



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

35 | février 2020

Arte y Literatura en el Siglo de Oro – Les dynamiques
de pouvoir dans les mondes ibériques

L'éventail dans l'imaginaire espagnol du XVII^e siècle : de Lope de Vega à Vélasquez

Lydia Vázquez et Juan Manuel Ibeas-Altamira



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/34571>

DOI : 10.4000/e-spania.34571

ISSN : 1951-6169

Éditeur

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Référence électronique

Lydia Vázquez et Juan Manuel Ibeas-Altamira, « L'éventail dans l'imaginaire espagnol du XVII^e siècle :
de Lope de Vega à Vélasquez », *e-Spania* [En ligne], 35 | février 2020, mis en ligne le 11 février 2020,
consulté le 21 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/34571> ; DOI : 10.4000/e-spania.34571

Ce document a été généré automatiquement le 21 février 2020.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative
Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'éventail dans l'imaginaire espagnol du XVII^e siècle : de Lope de Vega à Vélasquez

Lydia Vázquez et Juan Manuel Ibeas-Altamira

Origine et histoire : de la Chine au XVII^e siècle espagnol

- 1 La tradition attribue l'invention de l'éventail en Orient à Kau-Si, la fille du mandarin Kan-Si (ou Hsiem Yuan selon d'autres versions, vers 2697 av. J.-C.). Au cours d'une fête, elle aurait eu tellement chaud qu'elle aurait enlevé son masque et l'aurait agité énergiquement devant sa face pour empêcher que les hommes voient son visage. L'écran était né. La paternité de l'éventail plié reviendrait aux Japonais, qui auraient pris comme modèle les ailes des chauves-souris¹. Le constat archéologique le plus ancien pour l'écran est du VII^e siècle av. J.-C. en Chine, et bien plus tardivement pour l'éventail plié au Japon : en 877 (en pleine période Heian qui dura de 794 à 1185)². Mais il existe aussi des éventails aztèques, égyptiens, persans et hindous très anciens. Les matériaux sont très divers : plumes, cuir, tissu très fin, parchemin, fil de bambou, feuilles de palmier ou autres, paille, pour l'éventail lui-même, bois de différents arbres odoriférants, écaille, verre, métaux précieux, pour le manche ou les brins, plus tardivement.
- 2 Les premiers éventails européens semblent avoir été les chasse-mouches utilisés lors des rituels liturgiques : le *flabellum* pour l'Église chrétienne occidentale, le *rhypidion* pour l'Église orientale. Mais il faudra attendre le XIV^e siècle pour trouver les premiers témoignages écrits sur l'usage de l'éventail dans la vie civile. Dans l'inventaire de la reine Clémence de Hongrie il est cité un « esmouchouer de soye brodé » ; dans celui de la reine Jeanne d'Évreux on trouve « un esmouchoir de drap d'or, à fleur de lis, escartelé des armes de France et de Navarre, à un baston d'yvoire et de geste, prisé V francs d'or » ; dans celui de Charles V de France apparaît cité « un esmouchoir » « rond,

qui se ploye, en yvoire, aux armes de France et de Navarre, et a « un manche d'Ybenus » ; puis « trois bannieres, ou esmouchoers de cuir ouvré dont les deux ont les manches d'argent dorez » et encore « deux bannières pour esmoucher le Roy quand il est à table, semées de fleurs de lys brodées de perles ». D'autres inventaires de la même époque permettent de supposer qu'il s'agissait d'un outil répandu dans les foyers aristocratiques³. Parmi les marchandises apportées d'Orient par les Portugais, se trouvaient les premiers éventails pliés. Ce sont les Italiens qui vont accueillir la nouveauté avec le plus d'enthousiasme, et nous savons que ce fut Catherine de Médicis qui en fit usage lors de son mariage avec Henri III, lançant ainsi la mode de l'éventail 'plié' à la cour française et autres cours européennes.

