivante du Maître :

PADRE Aquí cerca de una aldea,
 he plantado
 un muy hermoso cercado
 do podréis ir a cavar,
 y a la noche de buen grado
 el jornal será pagado
 sin aver de qué os quejar. (v. 229-234)

L'allusion à la plantation de la vigne et l'image gestuelle produite par le verbe « cavar » provoquent un premier effet d'insistance, car il s'agit d'allusions plusieurs fois réitérées par le Maître dans les tissus textuels précédents. Cette insistance donne aussi de la cohérence au texte théâtral, puisqu'il y a reprise à intervalles de verbes identiques (« he plantado » / « cavar/labrar »). Mais cette fois-ci le « *in vineam* » biblique devient un « hermoso cercado ». La valeur affective véhiculée par l'adjectif « hermoso » remplace l'image concrète de la vigne. Quant à « cercado », c'est la notion de clôture qui surgit, ce qui constitue une façon imagée de symboliser la propriété du Maître. De plus, cette description de l'endroit où doivent se rendre les ouvriers ainsi que la mention d'une bourgade : « *Aquí cerca de una aldea* » (v. 229) permettent au spectateur de se représenter mentalement cet espace situé hors-scène. Les détails descriptifs spatiaux renforcent ainsi la théâtralité et favorisent le déplacement scénique puisque les personnages sont orientés vers un espace hors-scène : « *do podréis ir a cavar* » (v. 231). Les deux derniers vers de la réplique du Maître provoquent quant à eux un effet d'insistance avec les allusions précédentes au salaire promis aux soldats : « *el jornal será pagado / sin aver de qué os quejar* » (v. 233-234). Mais outre l'effet d'insistance, les vers de cette réplique anticipent sur la fin de la pièce où le mécontentement des ouvriers qui ont travaillé davantage donnera lieu à des réprimandes de la part du Maître. Le dramaturge introduit ainsi, au fil du texte théâtral, des éléments de la conclusion de la parabole pour que les spectateurs assimilent d'autant mieux le message transmis par celle-ci.

Après les deux soldats loqueteux, ce sont deux spécialistes de la mendicité qui entrent en scène, un Ecclésiastique et un Quêteur, soit, à l'instar des soldats, deux personnages qui font partie du quotidien familial des spectateurs. L'entrée en scène de ces personnages marque une nouvelle digression, par rapport au récit biblique, qui s'étend sur 85 vers (entre le vers 242 et le vers 327). À la différence des deux soldats, les religieux entrent en scène

séparément ; en premier lieu, parce que si les soldats se déplacent généralement à plusieurs, ces religieux demandant l'aumône œuvrent habituellement chacun de leur côté, et en deuxième lieu, parce que ce procédé permet de mettre en place une situation très théâtrale :

MERCENARIO [...]

mas, ¿quién es éste que enfrenta?

quiero, porque no me sienta,

meterme en este rincón. (v. 265-267)

Dès que l'Ecclésiastique aperçoit le Quêteur venir dans sa direction, la méfiance qu'il manifeste prend la forme d'un jeu de scène. Aussi se cache-t-il pour épier le nouveau venu ce qui, théâtralement, s'avère efficace pour créer une intrigue et augmenter la tension dramatique. L'Ecclésiastique caché dans un coin de la scène, le Quêteur prend alors la parole, s'adressant au public, à l'instar des deux soldats :

CUESTOR ¡Si dais para sant Antón,

gente honrada,

alguna cosa sobrada,

algún lechón o borrego,

porque guarde la posada

y todo el hato y manada

señor sant Antón, de fuego!

Por vuestro provecho os ruego,

ved si dais,

que los perdone ganáis

con cualquier cosa o dinero. (v. 268-278)

Un Quêteur qui collecte en se référant à un saint populaire, Saint Antoine, tel est ici l'élément d'actualisation du récit biblique, ce qui confère au personnage de la pièce une identité propre. D'autre part, en demandant comme aumône l'animal représentatif du saint évoqué, cela crée une insistance sur l'animal emblématique de Saint Antoine, ce qui s'avère une façon habile de raccrocher plus fermement le passage à la figure de ce saint. L'Ecclésiastique et le Quêteur comprenant après un moment de méfiance qu'ils sont confrontés à la même infortune, tous deux décident alors de s'acoquiner en organisant une collecte pour une bulle papale dont la victime serait le Maître de maison qui entre en scène à ce moment-là pour embaucher de nouveaux ouvriers : « Pues ves aquí donde asoma / un buen viejo » (v. 310-311). Dans cet ajout par rapport au texte biblique, le dramaturge poursuit ce qu'il a commencé à faire avec les deux soldats. En effet, l'auteur s'intéresse visiblement au développement allégorique que permet la diversification sociale des personnages qui se présentent à l'embauche, quitte à bafouer totalement la vraisemblance de la scène de la parabole où il s'agissait de groupes successifs d'ouvriers agricoles qui étaient engagés.

Finalement, l'entrée en scène du Maître de maison constitue un repère pour les spectateurs qui indique que le texte théâtral renoue avec le récit de la parabole :

PADRE Hermanos, mejor harés

trabajar, pues que podés,

que andaros ociosamente. (v. 229-231)

Le texte biblique s'avère très elliptique concernant la troisième sortie du Maître : « *illi autem abierunt iterum autem exiit circa sextam et nonam horam et fecit similiter* » (Mt. 20, 5). L'absence de développement narratif dans le récit de la parabole permet même une juxtaposition des heures auxquelles le Maître de maison sort, la sixième et la neuvième heure. Dans la pièce d'Horozco, l'on remarque dans un premier temps que le « *et fecit similiter* » de la *Bible* donne lieu à une répétition des mêmes thèmes que ceux traités avec les soldats : valorisation du travail pour gagner le pain quotidien (« *mejor harés / trabajar* » [v. 238-239], « *ganaréis para comer* » [v. 344]), récriminations du Maître au sujet de la paresse des religieux mendiants qui dupent les passants pour en tirer quelque argent (« *mejor harés / trabajar [...] / que andaros ociosamente* » [v. 330]), proposition d'un travail dans la vigne du Maître pour le reste de la journée et allusion au salaire promis (« *Pues id a una viña mía, / que, en lo que queda del día, / ganaréis para comer* » [v. 342-344]). Enfin, la dernière réplique du Maître de maison avec ces religieux mendiants paraphrase en partie le verset biblique, de sorte que les spectateurs identifient clairement les ouvriers de la sixième et de la neuvième heure :

PADRE Hermanos, andad acá,
 porque es más de sesta y nona,
 y acá en mi posada avrá
 quien la viña os mostrará;
 y, si no, iré yo en persona. (v. 348-352)

Comme nous l'avons mentionné plus haut, Sebastián de Horozco s'abstient de développer au maximum les différentes tranches horaires de la parabole, la sixième et la neuvième heure, auxquelles il aurait pu attribuer un noyau d'adaptation dramatique différent. Nous pensons que le dramaturge agit de la sorte pour plusieurs raisons : il est peut être influencé par l'évocation conjointe dans la *Bible* de ces deux heures successives (la sixième et la neuvième heure) ; la conservation de la tournure elliptique permet également de conserver un peu de la concision qui est habituellement celle de la parabole, car agir différemment risquerait de faire perdre de vue le caractère synthétique de la parabole biblique et rendrait peut-être plus difficile, pour les spectateurs, la compréhension du processus analogique mis en œuvre par l'auteur ; enfin, multiplier les épisodes et surtout les personnages de la pièce poserait sans doute des problèmes techniques pour la représentation, car tous les personnages sont réunis à la fin de la pièce.