- 3 En Espagne les premières allusions écrites à un éventail apparaissent dans la Chronique de Pedro IV d'Aragon (XIV^e siècle) où l'on énumère les charges des courtisans, l'une d'entre elles étant « porteur du chasse-mouches [*espantamoscas*] du roi ». Aux XV^e et XVI^e siècles, nous en trouvons également dans l'inventaire des biens du peintre Bartolomé Abella (1429 : « dos ventalls de palma guarnits de aluda »), ou dans celui du Prince de Viana. On sait également que Christophe Colomb a apporté dans ses malles américaines un éventail à plumes pour la reine Isabelle la Catholique, cadeau luxueux digne de la souveraine. C'est sans doute de cette époque que date la modification générale de son usage, attestée par l'apparition d'un mot nouveau : '*abano*'. Dans l'inventaire de la reine Juana la Loca (morte en 1555), est présent un « *abano* » fabriqué expressément pour elle⁴. En effet *Abano*, selon Corominas, entre dans la langue espagnole en 1549, et ses diminutifs : '*abanillo*' (le terme le plus utilisé jusqu'au XVIII^e siècle), en 1587 et '*abanico*', en 1591. Le verbe '*abanar*' fait son apparition en 1601 et celui, moderne, d'*abanicar*', en 1701.
- 4 C'est au XVII^e que va se généraliser l'usage de l'éventail dans toute l'Europe, et surtout dans l'Europe méditerranéenne, où il deviendra vite un outil indispensable durant les périodes de chaleur. Si dans les portraits les modèles rigides à plumes ou du type drapeau sont toujours présents, les pliés gagnent du terrain dans l'usage quotidien dû à leur maniement et leur rangement plus aisés. Deux sont les modèles qui s'imposent finalement : les pliés et les brisés (classiques ou cocarde). Les Italiens vont être les premiers à fabriquer des éventails au début du XVII^e siècle, mais dans la seconde moitié ce seront les Français qui s'empareront du marché. Des artistes comme Jacques Callot (1592-1635), Abraham Bosse (1602-1676) ou Nicolas Cochin (1610-1686) font des dessins destinés à être gravés sur des éventails. Les matériaux deviennent de plus en plus sophistiqués : bois exotiques, nacre, ivoire, perles, pierres précieuses se mettent au service des apparences du haut rang... Les plumes et les matières rigides vont vite être remplacées par des lamelles de mica assemblées par des bandes de peau de chevreau, amincie jusqu'à devenir très fine, translucide (connue sous le nom de 'peau de cygne' ou 'peau d'Italie' car ce sont les Italiens qui travaillent le mieux cette peau). Effectivement c'est en France, en 1678, que se constitue la première corporation de « maîtres d'éventails ». Les artisans qui composaient cette association étaient garants de la peinture, du décor imagé, du pliage, de la vente et de la distribution des éventails, mais non pas des brins, qui étaient sous la responsabilité d'un autre corps de métier. La révocation de l'Édit de Nantes a provoqué l'exil de maints artisans de l'éventail français vers la Hollande qui a vu ainsi fleurir cet art.
- 5 En Espagne les premiers fabricants d'éventails s'installeront à Valence et sur les côtes du Levant au XVIII^e siècle, sous et grâce à Charles III, le Bourbon. Au XVII^e siècle donc,

les dames espagnoles utilisent l'éventail de manière habituelle, essentielle pourrions-nous même affirmer, mais l'objet est importé⁵. Nous retrouvons dans les textes littéraires des références à l'exotisme de ces objets, et des allusions à leurs origines italiennes ou françaises. Les exemplaires qui nous restent de cette époque sont rares. Un des plus connus est celui dit de « L'apothéose des sciences et des arts », conservé dans le Musée Municipal de Madrid et daté entre 1690 et 1700, d'origine italienne. Fait en 'peau de cygne' et brins en écaille de tortue, cet éventail représente une Académie style École d'Athènes où l'on contemple des personnages, des motifs ornementaux et des allégories des différents sciences et arts⁶. On peut imaginer que les dames de la haute société considéraient cette origine étrangère, italienne ou française, comme un signe de distinction ajouté⁷. Le fait que le motif fût dessiné par un peintre connu, français en général, transformait l'éventail en un objet somptueux⁸. Toutefois il existe de petits artisans qui fabriquent des éventails et, la mode aidant, le gouvernement et le monarque prennent conscience de l'importance d'appuyer la fabrication nationale. C'est Charles II qui, par le *Real Decreto* du 19 janvier 1679⁹, fait un premier signe en faveur de l'industrie espagnole de l'éventail, freinant l'entrée d'éventails français et italiens dans la péninsule.

- 6 De cette mode font foi les œuvres d'art, peintures et œuvres littéraires, où l'*abano* apparaît comme un signe distinctif féminin obligé. Si l'histoire de l'éventail est, nous l'avons vu, très liée à l'histoire de l'homme, la présence de ce complément vestimentaire va devenir nécessaire en Espagne, où il va se voir lié aux arts aussi bien par sa manufacture que par sa présence dans les œuvres littéraires et picturales.
- 7 Certes, en Espagne, l'éventail se veut tout d'abord un objet utilitaire, autant pour chasser les mouches que pour supporter la chaleur de cette contrée méditerranéenne, parfois même l'ardeur propre de ce pays à caractère « fougueux ». Mais il est aussi symbole du luxe venu d'Orient, un luxe moins opulent et plus précieux de l'élite hispanique. Et, attribut féminin, il se transforme très vite en arme de séduction. Ces caractéristiques pousseront le petit *abano* au premier plan de la scène artistique.
- 8 C'est pourquoi les plus grands écrivains, les peintres les plus notables du royaume vont s'intéresser au successeur du modeste chasseur de mouches. Lope de Vega et Vélasquez sont les deux cas emblématiques de cette attention que l'art hispanique a portée à ce prolongement coquet de la main féminine durant le *Siglo de Oro*. La rencontre entre les deux grands Espagnols est riche et leurs points en commun, nombreux. Ici, nous nous concentrerons sur l'importance qu'ils donnent tous les deux à cet accessoire féminin, et plus particulièrement dans deux comédies de Lope : *Las ferias de Madrid* (1585-89) et *La del abanillo* (vers 1615), et deux toiles de Vélasquez : *La infanta Margarita* (1653-54) et *La dama del abanico* (vers 1635).
- 9 C'est Lope qui, le premier, donne une importance exceptionnelle à l'*abanillo*, au point de le faire titulaire, mais la peinture ne tardera pas à suivre et se faire écho d'une mode qui envahit toute l'Europe, comme le montrent les gravures des costumes féminins des différents pays du continent par le graveur et voyageur invétéré Wenceslaus Hollar, et dont la preuve la plus retentissante sera, sans aucun doute, l'œuvre vélasquienne.

L'imaginaire de l'éventail dans la littérature et la peinture espagnoles du *Siglo de Oro*

- 10 Si au XVII^e siècle, l'éventail n'est pas encore un signe distinctif national en Espagne, si les fabricants n'y sont pas bien établis et qu'ils n'existent pas encore comme collectif grémial protégé, force est de constater que l'usage de cet objet d'art s'est généralisé parmi les femmes de la haute société, et la littérature et la peinture témoignent de sa présence et de sa relevance. Sur la scène dramatique, Calderon joue avec les *abanillos* de plumes faits par Vanité ou Idolâtrie (*La cena de Baltasar*, *Le souper de Balthazar*, auto sacramental de 1632), mais c'est Lope de Vega qui comprend la polysémie de l'éventail et qui lui donne la place de choix qu'il réclame. Quant à la peinture, *La dame à l'éventail* de Vélasquez a consacré le petit *abano*, de par son titre même (comme chez Lope), comme un composant fondamental de la tenue féminine¹⁰, passant de simple accessoire à objet central du regard du spectateur. Ainsi, le peintre espagnol a su lui donner une dimension jamais perçue auparavant.

Les férias de Madrid (Las ferias de Madrid) de Lope de Vega (1610)¹¹

- 11 Dans cette comédie populaire de Lope, l'action se passe dans la foire de Madrid. Les camelots surgissent sur scène et occupent l'espace de la foire où se promènent les dames madrilènes et leurs suivantes¹². On est dans un contexte urbain, loin des comédies courtoises¹³ et pourtant l'objet en question se trouve bien au centre de la scène, comme objet de mode inéluctable. Violante se laisse séduire par un marchand, Leandro, qui lui offre en cadeau l'objet de son choix. Il se montre osé, elle veut un éventail et le jeu commence¹⁴ :

VIOLANTE :	
Traviesa lengua tenéis.	Quelle langue coquine vous avez !
LEANDRO :	
Es fuego que no hay sufrillo.	Du feu, vous ne devez le supporter.
VIOLANTE :	
¿Cuánto vale este abanillo?	Quel est le prix de cet éventail ?
LEANDRO :	
¿Agora viento queréis?	Voulez-vous du vent à présent ?