Les deux derniers personnages mis en scène par Horozco (à partir du vers 352) permettent d'intensifier un peu plus la théâtralité de la pièce, car le couple dramatique choisi, un vieil homme et son enfant, possède un fort potentiel comique en raison du contraste accentué entre les deux personnages et de l'évocation du couple : « *aveugle/Lazarillo* »⁵. Ce nouvel ajout par rapport au récit de la parabole est long de 61 vers

⁵ et ^{5bis} Bien que le vieillard ne soit pas un aveugle dans la pièce, le potentiel comique de ce couple, qu'il soit dramatique ou pas, est très présent dans la littérature espagnole du XVI^e siècle. S'il faut mentionner la possible influence de la littérature française avec notamment *Le Garçon et l'Aveugle* (1270) qui semble être l'une des plus anciennes manifestations de ce couple de personnages dans la littérature, il est, en Espagne, fortement lié au *lazarillo de Tormes* (1554) où les situations comiques se multiplient. Mais l'œuvre picaresque est légèrement postérieure à cette *Representación* d'Horozco (1548). Notons qu'une autre pièce d'Horozco met en scène un vieillard et son jeune guide nommé Lazarillo ; il s'agit de la *Representación de la historia evangélica del capítulo nono de San Joan*. Peut-être antérieure à la pièce qui nous occupe, l'on peut citer la présence de ces deux

(entre le vers 352 et le vers 413). C'est justement parce que la faim est caractéristique de ce couple plusieurs fois porté à la scène, qu'il s'insère très bien dans l'argument de la représentation. Mais le point de départ à la mise en scène de ces deux personnages est la gloutonnerie et la propension au vin caractéristiques du « *Pastor Bobo* », mais aussi caractéristique du duo comique formé par l'aveugle et son jeune guide dans plusieurs pièces de l'époque^{5bis} [vous m'indiquez à ce stade de l'étude dans les corrections précédentes : « mais aussi caractéristiques de l'aveugle et de son jeune guide dans le *Lazarillo de Tormes* ». Le problème est que le *Lazarillo de Tormes* est postérieur à cette pièce comme je le mentionne dans la note^{5/5bis}. Cela me semble donc totalement anachronique de comparer cette pièce avec le *Lazarillo de Tormes* comme si ce livre constituait un précédent littéraire, alors que c'est la pièce d'Horozco qui précède le roman anonyme. Qu'en pensez-vous ? »] :

VIEJO	Antonillo, esperemos un ratillo si alguno nos cojerá.
ANTON	Estoy de hambre amarillo, Y aun he miedo que el galillo Se me avrá secado ya.
VIEJO	Anda, necio, mira acá. ¿Qué, çollipas? (v. 352-359)

En exprimant de façon hyperbolique sa sensation de faim et de soif (v. 355-357), Antón souligne son appartenance au type populaire du *Bobo* glouton. Les rimes du passage permettent même quelques jeux de sonorité amusants (« Antonillo », « ratillo », « amarillo », « galillo ») qui mettent en évidence le ton comique adopté par les deux personnages. Le terme « galillo » (l'aluette) placé stratégiquement en position de rime met aussi en valeur de façon très imagée le fond de la gorge d'Antonillo, ce qui réduit presque le personnage à un « tube gastrique ». L'adjectif de couleur « amarillo » évoque concrètement la peau des affamés, d'une pâleur jaunâtre, ce qui constitue un élément corporel qui n'est pas représenté mais évoqué par le discours des personnages. La peur ressentie par Antón renvoie également à la couardise caractéristique de ce personnage du sot. Quant à la dernière réplique du vieillard : « ¿Qué, çollipas? » (v. 359), elle constitue une didascalie interne qui montre que la sensation de faim et de soif d'abord exprimée verbalement par Antón « se gestualise » par le biais de sanglots. Derrière le personnage de glouton populaire est mis en scène un personnage d'affamé authentique, ce qui se confirme encore par la suite, lorsqu'Antón est sur le point de s'évanouir :

ANTON	¡Ay! Que me voy a caer de desmayo en esta plaça, si no me vais a traer para ayuda a sostener una muy buena hogaça. Y aun también la calabaza
-------	---

personnages comiques, un aveugle et son jeune guide, dans la *Farsa del Molinero* de Diego Sánchez de Badajoz (v. 249-294). D'autres pièces postérieures, cette fois-ci, réutiliseront ces personnages comiques : *l'Entremés de un ciego y un pobre y un moço* de Lope de Rueda, ou encore le *Paso de dos ciegos y un moço muy gracioso* de Timoneda, pour ne citer que ces deux exemples.

está vazía. (v. 374-380)

Le jeu de scène ici prend d'abord la forme d'une plainte (« ¡Ay! [v. 374] ») suivi d'une mise en geste de la faim : un personnage qui ne tient plus sur ses jambes. S'ensuit la vision merveilleuse d'une nourriture qui fait rêver l'affamé. Mais laalebasse vide, un objet scénique qui reprend la gourde vide du soldat, fait revenir à la réalité Antón. Les allusions au pain et au vin mettent en relief sa condition de glouton et de buveur propres au « *Pastor Bobo* ». En se servant des caractéristiques de ce personnage littéraire, le dramaturge donne du corps à son personnage dramatique sans perdre de vue la motivation qui l'anime, identique à celle des autres personnages de la pièce, c'est-à-dire la recherche du pain quotidien. Les jeux de scènes, les objets scéniques, les éléments comiques ou la gestualité des personnages sont les recours théâtraux qui permettent au dramaturge de porter à la scène des personnages dont l'oisiveté est le seul élément descriptif caractéristique dans le récit biblique (Mt. 20, 6-7).

Avec l'intervention du Maître de maison, l'auteur renoue, comme précédemment, avec le développement de la parabole biblique :

PADRE	¡Oh, cómo sabe el holgar! Dezí, hermanos, pues que estáis buenos y sanos y en tiempos tan trabajosos do son menester las manos ¿por qué todo el día ufanos os estáis y tan ociosos?
VIEJO	Señor, si tan vagarosos nos estamos, es, mi fe, porque no hallamos quién nos aya oy alquilado.
PADRE	venid conmigo amos. (v. 413-425)

Tout d'abord, le vieil homme et son fils, sont deux personnages rustres, des paysans qui, à l'instar du premier couple de personnages dramatiques, correspondent le mieux aux ouvriers bibliques choisis pour accomplir une tâche agricole. Les répliques des personnages sont ici directement réécrites à partir du matériau textuel de la parabole qui suggère en détail, pour la première fois, les dialogues entre le Maître de maison et les ouvriers qu'il rencontre : « *circa undecimam vero exiit et invenit alios stantes et dicit illis quid hic statis tota die otiosi. dicunt ei quia nemo nos conduxit dicit illis ite et vos in vineam* » (Mt. 20, 6-7). L'on remarque toutefois que la réplique du Maître dans la pièce débute par une allusion absente du récit biblique à propos du manque de main d'œuvre paysanne. Ce premier élément ajouté actualise le contenu biblique parce qu'il renvoie à une situation réelle propre à l'Espagne du milieu du XVI^e siècle où la mauvaise volonté des travailleurs potentiels est souvent mise en cause. Selon Marc Vitse, la solution que semble défendre Horozco à travers les propos et l'attitude du Maître de maison se traduit par une :

desacralización de los mendigos y rechazo de la concepción reverencial de la pobreza vista como lacra social y desprovista de su aureola evangélica ; condenación de la Ociosidad, madre de

todos los vicios, particularmente aborrecible "en tiempos tan trabajosos / donde son menester las manos" (v. 417-418) ; [...]⁶