Por estas ferias ya pasa ;	Dans toute la foire il souffle déjà ;
un regalillo es mejor.	c'est mieux un petit cadeau.
VIOLANTE :	
Es para templar, señor,	C'est pour tempérer, seigneur,
ese fuego que os abrasa.	ce feu qui vous brûle.
LEANDRO :	
La mano podrá sin él...	La main pourra sans lui...
VIOLANTE :	
Daros algún bofetón,	Vous donner un bon soufflet,
y será de condición	et il sera tellement fort
que os acordéis siempre de él ;	que vous vous en rappellerez toujours ;
tengo pesada la mano.	j'ai la main lourde.
(Acte I)	

- 12 L'objet est ici l'excuse qui permet l'échange libre entre l'homme et la femme, au point de faire possible même les allusions obscènes. Les propos se lancent au rythme d'une apertures et fermeture d'éventail, comme un éclair. On a l'impression qu'il marque la cadence. L'échange commence par une langue équivoque qui allume le feu de la passion ; langue bisémique pour parler mais aussi pour s'embrasser et s'aimer. L'éventail se présente à son tour comme un substitut phallique et la main qui l'empoigne peut bien, comme lui, apaiser l'ardeur du sexe en feu mais aussi frapper pour freiner les avances du galant. Tout comme le vent produit par l'éventail, qui peut attiser la flamme de l'amour et du désir ou l'éteindre. La symbolique sexuelle de cet objet si fréquent dans les mains féminines ne peut qu'égayer un public friand de friponnerie¹⁵.
- 13 Or, c'est la pièce *La del abanillo*, de Lope également, qui fait de cet objet le vrai symbole de toute communication galante, qu'elle soit verbale ou gestuelle.

La dame à l'éventail (La del Abanillo ou La gran comedia del Abanillo) de Lope de Vega (vers 1615¹⁶)

- 14 Ainsi donc, c'est Lope de Vega qui, au début du XVII^e siècle, témoigne de la place capitale de l'éventail dans les milieux mondains espagnols. Au point d'en faire le premier rôle, et titulaire, qui plus est, de sa pièce *La del abanillo*, connue aussi comme *La gran comedia del abanillo* ou simplement *El abanillo*, comédie en trois actes, datée vers 1615¹⁷.
- 15 Le comte Celio habite en Italie¹⁸, son oncle, l'Amiral d'Aragon, lui a trouvé une jeune fille espagnole de qualité avec qui nouer des liens maritaux. Dans sa lettre, l'oncle lui demande une procuration pour célébrer la noce en Espagne sans lui et pouvoir, ensuite, faire venir la mariée en Italie. Celio n'est pas content : il ne veut pas perdre sa liberté, mais en même temps il est furieux parce que sa maîtresse, la femme qu'il adore, Florela, est partie se marier avec un autre en Espagne. Il décide de voyager dans ce pays, pour revoir Florela et aussi pour découvrir quelle est la femme que son oncle lui destine. Il arrive à Barcelone, et à sa descente du bateau le hasard lui fait rencontrer Estefanía de Moncada, de qui il tombe, immédiatement, fou amoureux. Or, Estefanía est la fille de Don Jaime de Moncada, ami de l'Amiral d'Aragon et la promise de Celio, ce que les deux jeunes ignorent. Celio, qui s'est déguisé et qui se fait appeler Fineo, pour que sa maîtresse et son oncle ne le découvrent pas, oublie vite Florela et ne veut plus que se faire aimer d'Estefanía. Don Félix, noble espagnol, est amoureux de Clavela, cousine de Estefanía, qui l'aime passionnément. Celio-Fineo rencontre Don Félix qui invite le noble inconnu à séjourner chez lui, faisant honneur à l'hospitalité espagnole. Il communique à Celio-Fineo sa passion pour une jeune Espagnole. Celio trouve un subterfuge pour déclarer son amour à Estefanía : il envoie son laquais déguisé en camelot français vendeur d'éventails chez les Moncada. Don Jaime lui ouvre sa porte et laisse sa fille choisir un éventail :

LUCINDA :	
Un francés está a la puerta	Un Français est à la porte
Con abanillos famosos,	avec des éventails fameux,
Que, poniéndolos por velas,	qui, les mettant pour voiles,
Desde Portugal el viento	de Portugal le vent
Le trujo a nuestras riberas	l'amène sur nos rives.
DON JAIME :	
Di que entre	Fais-le entrer
ESTEFANÍA :	

Merced me has hecho.	Vous me rendez un grand service.
<i>Entra Fabio, disfrazado de francés, con cajón de buhonería.</i>	Fabio entre, déguisé en Français, avec une malle de camelot.
(Acte II, v. 1181-1186)	

- 16 La mode pernicieuse de l'éventail vient donc de l'extérieur, que ce soit la France ou le Portugal ; c'est un « vice » étranger, car la tentation, désormais intimement liée à cet objet, ne saurait être hispanique ni catholique. Lope témoigne ainsi de l'importance, de la France dans leur production. Le déguisement « en Français » est là pour nous le faire remarquer, et pour nous rappeler la présence de commerçants gaulois dans la capitale espagnole. Remontant, tout comme nous, dans l'histoire de cet outil, Lope rappelle ses origines exotiques, faisant allusion explicite à la Chine et à l'Inde, et évoquant des bois capables d'éveiller tous les sens, même ceux des honnêtes Espagnoles :

FABIO :	
¡Dios guarde a viseñoría!	Que Dieu garde vos seigneuries !
ESTEFANIA :	
¡Oh, amigo, en buena hora venga!	À la bonne heure, mon ami !
Muestre a ver los abanillos.	Montrez voir ces éventails.
FABIO :	
Traigo invenciones diversas	J'apporte diverses inventions
de la China, de la India,	de la Chine, de l'Inde,
con olorosas maderas	en bois odoriférant
de Calambuco, Angelín,	de calaba, d'angelin,
palo de Águila y canela ;	de bouleau et de cannelle ;
este es hecho de rosál.	Celui-ci est fait en rosier.
ESTEFANÍA :	
Este tomo.	Je prends celui-ci.

FABIO :	
En él encierra	Il enferme
tal labor, que por ventura	un grand travail que, par bonheur
ninguno repara en ella.	personne ne remarque.
Allá le veréis despacio.	Là-bas vous pourrez le regarder à votre aise.
(Acte II, v. 1186-1199)	

- 17 Une fois que la cliente a été sensuellement captivée par le faux marchand, arrive le moment du marchandage, un jeu proche de celui de la séduction amoureuse. Le prix annoncé est apparemment abusif, mais la beauté de la jeune fille arrive à le faire baisser, du moins c'est ce qu'on déduit des propos galants tenus par Fabio, le vendeur, à l'intention de Estefania :

ESTEFANÍA :	
¿Qué vale?	Quel est son prix ?
FABIO :	
Si él os contenta,	S'il vous plaît,
dos escudos.	deux écus.
ESTEFANÍA :	
Uno basta.	Un, ça suffit.
FABIO :	
No es posible, en mi conciencia,	En toute conscience, je ne peux pas,
que él me tiene más de costa	il m'a coûté plus.
ESTEFANÍA :	
Veinte reales.	Vingt réaux. ¹⁹

FABIO :	
Por vos, sea	Pour vous, c'est d'accord
ESTEFANÍA :	
¿Tiénelos vuesa merced?	Votre grâce les a-t-elle ?
DON JAIME :	
Sí, hija.	Oui, ma fille.
ESTEFANIA :	
Buen hombre, llega	Mon ami, va
por el dinero a mi padre	voir mon père pour l'argent.
DON JAIME :	
¿De dónde sois?	D'où venez-vous ?
FABIO :	
De una tierra	D'une terre
donde ninguno nació	où personne n'est né
cristiano.	chrétien.
(Acte II, v. 1200-1210)	

- 18 La confirmation du marchand de ses origines païennes ne semble que raviver le désir des acquéreurs, ravis d'avoir trouvé le plus exotique des objets à la mode. Au point de pousser la jeune fille à lui demander de lui en rapporter d'autres, à chaque fois qu'il en aura de nouveaux. Est-ce une simple transaction commerciale, ainsi que le croit un père abusé, ou la porte ouverte à de nouveaux échanges ? L'éventail est un moyen de rencontre qui permet une communication galante autrement interdite (ici avec le messenger de l'amant). Le père, trompé par des apparences innocentes, ne semble

nullement alarmé, tandis qu'il ne tarde pas à rappeler à sa fille qu'il ne veut la voir ni à sa fenêtre pour se faire voir ni parler avec aucun « hombre humano » :

DON JAIME :	
De ver se os echa.	Ça se voit.
Tomad.	Tenez.
FABIO :	
¿Mandáis otra cosa?	Vous faut-il quelque chose d'autre ?
ESTEFANÍA :	
Que cuando otra tengáis nueva	Quand vous aurez une nouvelle collection
me la traigáis.	vous me l'apporterez.
FABIO :	
Yo lo haré.	Je n'y manquerai pas.
Vase.	Il s'en va.
DON JAIME :	
Pues hija, con Dios te quedas	Ma fille, que Dieu te garde,
y mira que el darte aviso	et vois-tu, je t'avertis :
de que mis deudos intentan	tes parents essaient
casarte, es por ocasión	de te marier, ainsi donc [...]
Ya no hay que galantear,	Plus de galanteries,
ni a la ventana te vean,	Ne te laisse pas voir à la fenêtre,
ni hombre humano te visite.	et qu'aucun homme ne te rende visite.
(Acte II, v. 1210-1221)	