L'évocation de cette question très contemporaine des spectateurs est ensuite habilement reliée à l'interrogation biblique du Maître : « ¿por qué todo el día ufanos / os estáis tan ociosos ? » (« *dicit illis quid hic statis tota die otiosi* »). Comme pour les soldats, le Maître condamne, par sa question, l'oisiveté paresseuse des deux personnages qui n'ont rien à faire et sont en train de se pavaner (« ufanos »). Cet ajout par rapport au récit biblique permet d'actualiser le contenu de la parabole en le reliant à une question contemporaine tout en abordant en même temps la notion du péché. Le double objectif de la pièce, moralisateur et spirituel, est ainsi ingénieusement mis en valeur. Comme on l'observe dans le groupe de répliques précédentes, l'indication de temps, qui marque le début de la rencontre entre le Maître et les ouvriers de la onzième heure dans la Bible, n'est pas évoquée tout de suite dans la pièce. Lorsque Maître de maison demande au vieil homme et à son fils de le suivre l'épisode ne prend pas fin. Ce dernier qui joue le personnage du sot s'exclame : « ¡Juro a san...! ¡Allá no vamos! / sin aver bien merendado » (v. 426-427). Sur un ton identique, il reprend plus loin : « Es ya ora de acostar, / ¡pardiós!, mejor es holgar / y no dar açadonada » (v. 439-441). Et d'ajouter : « ¡Pardiós! Si no merendamos, / que será gran desvarío » (v. 447-448). La « merienda » à laquelle fait allusion Antón est une collation prise entre le déjeuner et le dîner. Ce repère temporel permet aux spectateurs de reconnaître dans ces deux personnages les derniers ouvriers, ceux qui sont embauchés pour la dernière heure de travail. Mais, en même temps, toutes ces indications renforcent formidablement la théâtralité car elles mettent à nouveau en relief des traits caractéristiques du « *Pastor Bobo* », comme la glotonnerie (« sin aver bien merendado » / « Si no merendamos ») et la paresse (« Es ya ora de acostar » / « mejor es holgar / y no dar açadonada »). Ici, les actions ne sont pas représentées mais évoquées parfois de façon très imagées : les spectateurs se représentent le bras qui lève la houe (« no dar açadonada ») ainsi que l'effort fourni, ce que se refuse à faire Antón. Les phrases exclamatives, parsemées de jurons et intégrées dans des répliques courtes donnent du dynamisme à l'action. L'opposition entre la réplique du Maître : « Pues venid conmigo amos » (v. 425) et celle d'Antón : « ¡Juro a san...! ¡Allá no vamos » (v. 426) se concrétise d'un point de vue scénique par des mouvements contradictoires des personnages, ce qui augmente la tension dramatique. La préoccupation du dramaturge ne se résume donc pas seulement à suivre le développement chronologique de la parabole biblique en donnant des repères temporels aux spectateurs, mais à exploiter tous les éléments qui permettent de théâtraliser au maximum la représentation.

Sur un plan plus doctrinal, il est intéressant de relever que le Maître de maison décrit le travail dans la vigne aux derniers ouvriers en mentionnant un détail qui n'apparaît pas dans la parabole :

PADRE La labor será cavar
 en mi viña muy preciada. (v. 437-438)

Le terme « preciada » pour qualifier la vigne du Maître se fait l'écho de l'expression « tanto me ha costado » (v. 74) que nous avons commenté plus haut. Mais ici le terme est plus précis, car « preciada » renvoie surtout à la valeur que la vigne possède pour le Maître.

⁶ Marc Vitse, « Sobre las representaciones de Sebastián de Horozco » dans *Criticón* (10), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1980, p. 83.

Cette insistance sur la valeur affective de la vigne qui représente le Monde évoque le sacrifice rédempteur du Christ maintes fois mentionné dans les Saintes Écriture : « Porque de tal manera amó Dios al mundo, que ha dado a su hijo unigénito, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna » (Jean 3, 16). Aussi ce détail ajouté dans la pièce reste-t-il en harmonie avec le sens spirituel de la parabole qui se voit même renforcé, puisque la question de la rédemption qui apparaît en filigrane est fortement liée au thème eucharistique propre à ce genre de pièces.

L'épisode qui fait suite à l'embauche des deux derniers travailleurs dans la pièce (vers 450 à 526) correspond à la fin du récit de la parabole (Mt. 20, 8-15). Dans cet ultime passage le dramaturge suit dans les grandes lignes le déroulement de la parabole, mais supprime, ajoute et modifie certains détails.

Dans la Bible, une fois arrivée la fin de l'après-midi, le Maître demande à son majordome d'appeler les ouvriers pour les rétribuer : « *cum sero autem factum esset dicit dominus vineae procuratori suo operarios et redde illis mercedem incipiens a novissimis usque ad primos* » (Mt. 20, 8). Dans la pièce c'est le Majordome qui prend la parole le premier :

MAYORDOMO	Ya se vienen los obreros que han andado en el cercado, cantando muy prazenteros, a recibir sus dineros del trabajo que han pasado. No sé lo que ha concertado mi señor de dalles por su sudor, y bien será dél sabello, (v. 450-461)
-----------	--

De fait, les ouvriers ne sont pas appelés par le Majordome, mais sont de retour par eux-mêmes. En prenant la parole le premier, le Majordome sert donc auprès du Maître, et des spectateurs, d'intermédiaire pour décrire une action qui se déroule hors-scène. La réplique fonctionne en partie comme une didascalie interne pour la suite de la représentation. La sensation de mouvement est également renforcée, car la réplique du Majordome décrit un mouvement hors-scène qui permet ensuite un « raccord » avec le mouvement effectif des ouvriers entrant en scène (à partir du vers 469). De plus, le Majordome attire l'attention des spectateurs sur un élément nouveau par rapport au texte biblique : les ouvriers chantent en signe de gaité. Ce passage sert donc à expliquer aux spectateurs ce qu'ils vont voir et entendre ensuite.

La chanson qu'entonnent les ouvriers constitue un élément important de la pièce non seulement parce qu'il s'agit d'un ajout par rapport à la parabole, mais aussi parce que c'est l'un des deux espaces poétiques les plus sonores de la représentation avec le *villancico* final, un moment charnière où les spectateurs sont particulièrement attentifs :

Aquí entran todos los obreros, cantando un cantar que dize:

*Muy liviano es el trabajo
que se pasa con gasajo*

No se siente el trabajar
cuando se ha de bien pagar
porque con el esperar

*se olvida mucho el trabajo
pasándose con gasajo. (v. 469-475)*

Comme on l'observe la forme poétique choisie par l'auteur est celle du *zéjel* (dont le schéma des rimes est : *aa - bbb - aa*), une strophe poétique populaire qui s'agence parfaitement avec le contenu de la chanson. Du reste, le ton populaire de cette chanson est renforcé par la répétition du mot archaïque, de type *sayagués*, « gasajo » (gaîté). Bien plus qu'un simple ornement poétique, cette partie chantée de la pièce est fortement liée à l'action et participe même à son déroulement puisqu'elle marque l'entrée en scène de tous les ouvriers. Enfin, en mettant en valeur le travail et les bienfaits qui en découlent, ce chant apporte gaîté et optimisme. Il est à mettre en relation directe avec le contenu moralisateur de la pièce sur la nécessité de travailler plutôt que de rester oisif. Ce chant joue en quelque sorte le rôle d'une première conclusion, de type moral, qui précède la conclusion spirituelle de la pièce marquée par le *villancico* final.

La suite de la pièce reprend assez fidèlement le déroulement de la parabole biblique. Aussi est-il successivement question du salaire d'abord versé aux derniers ouvriers (v. 483-489 = Mt. 20, 8-9) ; de l'espoir nourri par les premiers ouvriers de recevoir davantage et de leur rétribution identique à celle des derniers ouvriers embauchés (v. 492-498 = Mt. 20, 10), des murmures contre le Maître de la part des ouvriers de la première heure (v. 499-505 = Mt., 20, 11-12), et des réprimandes que leur adresse le Maître de Maison (v. 506-522 = Mt. 20, 13-15). Si le matériau textuel de la parabole est repris assez fidèlement dans cette partie finale, c'est parce qu'il est indispensable pour l'auteur de conserver la cohérence formée par la conclusion de la parabole. Mais l'on relève toutefois quelques différences ponctuelles entre la source et l'élaboration du texte théâtral qui méritent des commentaires. Tout d'abord, après avoir reçu son réal, Antón s'exclame :

ANTON Sí mas que no, Dios loado,
 ya tenemos para pan. (v. 490-491)

Ce détail comique constitue une réminiscence de la glotonnerie caractéristique du personnage du sot. En même temps, le dramaturge rend d'abord plus concret, par l'évocation du pain, les bienfaits qui découlent du travail, et il met aussi en valeur un élément qui rappelle le pain eucharistique. La joie d'Antón prépare donc l'interprétation spirituelle de la pièce, car les ouvriers de la onzième heure sont heureux d'être acceptés par le Seigneur, de recevoir le même salaire que les autres ouvriers et donc d'être dignes de participer au repas eucharistique qui a particulièrement lieu durant la Fête-Dieu.

L'on note aussi qu'un détail de la parabole est supprimé dans la représentation théâtrale : « *qui portavimus pondus diei et aestus* » (Mt. 20, 12). Dans leurs reproches, les ouvriers Juan et Toribio ne mentionnent que le « poids du jour qu'ils ont porté » (« *portavimus pondus diei* ») : « todo el día trabajamos » (v. 500). Mais la mention de la « chaleur brûlante » (« *aestus* ») n'apparaît pas. Le climat de la Péninsule Ibérique étant comparable à celui décrit dans la parabole, l'auteur n'a peut-être pas trouvé nécessaire de mentionner cet élément. Les spectateurs savaient que la difficulté d'une journée ininterrompue de travail dans une vigne était due en partie à la chaleur qu'enduraient les ouvriers. La Fête-Dieu ayant lieu généralement entre fin mai et fin juin, il se pouvait même qu'il fasse déjà assez chaud à Tolède pour que l'expression « todo el día trabajamos » soit suffisamment évocatrice.