- 19 L'éventail en bois de rosier sera donc offert par le père à la fille à marier, tout en l'avertissant, comme on avançait, de la prudence qui, désormais, doit présider ses actions. Autrement dit, cet objet est le dernier atout galant auquel elle a droit avant de se marier. Ou bien le symbole d'un nouveau statut, celui de femme mariée, car l'*abano* a une signification ambiguë : signe de liberté de la jeune fille, qui peut être courtisée grâce à ce masque galant, qui montre en cachant, l'éventail est aussi sceptre de la femme mariée qui montre ainsi son pouvoir domestique.
- 20 Mais, comme nous l'avions annoncé, il enferme également une surprise :

ESTEFANÍA :	
Espera,	Attends,
que en las cañas que se doblan	que dans les tiges qui se plient
vienen unas líneas hechas	viennent quelques lignes
de papel, y los renglones	sur papier, et ces lignes
escritas por todas ellas,	sont écrites sur ces tiges,
de suerte, que nadie sabe,	de sorte que personne ne sait,
si el abanillo se cierra,	si l'éventail se ferme
lo que viene escrito en él,	ce qui y est écrit
y aun habrá pocos que vean,	et rares seront ceux qui verront,
aunque esté abierto, lo que es.	même s'il est ouvert, ce qui en est.
[...]	
<i>Lee Estefanía.</i>	<i>Estefanía lit.</i>
ESTEFANÍA :	
Decís, mi Estefanía, si de veros	Vous dites que, puisqu'en vous voyant,
nació mi amor,	Estefanía, mon amour naquit,
lo pago en no miraros	je dois payer cessant de vous voir,
toda la gloria de esos ojos claros,	vous, toute la gloire de ces yeux clairs,
con pena igual,	Tristes ainsi que moi,
pues me mandáis perderos.	Puisque vous m'ordonnez de vous perdre.
No podéis obligarme	Vous ne pouvez pas m'obliger

a no quereros ;	à ne pas vous aimer ;
pero si de esta fe queréis vengaros,	mais si de cette foi vous voulez vous venger,
no me queráis más mal	ne me souhaitez d'autre mal
que desearos,	que la peine de vous désirer,
siendo tan imposible mereceros.	Puisqu'il est impossible de vous mériter.
(Acte II, v. 1227-1251)	

- 21 La structure même de l'objet cache son mystérieux contenu aux yeux curieux qui entourent la belle : sur les brins de l'éventail est en effet collée une lettre invisible lorsqu'il est fermé, et lisible uniquement par celle ou ceux, rares, qui peuvent voir le verso de l'accessoire, si près du visage ou de la poitrine de la propriétaire que tout autre qu'elle ne peut y jeter un regard que si la dame permet l'œillade complice. Et en plus, comme on peut voir, l'étendue du message est considérable, ici au service d'une déclaration amoureuse en bonne et due forme. Un moyen de communication bien sophistiqué qui prévoit même la réponse de la part de la maîtresse, enfermée derrière une jalousie :

LUCINDA :	
¿Cómo le has de dar respuesta?	Comment vas-tu répondre ?
ESTEFANÍA :	
Escribiendo otro papel	Écrivant sur un autre papier
encima de aquestas letras,	sur ces mêmes lettres,
y cuando pase Fineo	et quand Finéo passera
fingir que desde la reja	je ferai semblant que de ma grille
se me ha caído a la calle.	Je l'ai fait tomber dans la rue.
LUCINDA :	
¡No menos Amor te enseña	L'Amour t'apprend aussi
sus invenciones a ti!	de belles inventions à toi !
(Acte II, v. 1256-1263)	

- 22 On voit ainsi que, s'il est porteur de parole, l'éventail est lui-même message car, lorsqu'il tombe aux pieds de l'amant, celui-ci ne saurait douter de sa chance. En effet, substitut du mouchoir brodé et parfumé, l'éventail s'avère un instrument fondamental de communication pour ces dames condamnées au silence par cette pudeur que leur impose une société profondément hétéro-patriarcale²⁰.
- 23 Mais la comédie de Lope provoque un quiproquo qui nous permet d'approfondir dans la portée symbolique de cette « arme » féminine²¹. En effet, Celio, jaloux, a veillé devant la porte de Estefanía, d'où il voit sortir Don Félix. Les deux jeunes échangent quelques mots ambigus, qui font croire à Celio-Fineo que Don Félix vient de passer la nuit avec sa maîtresse alors qu'il vient de « triompher » auprès de Clavela, la cousine.
- 24 En ce moment, Clavela et Estefanía se penchent au balcon. Don Félix explique à Celio que l'une des deux est sa dame. Celio veut en avoir le cœur net. Estefanía montre la ruse à sa cousine qui lit deux vers écrits par la jeune amoureuse de l'Italien : « No hayas miedo que se borre/ tanto fuego con el aire. » (*"N'aie pas peur que tant de feu s'efface avec l'air"*). C'est alors que Don Félix se penche et voit sa belle l'éventail à la main ; Clavela le rend à Estefanía à l'instant même où Celio regarde vers le balcon. Don Félix explique à son ami que c'est la dame à l'éventail qui possède son cœur. Celio ne doute plus de la trahison de Estefanía, qui laisse tomber l'éventail. Celio refuse de le ramasser car, dit-il, "se cayó en él su fama" (*"sa réputation [de la dame] est tombée avec lui"*) :