Enfin, il est intéressant de relever qu'un autre élément de la parabole a été légèrement déplacé dans la représentation. Alors que dans le récit biblique c'est le Maître de maison qui

prend congé des ouvriers médisants (« *et vade* » [Mt. 20, 14]), dans la représentation, c'est le vieil homme qui se charge de « renvoyer » les ouvriers de la première heure : « *Así, señor, es verdad. / ¡Sus de aquí!* » (v. 523-524). L'expression familière : « *¡Sus de aquí!* » était sans doute plus appropriée dans la bouche d'un personnage rustique, que dans celle du Maître qui représente le Seigneur. Mais surtout, laisser le Maître prononcer cette phrase aurait pu rendre le message transmis on ne peut plus confus. S'agissant des dernières paroles du Maître, les spectateurs auraient pu croire que les ouvriers de la première heure ne bénéficiaient pas de la bonté divine, ce que ne souhaite bien sûr pas laisser entendre Horozco. L'on remarque à ce propos que si le Christ résume la parabole par ces paroles célèbres : « *Sic erunt novissimi primi, et primi novissimi* » (Mt. 20, 16), le dramaturge prend soin, quant à lui, de ne pas marteler ce message. Même si les spectateurs connaissent vraisemblablement cette conclusion, elle pourrait s'avérer trop négative pour les ouvriers de la première heure. Le message deviendrait pour eux pessimiste et mettrait trop en avant le caractère peu équitable du salaire qu'ils reçoivent, ce qui, du reste, ne manque pas d'être un sujet de controverse parmi les exégètes bibliques. Pour cette raison, l'ultime ajout de l'auteur est un *villancico* qui renferme un message beaucoup plus optimiste et moins confus pour le public :

Aquí salen todos cantando un villancico que dize así:

*Bendito sea y loado
tan magnífico Señor,
que así paga con sabor.
Señor tan agradecido
y en pagar tan lival,
que la gloria es el jornal
de cualquier que le ha servido,
¿quien será desconocido
a tan inmenso Señor,
que así paga con sabor? (v. 531-540)*

Dans ce *villancico* final qui conclut la pièce en forme d'apothéose, l'auteur donne la clé interprétative de la représentation qui figurait déjà dans le prologue. On s'éloigne donc de la mise en théâtre pour revenir à la technique de la parabole de façon explicite avec une conclusion interprétative qui constitue un *contrafactum* « a lo divino ». Le *villancico* n'est d'ailleurs pas adressé au Maître de maison de la représentation, mais au Seigneur. Ce final n'est par conséquent plus du théâtre mais juste une récitation de la parabole sur scène avec une glose explicative. À la fin de leur journée de travail, qui survient avec la mort, les ouvriers peuvent recevoir leur salaire, s'ils ont servi le Seigneur. Le message transmis met ainsi en relief la mansuétude divine envers les « ouvriers de la onzième heure » qui représentent les pécheurs pénitents. Au-delà des « ouvriers de la onzième heure », le message de bonté divine englobe « cualquier que le ha servido » (v. 537), Dieu récompensant de la même façon les pécheurs repentis tardivement que ses fidèles de toujours. Le message évite ainsi la confusion qui résulterait d'une simple évocation de la phrase biblique : « les premiers seront derniers, et les derniers, premiers ». De cette manière, ce qui dans la Bible évoquait les fidèles de la première heure, ou de la dernière (ceux qui se repentent au dernier moment), conserve toujours exactement la même valeur au XVI^e siècle. On peut bien sûr y voir une lecture supplémentaire plus contemporaine de

l'époque d'Horozco, mais peut-être aussi plus discutable : l'Église accueille aussi bien les « vieux chrétiens » que les nouvellement convertis en provenance d'autres confessions, notamment les convers ou « nouveaux chrétiens »⁷. Il y aurait ainsi dédoublement du message symbolique de la parabole en une interprétation générale et universelle, d'un côté, et une interprétation plus « locale » et temporelle liée à l'Espagne contemporaine de la représentation.

Pour élaborer le texte théâtral à partir de la source biblique, Sebastián de Horozco a, comme nous venons de le voir, réutilisé abondamment les éléments inscrits dans la parabole, mais il a aussi procédé à plusieurs ajouts, modifications, déplacements et suppressions pour les besoins de la théâtralité ainsi que pour renforcer le message transmis par la représentation. Il convient désormais que nous fassions le point de façon synthétique sur les différentes techniques de réécritures mises en œuvre par le dramaturge.

LES AJOUTS AU TEXTE SOURCE

Les ajouts au récit biblique sont comme nous l'avons vu de plusieurs natures dans la pièce. Certains détails de la parabole sont « dilatés », les descriptions spatiales sont amplifiées et multipliées, les épisodes dramatiques étrangers au sujet initial sont annexés à la trame de la parabole, les personnages sont individualisés et de nouvelles notions doctrinales et moralisatrices sont insérées dans la pièce. Pour faire le point sur l'ensemble

⁷ Cette interprétation de la *Representación* d'Horozco a été suggérée assez récemment par Florence Dumora (Voir Florence Dumora, *Le «Cancionero» de Sebastián de Horozco, auteur toledan du XVI^e siècle (édition, introduction et notes)*, Paris, Université de Paris III, 2001, pp. 148-149). Dans des travaux antérieurs à ceux de Florence Dumora, Jack Weiner, un critique qui s'est beaucoup intéressé à notre auteur déclare : « Es imposible, [...], no ver a la Toledo de los siglos XV y XVI como un gran campo de batalla entre judíos, conversos et cristianos. Siendo cristiano nuevo Horozco y habiendo sufrido con su familia a causa de su origen, nuestro autor no pudo dejar de apasionarse por la cuestión hispano-judía. En las coplas de su *Cancionero* casi siempre ataca y zahiere a los judíos y conversos. Sin embargo en su teatro Horozco considera que el cuerpo místico de Cristo hace que los cristianos nuevos y viejos sean iguales ante Dios, actitud opuesta a la que expresa en sus coplas ». (Jack Weiner, «Sebastián de Horozco y la historiografía antisemita según el MS 9175 de la Biblioteca Nacional» dans *AIH. Actas V*, 1974, p. 875). Nul doute qu'en se référant au théâtre d'Horozco, Jack Weiner avait en tête la *Representación de Sant Mateo*. L'interprétation de la pièce par Florence Dumora serait donc même accréditée par les origines juives d'Horozco. Jean Canavaggio a cependant récemment émis de sérieux doutes sur la lecture proposée plus haut par Dumora dans la lignée de celle de Weiner : « Ahora bien, difícil se nos hace creer en esta posibilidad, habida cuenta de los vínculos que existieron entre Horozco y el Cardenal Silíceo, propugnador, como se sabe, de los primeros estatutos de limpieza de sangre » (Jean Canavaggio, «El villano cómico en el teatro de Sebastián de Horozco» dans *Criticón* (94-95), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, note 23, p. 180). Si l'on ajoute à ce commentaire le fait que Sebastián de Horozco ne martèle pas la conclusion de la parabole («*Sic erunt novissimi primi, et primi novissimi*») qui s'avérait pourtant plus percutante que la glose explicative qu'il choisit, c'est peut-être qu'il ne souhait pas attirer trop l'attention sur le message contemporain de la pièce entre les « nouveaux chrétiens » et les « vieux chrétiens ». Rappelons qu'en 1547 est appliqué le statut de pureté de sang aux institutions religieuses de Tolède, soit un an avant la représentation de la pièce d'Horozco dans cette même ville. À cette époque, l'archevêque de Tolède, Primat d'Espagne, n'est autre que le Cardinal Silíceo qui voit d'un très mauvais œil les « nouveaux chrétiens », ce pourquoi il introduit dans sa ville le statut de pureté de sang et accuse même faussement les convers de confabuler avec les juifs de Constantinople. Pour toutes ces raisons, nous pensons que s'il est possible de mettre la pièce en relation avec la question des « nouveaux chrétiens » et des « vieux chrétiens », un sujet auquel notre auteur devait être particulièrement sensible comme l'a démontré Weiner, il ne s'agit pas du message le plus explicite. Par contre, l'auteur a peut-être voulu glisser ce message de façon « subliminale » derrière un message beaucoup plus universel, pour ne pas risquer la censure de la part du Cardinal Silíceo.

des ajouts qui amplifient la représentation par rapport au récit biblique, il convient donc que nous étudions de façon ordonnée chaque type d'ajout auquel a eu recours le dramaturge.

« Dilatation » des détails du récit de la parabole et descriptions spatiales

Lorsque la source ne fait qu'évoquer le travail dans la vigne (« *operarios* » ; « *facerunt* »), le dramaturge amplifie ces détails par toute une série de verbes qui créent des images concrètes dans l'esprit des spectateurs. Il s'agit d'images virtuelles, donc non-représentées sur scène, mais qui mettent en valeur la notion de travail agricole et l'idée d'effort qui est transmis par les discours des personnages : « *aver plantado* » (v. 71), « *labrar* » (v. 75), « *cavar* » « *arar* », « *mullir* », « *excavar* » (v. 77-78), « *dar açadonada* » (v. 441). Les images gestuelles sont parfois précisément en relation avec des travaux spécifiques à une vigne : « *sarmentar* » (v. 338). La répétition même de ces images, au fil de la pièce, provoque un effet d'insistance qui permet au spectateur d'imaginer les décors et de se représenter l'espace dramatique situé hors-scène tout au long de la représentation. En effet, les spectateurs peuvent se représenter mentalement les outils (houe, bêche, etc.), les ceps puis les sarments de vigne, la gestuelle des travailleurs maniant les outils, les sillons creusés pour planter la vigne, en somme, un univers rural qui leur est familier.

Alors que le récit biblique ne mentionne que deux lieux, la vigne et la place du village où sont recrutés les ouvriers, le dramaturge donne des indications spatiales beaucoup plus précises et nombreuses. Au début de la pièce, le Maître de maison délimite l'espace dramatique en désignant d'abord la vigne : « *esta mi viña* » (v. 75). Mais en désignant ensuite un autre lieu où il se rend pour chercher des ouvriers, il ajoute une profondeur de champ qui sert à mettre en perspective l'espace dramatique : « *que me salga hazia allá / do salen los menestrales* » (v. 99-100). Si le récit de la parabole mentionne principalement la vigne et les déplacements des différents ouvriers en direction de celle-ci, c'est parce qu'il s'agit du lieu symbolique par excellence. Mais pour les besoins de la mise en théâtre, le dramaturge mentionne toute une série de lieux et de détails qui accentue la mise en perspective de l'espace : « *ved si queréis ir **allá*** » (v. 128), « *Pues **andad acá** priado, / y sabréis / **mi posada**, donde iréis / porque **dende allí** os partáis* » (v. 138-141), « *Andad **acá a mi posada*** » (v. 241), « ***Aquí cerca de una aldea**, / he plantado / un **muy hermoso cercado** / do podréis ir a cavar* » (v. 228-231), « *Sus, **allá*** » (v. 346), « *y **acá en mi posada** avrá / quien la viña os mostrará* » (v. 349-350), « ***Allá** no vamos* » (v. 426), « *Ya se vienen los obreros / que han andado en **el cercado*** »⁸. C'est tout d'abord grâce à la répétition des déictiques de lieux que la profondeur spatiale est recréée. De plus cette répétition intensive facilite les déplacements des personnages. Même si la vigne est située dans un espace hors-scène, les spectateurs peuvent mentalement visualiser les déplacements des personnages *in extenso*. Quant à la non-représentation de la vigne sur scène, elle a peut-être été motivée par plusieurs raisons : il devait y avoir sans doute une première difficulté technique ; de plus rien ne s'y passe dans la parabole biblique ; enfin, il s'agit d'un lieu symbolique représentant le monde, c'est pourquoi il était très certainement utile de la laisser abstraite. Les ajouts de lieux, la maison du Maître et la bourgade proche, enrichissent les espaces référentiels. L'espace dramatique prend ainsi forme par le biais des discours des personnages et les spectateurs peuvent entrevoir un décor grâce au pouvoir imageant des mots, comme le démontre le choix du terme « *cercado* » qui transmet la notion précise de propriété, un

⁸ C'est nous qui soulignons.

espace clôturé et bien délimité, en sus de la valeur affective que véhicule l'adjectif « hermoso » qui y est associé.

« Dilatation » des détails et individualisation des personnages

Dans la parabole biblique le récit tend vers l'épure pour conserver son sens généralisateur ; aussi, les différents ouvriers engagés ne sont-ils pas caractérisés. Tout juste sont-ils différenciés par l'heure distincte de leur embauche. En revanche, dans la pièce d'Horozco, la création littéraire la plus importante mise en œuvre par l'auteur réside dans l'invention de passages entiers mettant en scène des personnages qui appartiennent à l'univers quotidien des spectateurs.

Pour que les personnages soient en prise directe avec l'environnement social et historique du public, le dramaturge leur donne des noms parfois évocateurs (Toribio, Picardo, Antón,...) ou leur attribue un statut social différent qui rappelle plusieurs catégories sociales de l'époque. Ainsi, les deux soldats loqueteux, Rodolfo et Picardo, représentent le monde de la soldatesque et évoquent l'univers des marginaux qui hantent les rues tolédanes à cette époque. L'ecclésiastique et le Quêteur, deux religieux spécialistes de la mendicité, sont tout aussi familiers des spectateurs. En mettant en scène ces quatre personnages misérables et affamés, deux « paires » d'escrocs venant de l'extérieur qui recourent à des subterfuges pour soutirer de l'argent aux passants et obtenir de quoi manger sans travailler, Horozco réussit une formidable critique sociale. En effet, il réserve le même traitement aux religieux et aux soldats qu'il met sur un pied d'égalité, n'épargnant ni les premiers ni les seconds. En donnant corps aux ouvriers successifs et en les diversifiant, l'auteur de la pièce élargit le contenu de la parabole et limite du même coup son côté abstrait. Qui plus est, l'auteur bafoue totalement la vraisemblance de la scène de la parabole où des groupes successifs d'ouvriers étaient engagés. Un moine mendiant qui finit par s'engager comme ouvrier agricole, cela semble en effet plus qu'invraisemblable. L'auteur choisit donc de « piétiner » sciemment la parabole. Par le choix de ces personnages, Horozco montre également une perspective satirique sociale de différentes couches de la population. Par ailleurs, il reconstruit un panorama complet de la société de son temps. Enfin, par ce genre d'ajouts anachroniques par rapport à la source biblique, le dramaturge replace l'histoire biblique dans un contexte contemporain des spectateurs. Les allusions à Barberousse ou à la guerre d'Allemagne constituent par exemple des ajouts au fort pouvoir actualisant. De la même manière, l'évocation de la bourse vide du soldat (« mi triste esquero » [v. 149]), l'emploi d'un mot d'argot (« roçar » [v. 151]), l'allusion au châtement réservé aux voleurs, c'est-à-dire les coups de fouet (« no nos den algún jubón » [v. 201]), constituent autant d'éléments qui permettent de doter les personnages d'une forte individualité et d'actualiser le contenu de la parabole.

L'ajout que représente la caractérisation des deux derniers ouvriers, le vieil homme et son fils Antón, n'obéit pas à la même volonté satirique que précédemment. Il s'agit d'abord, à l'instar des deux premiers ouvriers, Juan et Toribio, de deux paysans qui sont donc très proches des ouvriers de la parabole engagés pour accomplir des tâches agricoles. Il était sans doute très important pour l'auteur de conserver le statut de travailleur agricole pour les premiers et derniers ouvriers de la pièce afin que le lien avec la parabole soit mis en relief. Mais à la différence de Juan et Toribio auxquels l'auteur n'attribue d'autre rôle que celui qui est le leur dans la parabole biblique, Horozco individualise ce dernier couple de travailleurs. L'ajout principal réside donc dans les caractéristiques littéraires que l'auteur attribue à ce

couple dramatique. Antón par sa propension au vin, sa gloutonnerie, sa paresse et sa couardise réunit les principales caractéristiques du « *Pastor Bobo* ». Le contraste entre les deux personnages évoque également le couple littéraire « Lazarillo/aveugle » comme nous l'avons déjà dit. Cette dualité est portée à la scène dans un passage essentiellement comique où le conflit entre le père et son enfant est le ressort principal de l'action. Sur un plan plus métaphorique, ces deux derniers personnages conservent un fort potentiel généralisateur dans la mesure où ils représentent différentes étapes de la vie⁹.