Fuego que tanto me abrasa	Feu qui me brûles tant
¿piensas que podré sufrillo	Penses-tu que je pourrais le souffrir
con aire de este abanillo	grâce à l'air de cet éventail
ni de aquesta infame casa?	ou à celui qui souffle dans cette maison infâme?
(Acte II, v. 1489-1492)	

- 25 Ces propos sont le noyau de la pièce car, comme le rappelle Menéndez Pidal, ce sont les paroles de la romance qui inspirèrent la pièce et qu'on verra reproduites par la suite avec quelques modifications dans une chanson fredonnée par de bohémiens²². La souffrance amoureuse et les conflits dus à la « honra » en sont l'inspiration. Le laquais de Celio prend l'objet de discorde et lit finalement :

Casarme quiere este tirano impío	Me marier veut ce tyran impie
sin decirme con quién ; pero no crea	sans me dire avec qui, mais qu'il ne croie
que menos que contigo, mi bien, sea,	que j'aurai mon bien avec un autre que toi
pues de tu calidad las prendas fío.	Car je suis sûre de ta qualité.
Yo he llorado por ti, dulce amor mío,	J'ai pleuré pour toi, mon amour,
y pues que solo el alma te desea,	et puisque c'est mon âme qui te désire

declárate con él, para que vea	déclare-lui ta passion pour qu'il voie
que no es mi inobediencia desvarío.	Que ma désobéissance n'est pas égarement
Dile que eres mi esposo, que en los plazos	dis-lui que tu es mon époux,
de Amor siempre se escoge el más pequeño,	qu'Amour ici choisit le raccourci
y darette en albricias mil abrazos.	et embrasse-le mille fois
Que si no lo has dlioe ser, mi fe te empeño	parce que si tu ne vas pas être mon époux
que quiero más la muerte que otros brazos,	je préfère la mort que d'autres bras
y más la sepultura que otro dueño”	et la sépulture plutôt qu'un autre maître.
(Acte II, v. 1497-1510)	

- 26 Notre Italien croit déceler derrière ce message la duplicité de Estefanía. Dépité, Celio rentre en Italie, où il sombre dans la mélancolie, ne pouvant oublier l'infidèle, qu'il traite de « girouette au vent ». C'est là que son valet fait venir des musiciens pour l'égayer. Fatalité du destin, ce sont des bohémiens espagnols qui chantent 'l'air de l'éventail' :

La del abanillo	“La dame à l'éventail
calor tiene, madre.	a chaud, ma mie.
¡Aire, Dios, y aire	De l'air, mon Dieu, de l'air
si podrá sufrillo”.	Si elle peut le souffrir.
	(Acte II, v. 1822-1825)

- 27 À l'écoute de cet air, Celio devient fou. L'évocation de l'éventail suffit à rappeler à son souvenir la trahison de la femme aimée. Entre-temps, Estefanía débarque en Italie pour consommer le mariage conclu par procuration. Ni l'un ni l'autre ne savent qui est leur conjoint. Celio, fou de rage, essaie d'empoisonner l'infidèle et de tuer Don Félix, qui accompagne la mariée, ainsi que sa cousine. Mais Don Félix éclaire à temps le malentendu et les deux couples peuvent enfin s'aimer. La dernière réplique, en bouche de Don Félix, est une tirade qui joue à nouveau avec la polysémie de l'éventail :

Con esto da fin, senado,	Avec ça conclut
La del Abanillo, y sea	La dame à l'éventail.
tal el aire del favor,	Que le vent soit si favorable

que pueda servir de velas,	que cet éventail puisse servir de voile
al autor para serviros	à l'auteur, votre humble serviteur
y para aliento al poeta.	Et d'haleine au poète.
(Acte II, v. 2597-2602)	

- 28 En somme, Lope de Vega fait de l'éventail la métaphore de l'artifice humain pour exorciser l'incommunication : celle des amants, celle, surtout, de la femme, réduite au silence par un entourage machiste²³, et, enfin, celle du poète, qui se bat contre le langage pour arriver à transmettre son message au public²⁴. Le vent de l'éventail fait possible l'envol des amants, celui de la femme, non pas 'mobile' comme une plume au vent, mais libre de ses choix de cœur, et celui de l'écrivain.