L'ajout de déplacements des personnages

Dans la parabole biblique, tous les ouvriers sont recrutés au même endroit, sur la place du village. C'est à chaque fois le Maître de maison qui se déplace pour rencontrer les ouvriers potentiels qui sont dans une situation d'attente d'embauche. Dans la pièce d'Horozco, les soldats et les religieux mendiants ne sont pas dans l'attente d'un maître. Lorsqu'ils entrent en scène, ils sont en train de se déplacer, à la différence de Juan et Toribio ou d'Antón et de son père qui sont clairement dans une situation d'attente.

Cet ajout qui consiste à faire se déplacer les personnages est directement au service de la théâtralité. Le mouvement scénique des deux pseudo-anciens captifs permet au public de les identifier comme des personnages errants. Ils se présentent eux-mêmes au Maître de maison comme des étrangers (« *Porque somos forasteros* » [v. 123]). C'est par conséquent l'évocation sur scène de personnages venant fictivement d'un monde extérieur et éloigné. S'agissant d'escrocs et de marginaux, ils représentent authentiquement un monde extérieur à celui des « braves travailleurs » de la parabole.

Le cas des religieux mendiants est comparable à celui des deux soldats, car se sont également des « étrangers » errants. Le déplacement scénique et l'entrée séparée des deux personnages permet dans un premier temps la mise en place d'une intrigue comme nous l'avons établi plus haut. Dans un deuxième temps, le déplacement scénique des deux religieux produit sur les spectateurs le même effet que celui des soldats. Il s'agit d'escrocs qui ourdissent une ruse pour tromper les passants. Le parallélisme entre les deux couples dramatiques est très serré. Ce n'est certes pas en tant qu'anciens prisonniers qu'ils se présentent, mais en tant que pèlerins arrivant de Rome (« *dezíd que venís de Roma* » [v. 306]). Il y a donc à nouveau l'évocation sur scène d'un monde extérieur et éloigné. Le « mode opératoire » auquel recourent les deux religieux est en tout point similaire à celui des deux soldats, ce qui intensifie la satire sociale à laquelle se livre l'auteur.

Ajout de notions doctrinales et moralisatrices

⁹ Rappelons que dans l'iconographie de la Renaissance, la célèbre peinture de Ghirlandaio, « Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon » (vers 1490), constitue une allégorie du temps qui passe, mais aussi une allégorie des différentes étapes de la vie, ce que met en relief un chemin sinueux peint en arrière plan des deux portraits. Dans la pièce d'Horozco, les deux personnages, même s'ils évoquent le couple « Lazarillo/aveugle », sont présentés avant tout comme un vieil homme et son fils. Ce lien de parenté qui n'existe généralement pas entre l'aveugle et son jeune guide met d'autant mieux en relief les différentes étapes de la vie séparant les deux personnages qui représentent métaphoriquement parlant, le début et la fin de la vie. D'ailleurs le vieillard de la pièce n'est pas un aveugle. En conséquence, s'il est indéniable que l'auteur exploite surtout le potentiel comique de ce couple dramatique, il est possible qu'il fût également conscient du potentiel généralisateur de ces deux derniers personnages.

D'un point de vue doctrinal d'abord, l'auteur de la pièce ajoute des notions absentes dans la parabole biblique. La traduction littérale du terme biblique « *otioso* », rendu dans la pièce par « *ocioso* » ou « *ociosamente* » (v. 215, v. 330, v. 420) ajoute la notion de paresse, l'un des sept péchés capitaux. L'absence de travail qui caractérise les ouvriers bibliques n'est plus dans la pièce d'Horozco l'élément prédominant, si ce n'est pour caractériser les deux premiers ouvriers. Tous les autres sont présentés clairement comme des pécheurs, parce qu'ils sont des escrocs (les soldats et les religieux), ou parce qu'ils sont paresseux (Antón et son père), ce qui introduit en filigrane la notion de repentance nécessaire.

Pareillement, en insistant sur le prix de la vigne, ce qui est élément nouveau dans la pièce (« *Y pues tanto me ha costado* » [v. 73] ; « *en mi viña muy preciada* » [v. 438]), le dramaturge met en avant la question de la rédemption qui est fortement liée à la Fête-Dieu. Ainsi, la valeur affective de l'adjectif « *preciada* » permet d'accentuer l'amour que le Seigneur a pour la vigne, c'est-à-dire pour le Monde. L'auteur prend donc soin d'inscrire pleinement la représentation dans le contexte de la Fête-Dieu.

Les récriminations réitérées du Maître de maison (v. 215-218 ; v. 328-330 ; v. 414-420) forment également un discours moralisateur qui acquiert une signification particulière à l'époque des spectateurs. En critiquant sévèrement la recherche d'une vie facile et le manque d'envie de travailler pour gagner son pain quotidien ou en faisant allusion au manque de main d'œuvre et au monde de la pègre, l'auteur traite de questions sociales propres à son époque et qui durent avoir une résonance toute particulière parmi le public tolédan du milieu du XVI^e siècle. C'est donc habilement qu'Horozco utilise l'argument biblique pour le décliner sur un plan spirituel mais aussi sur un plan moralisateur où il vente notamment les avantages du travail salarié, tel que l'annonce le Maître de maison dans son premier monologue :

PADRE	pues que salen estos tales de mañana, cada cual de buena gana a buscar algún señor con quien todo el día afana, y desta manera gana pan con trabajo y sudor; y no tiene que dar cuenta de la hazienda ni renta ni de lo que a otros sobra. (v. 104-117)
-------	--

Bien entendu il y a dans les paroles du Maître qui idéalise le travail salarié quelque chose d'universel. Ces paroles pourraient également être appliquées à l'époque biblique. Néanmoins, il est connu que la parabole du Christ n'a pas pour objectif de mettre en valeur les avantages du travail salarié ; c'est plutôt dans un souci purement spirituel que Jésus donne cette parabole à ses apôtres alors qu'il répond à une question de Pierre : « Nous avons tout quitté et nous t'avons suivi ; qu'y aura-t-il en fait pour nous ? » (Mt. 19, 27). Par conséquent, il s'agit bien d'un ajout par rapport à la parabole christique, d'autant que les questions de l'aide au nécessiteux, du manque de main d'œuvre, des bienfaits du travail, etc., prennent très certainement tout leur sens à l'époque du dramaturge, même si elles sont par nature universelles. La chanson populaire qui marque le retour de tous les ouvriers fonctionne d'ailleurs comme une interprétation morale de la pièce où les avantages du travail salarié sont à nouveau clairement exprimés.

LES MODIFICATIONS DU TEXTE SOURCE

Les modifications du texte source auxquelles se livre le dramaturge ne sont pas nombreuses en comparaison avec les ajouts. Elles correspondent parfois à une volonté d'actualiser le texte biblique, comme lorsque le denier de la parabole est transformé en un réal espagnol (v. 134). Pareillement, le changement de statut social de certains travailleurs, les ouvriers de la troisième heure devenus soldats dans la pièce, et ceux de la sixième et de la neuvième heure devenus religieux mendiants, constitue une modification au pouvoir actualisant ; même si en plus d'une modification il s'agit-là également d'un ajout d'une individualité, comme nous l'avons établi précédemment.

Certaines modifications textuelles peuvent concerner quelquefois la répartition des interventions des personnages. Lorsque dans la Bible c'est le Maître de maison qui évoque le premier la notion de salaire juste, c'est dans la parabole les personnages qui abordent les premiers cette question (v. 131 ; v. 224). De fait, la parabole biblique ne rapporte avec précision qu'une seule fois les répliques des ouvriers interrogés par le Maître, lorsque celui-ci rencontre les ouvriers de la onzième heure, sans doute parce que ces ouvriers-là jouent un rôle symbolique plus important. La concision du récit biblique propre au style de la parabole explique peut-être que ce soit le Maître qui se charge dans la Bible de régler toutes les questions, notamment celle du salaire versé aux ouvriers. En portant à la scène cette parabole, si Horozco avait fait le choix de laisser le Maître aborder cette question, il aurait alors fortement réduit les répliques des personnages de la pièce. La diminution des dialogues auraient même affecté la vraisemblance des embauches successives. À l'inverse, en répartissant de façon plus équilibrée les répliques suggérées par le texte biblique, les ouvriers qui sont aussi des personnages de théâtre acquièrent une individualité plus significative. Les travailleurs étant sans doute naturellement plus préoccupés que leur employeur par le salaire qu'ils vont toucher, il est également plus cohérent que ce soit eux qui abordent cette question en premier. Enfin, comme nous l'avons indiqué précédemment, en mettant eux-mêmes en relief la notion de salaire juste, les ouvriers de la première heure (comme les soldats) rendent inefficaces leurs futurs reproches.

L'autre modification dans la répartition des interventions concerne la première réplique du Majordome qui prend la parole dans la pièce sitôt qu'il aperçoit les ouvriers de retour de la vigne (v. 450-461), alors que dans le récit biblique c'est le Maître de maison qui s'adresse en premier au Majordome et qui introduit ce nouveau personnage. Cette modification s'avère efficace d'un point de vue théâtral à plusieurs titres : tout d'abord les interventions du personnage sont multipliées, alors que dans le récit biblique le personnage n'est que mentionné et que son rôle est très anecdotique ; de plus, il joue dans la pièce le rôle d'une interface entre les autres personnages et le public, car dans sa première intervention il raconte en détail des actions qui ont lieu hors-scène. Le Majordome donne ainsi une profondeur spatiale à la scène et anticipe sur la suite de la pièce. Son rôle d'intermédiaire est clairement mis en valeur et la hiérarchie entre les personnages est bien établie. Le Majordome comme subalterne du Maître est en effet celui qui se charge de décrire ce qui se prépare et d'avertir son Maître de l'arrivée des ouvriers.

Les modifications introduites par le dramaturge dans la répartition des interventions des personnages donnent donc plus de cohérence à la représentation, augmentent les dialogues des personnages, et renforcent efficacement la théâtralité.

La dernière modification substantielle introduite par Horozco dans la pièce provient en fait d'une suppression partielle d'un élément de la parabole. Il s'agit de la modification de la conclusion interprétative de la représentation que constitue le *villancico* final. Dans Bible les paroles christiques « *sic erunt novissimi primi et primi novissimi* » (Mt. 20, 1) concluent avec force et de façon très synthétique la parabole de Jésus. Le *villancico* de la représentation qui glorifie la bonté du Seigneur (« Bendito sea y loado / tan magnífico Señor, / que así paga con sabor / [...] » [v. 531-533]) joue un rôle identique à celui de la conclusion de la parabole. Ce sont en effet dans ces dernières paroles que l'interprétation spirituelle de la pièce est récupérée *in extremis*. En insistant davantage sur la bonté et la récompense divines, plutôt que sur la place des ouvriers les uns par rapport aux autres, l'auteur donne une conclusion qui est perçue aussitôt par les spectateurs comme plus générale que celle de la parabole. Sans trahir le sens des paroles du Christ dans la Bible, cette modification de la conclusion renferme un message d'espérance qui s'adresse à tout le monde et non plus spécifiquement à ceux qui se repentent tardivement : « que la gloria es el jornal / de qualquier que le ha servido » (v. 536-537). Les travailleurs chantent à l'unisson et toute hiérarchie entre eux s'efface. Le message universel sur la bonté divine envers tous les repentants, contenu initialement dans la parabole biblique, apparaît donc plus clairement dans cette conclusion de la pièce d'Horozco.

LES DÉPLACEMENTS D'ÉLÉMENTS DU TEXTE SOURCE

Le premier déplacement important qu'effectue le dramaturge concerne une partie de la conclusion de la parabole christique. Dans le monologue du Maître, l'auteur met dans la bouche du personnage certaines paroles que l'on retrouve tout à la fin de la parabole : « *multi sunt enim vocati pauci autem electi* » (Mt. 20, 16 ; *Vulgate*) :

PADRE **serán muchos los llamados
y pocos los escogidos.**
Justo es ser admitidos
cuantos fueren¹⁰ (v. 88-91)

Comme ces paroles concluent normalement une autre parabole de Jésus (la « parabole du banquet » : Matthieu 22, 1-14 [voir note 1]), il est possible que le dramaturge ait trouvé plus judicieux de ne pas les insérer à la fin de la pièce pour ne pas fausser la conclusion de la représentation. Par ailleurs, dans l'optique de la pièce, cette conclusion laisserait même entendre que certains ouvriers appelés, ceux de la première heure, n'auraient pas accès à la gloire divine. Le décalage entre le message d'espérance que délivre la conclusion de la pièce et ces paroles qui ont trait à une autre histoire biblique ne convenait visiblement pas pour la conclusion apothéotique de représentation. Cependant l'auteur choisit de ne pas retrancher purement et simplement ces paroles de la pièce, mais les déplace dans le premier monologue du Maître. En faisant de la sorte, il conserve d'abord un élément qui figure bien dans la parabole telle qu'elle apparaît dans la *Vulgate*. Qui plus est, ces paroles acquièrent une autre signification comme le confirment les vers 90-91 : « Justo es ser admitidos / cuantos fueren; ». Ne s'agissant plus de paroles conclusives, elles ne portent donc pas sur l'ensemble de la pièce. L'auteur prend soin de faire une distinction entre ceux qui ne seront

¹⁰ C'est nous qui soulignons.

pas élus et tous les ouvriers de la pièce qui se sont présentés à l'embauche. Il évite ainsi certaines confusions qui résulteraient de cette phrase si elle était conservée à la fin de la pièce. En même temps, il ne cache pas d'emblée aux spectateurs que l'accès à la gloire divine passe nécessairement par l'effort de répondre à l'appel de Dieu. La bonté divine apparaît donc comme quelque chose de juste dont on peut bénéficier en contrepartie d'un effort fourni.

Le deuxième élément de la parabole déplacé dans la pièce est l'indication de lieu « *in foro* » (Mt. 20, 3) qui est en relation avec les ouvriers de la troisième heure dans le récit biblique. Dans la pièce cette indication apparaît clairement en relation avec les ouvriers de la onzième heure, lorsqu'Antón s'exclame : « ¡Ay! Que me voy a caer / de desmayo en esta plaza » (v. 374-375). Le spectateur devine également que le Maître parle d'une place lorsqu'il désigne de façon imprécise le lieu où se trouvent les ouvriers de la première heure : « que me salga hazia allá / do salen los menestres » (v. 99-100). Si l'auteur ne conserve pas cette indication en relation avec les ouvriers de la troisième heure, les soldats, c'est essentiellement parce que ces personnages venant d'un monde extérieur sont en train de se déplacer ; leur oisiveté ne consiste pas à attendre du travail sur une place mais à être des marginaux hors du monde du travail. Même si le Maître de maison les rencontre peut-être sur la place du village, il n'est pas nécessaire de les situer précisément d'un point de vue spatial, car comme les religieux mendiants, ils ne sont pas dans une situation d'attente d'embauche, à la différence de Juan et Toribio ou d'Antón et de son père qui attendent l'arrivée d'un employeur potentiel. Lorsqu'Antón mentionne la place du village sur laquelle il se trouve, il fait surgir volontairement autour de lui un décor significatif. Sa présence et celle de son père sur scène ne sont donc pas fortuites ; les spectateurs comprennent alors que l'oisiveté paresseuse de ces deux derniers personnages tient au fait qu'ils flânent sur la place depuis le début de la journée (« Señor, si tan vagarosos / nos estamos, / es, mi fe, porque no hallamos / quién nos aya oy alquilado » [v. 421-424]). Le fait que les premiers et les derniers ouvriers de la pièce soient associés avec la place du village permet en outre de resserrer le lien entre ces personnages et les travailleurs de la parabole biblique, tandis que les soldats et les religieux mendiants, par leur statut social différent de celui des autres personnages de la pièce, s'avèrent plus éloignés des ouvriers bibliques, d'où l'absence de localisation spatiale les concernant.

Le troisième élément déplacé a trait au salaire juste versé aux ouvriers. Comme nous l'avons vu plus haut cet élément donne déjà lieu à une modification dans la répartition des interventions des personnages, mais en plus de cette modification, l'auteur déplace l'élément par rapport au texte source. La notion de justice apparaît pour la première fois dans la parabole biblique en relation avec les ouvriers de la troisième heure : « *et illis dixit ite et vos in vineam et quod iustum fuerit dabo vobis* » (Mt. 20, 4). Dans la pièce d'Horozco, c'est l'un des premiers travailleurs embauchés, Juan, qui accepte le premier le travail proposé par le Maître en échange d'un salaire juste : « si lo justo se nos da » [v. 131]). En plaçant cet élément lors de la première rencontre du Maître de maison et des ouvriers, l'auteur développe sur un plan dialogique la concertation que suggère le passage biblique à ce moment : « *conventionem autem factam cum operariis ex denario diurno* » (Mt. 20, 2). Le déplacement de l'élément permet donc une mise en dialogue de la situation décrite dans le récit biblique au verset 2. De plus, l'épisode de la première rencontre du maître et des premiers travailleurs s'avère plus cohérent car la notion de salaire juste n'apparaît pas pour la première fois tardivement dans la représentation théâtrale. Au reste, si la notion de salaire juste est déplacée vers le début de la pièce dans un souci de cohérence, elle est

également conservée en relation avec les ouvriers de la troisième heure, car le soldat Picardo accepte de suivre le Maître ne échange d'un salaire juste : « Pues si vos, señor, nos dais / [...] / el jornal que justo sea » (v. 221-224). Le déplacement puis la conservation de cet élément à sa place initiale permet donc un effet d'insistance. Cette notion clé est mise en relief dans la pièce, car derrière la question du salaire versé aux ouvriers transparait la question de la récompense divine. Or, il s'agit-là d'une question cruciale de la pièce qui est réitérée dans le *villancico* final : « que así paga con sabor » (v. 533 ; v. 540).

Le dernier élément déplacé dans la pièce est le « *et vade* » (Mt. 20, 14) adressé par le Maître aux ouvriers médisants. Dans la pièce d'Horozco cet élément n'est pas inséré au milieu de la réponse du maître aux reproches des ouvriers de la première heure comme dans la source biblique, mais est déplacé dans une nouvelle réplique du Vieillard qui vient parachever la réponse du maître (« Así, señor, es, verdad / ¡Sus de aquí! » [v. 523-524]). En séparant cet élément de la réponse du Maître de maison et en la mettant dans la bouche d'un personnage rustique, l'auteur atténue considérablement l'aspect très négatif de l'interjection. Cette expression très dépréciative dans la parabole biblique devient un élément presque anecdotique dans la pièce. D'ailleurs l'on pourrait considérer que l'interjection n'est plus réellement adressée aux ouvriers de la première heure, le locuteur ne mentionnant pas clairement le destinataire de cette réplique. Il se l'applique autant à lui-même qu'aux autres personnages. De ce point de vue, l'interjection met un terme aux discussions et sert essentiellement de marqueur qui annonce la fin de la pièce, car aussitôt après le vieillard fait part de son empressement d'entonner un *villancico* en l'honneur du Seigneur.

LES SUPPRESSIONS DU TEXTE SOURCE

Les éléments du texte source supprimés sont peu nombreux, car l'auteur réutilise au maximum le matériau textuel dont il se sert. Néanmoins, nous avons pu voir qu'un détail ne figure pas dans la pièce d'Horozco, la mention de la chaleur accablante qui sert à justifier d'autant plus les reproches des ouvriers de la première heure (*[...]qui portavimus pondus diei et aestus* » [Mt. 20, 12]). Si l'auteur ne trouve pas utile de mentionner ce détail c'est peut-être parce qu'il est évident pour les spectateurs habitués à des températures chaudes tout l'été. L'auteur préfère du reste insister tout au long de la pièce sur la notion d'effort et de travail, ce que mettent en relief les ouvriers médisants : « todo el día trabajamos » (v. 500). Cette notion apparaît également, suivant plus fidèlement le texte biblique, dans le prologue de la pièce : « porque, en fin, éstos llevaron / **el peso de todo el día** » (v. 24-25). L'on peut aussi imaginer que suivant la température extérieure au moment de la représentation, c'est le spectateur qui a la possibilité « contextualiser » les paroles du travailleur. S'il fait chaud, le travail apparaîtra d'autant plus pénible, mais s'il ne fait pas chaud, le spectateur ne retiendra que l'idée d'un travail rendu difficile par la longueur de la journée. Enfin remarquons que dans son monologue initial, le Maître de maison vante les avantages du travail salarié en s'exclamant : « y desta manera / gana pan con trabajo y sudor » (v. 109-110). Si le dramaturge insiste fortement sur le labeur difficile que constitue un travail journalier, le terme « sudor » qui évoque ici surtout l'idée d'effort peut également servir à évoquer la chaleur du climat où se passe l'action. Dans ce cas, l'élément biblique ne serait pas totalement supprimé dans la pièce.

Comme indiqué plus haut, la conclusion de la parabole biblique est en partie supprimée dans la représentation d'Horozco. De fait, la fin du dialogue entre le maître de maison et les

ouvriers de la première heure, qui amorce la conclusion biblique est également laissée de côté par le dramaturge : « [...] *an oculus tuus nequam est quia ego bonus sum 20:16 sic erunt novissimi primi et primi novissimi [...]* » (Mt. 20, 15-16). Dans le verset biblique les récriminations du Maître de maison envers les ouvriers de la première heure débouchent naturellement sur la conclusion de la parabole. L'expression « *oculus tuus nequam* » insiste sur les sentiments mauvais qui animent les premiers ouvriers. L'envie étant un sentiment qui apparaît généralement dans les yeux, cette partie du texte de la *Vulgate* qui débouche sur la conclusion de la parabole biblique ne correspond aucunement à l'interprétation spirituelle que le dramaturge souhaite donner à sa représentation. Pour ne pas laisser croire aux spectateurs que les premiers ouvriers ne peuvent bénéficier de la bonté divine, l'auteur choisit donc de retirer toute cette partie de la pièce. Comme l'interjection négative qui a été déplacée, cette suppression est en accord avec le message d'espérance que transmet la pièce biblique. Par ces choix, l'auteur montre clairement qu'il évite soigneusement la polémique qui résulterait de la conservation *in extenso* la conclusion biblique.

En conclusion, pour porter à la scène la parabole biblique, le dramaturge remanie le texte source en ajoutant de nombreux détails qui développent la théâtralité de différentes manières. L'espace dramatique et les espaces hors-scène deviennent plus concrets, les décors surgissent autour des spectateurs, les actions référentielles renforcent le dynamisme de la représentation, les éléments d'actualisation se multiplient au fil de la pièce et les personnages dramatiques dotés d'une forte individualité sont mis en scène dans des épisodes extérieurs à la parabole qui intensifient la théâtralité. Certaines modifications et certains déplacements d'éléments du récit biblique permettent également une plus grande cohérence au moment de transposer la parabole à la scène. C'est donc dans un souci évident de représentabilité que l'auteur agit parfois. Quant au message moralisateur et au message spirituel transmis par la représentation, il est minutieusement élaboré par l'auteur grâce à l'ajout de notions nouvelles et à la modification et suppression d'éléments qui fausseraient l'interprétation de la pièce.

En portant à la scène la parabole biblique, le risque encouru par le dramaturge était de faire perdre son sens généralisateur et donc sa valeur d'application. En actualisant l'élément « personnage », et en dotant les personnages d'une forte individualité, l'auteur va même dans le sens inverse de la parabole qui tend généralement vers l'épure. Pourtant les personnages conservent une étroite relation avec le texte biblique parce que l'auteur prend au sens large la situation de la parabole : « trouver à manger pour le jour présent ». Ce que fait ensuite habilement l'auteur consiste à décliner de diverses façons possibles cette situation dans la société de son époque, en choisissant des personnages qui appartiennent à l'environnement quotidien des spectateurs. Grâce à la mise en scène de personnages typologiques, qui représentent plus qu'eux-mêmes, Horozco conserve le potentiel généralisateur qui est initialement celui de la parabole. Ainsi, au message de la parabole très explicite : « dans sa grande bonté Dieu récompense de la même façon les pécheurs repentis tardivement que ses fidèles de toujours », s'ajoute une très importante critique sociale qui s'y imbrique.