Représentations graphiques des dames espagnoles à l'éventail : du XVI^e au XVII^e siècle

- 29 Si la présence de l'éventail dans le théâtre est encensée par le grand Lope de Vega, il n'en est pas moins vrai que certains des plus grands peintres et graveurs l'ont également portraituré dans leurs œuvres, et ce depuis le XVI^e siècle. En effet, le peintre et humaniste portugais Francisco de Hollanda, dans son essai *Do tirar polo natural* (1549)²⁵, expose les principes de la représentation portraiturale et marque l'entrée en peinture de l'éventail. Les peintres de l'époque, comme Antonio Moro, vont suivre ses conseils, nous permettant de mieux interpréter ces toiles où figurent les grandes d'Espagne. Car le portrait de cour s'y voit strictement codifié : des représentations en pied, le corps légèrement tourné, évitant la vision frontale ou de profil, la bouche fermée, et les mains baissées pour transmettre une impression de majesté et de sérénité. Par ailleurs, les dames doivent porter leurs meilleurs galas, et sont considérés comme éléments indispensables, déjà au milieu du siècle, le mouchoir, les gants parfumés à l'ambre gris et, bien sûr, l'éventail. Le portrait (vers 1553) de Jeanne d'Autriche, fille de Charles V, par l'atelier d'Antonio Moro, montre la princesse du Portugal parée et entourée de ses 'possessions' : la colonne d'Hercule, derrière, symbolise la force, le pouvoir, de la maison d'Autriche, sa main droite appuyée sur la tête d'un petit noir représente la possession sur les domaines coloniaux portugais, et ses gants et son *leque*²⁶ (éventail pliable japonais) à la main gauche, la richesse de sa parure, c'est-à-dire de sa famille.
- 30 Dans le portrait de Catherine d'Autriche, reine de Portugal, fait par Antonio Moro en 1552, le peintre veut souligner le pouvoir de la reine : entre ses mains, les trois objets propres de ces portraits des dames de cour, c'est à dire le mouchoir garni de précieuse dentelle (ici avec une mouche posée dessus²⁷), les gants d'ambre et un éventail souple, un *boa graça* en velours noir et surpiquée dorée, propre de sa condition de reine, puis huit bagues, quatre avec des rubis (main droite), quatre avec des émeraudes, laissant toujours libre le doigt majeur (doigt réservé à la bague royale ou papale chez les hommes).

- 31 Entre 1570 et 1573, Alonso Sánchez Coello peint une *Dame à l'éventail* (huile sur bois). L'éventail pliable japonais que porte la femme, venu sans doute du Portugal, est son seul attribut. Point de mouchoir. Point de gants ambrés. La femme tient son éventail de façon quelque peu originale. Il est pris des deux mains et les doigts sont placés en position singulière, comme si la dame voulait transmettre un message particulier qui, jusqu'à nos jours, reste un mystère, même pour les spécialistes. Cette toile aura son écho, comme nous le verrons, dans la galerie vélasquienne, un siècle plus tard.
- 32 Déjà au XVII^e siècle, Wenceslaus Hollar, originaire de La Bohême, réalise de magnifiques gravures de costumes féminins à la mode. Pour nous, il s'agit d'un document précieux sur les tenues féminines, et plus particulièrement sur l'usage et la mode de l'éventail. Il dessine les femmes par nationalités et classes sociales, et aussi selon les saisons. Dans les portraits des quatre saisons, dont nous connaissons deux variantes, l'éventail y prend une place primordiale. Et cette place est hautement éloquente. La presque omniprésence de l'éventail fait état de son statut de complément féminin habituel. Parmi les femmes des quatre saisons, c'est la dame estivale qui exhibe le plus son éventail... ou ce qu'il est censé éventer, ou cacher, mais il est présent aussi dans la tenue de la dame hivernale, ce qui dit tout de l'importance de cet accessoire au-delà de son utilité première. Dans le classement de la gent féminine par nationalités, l'Espagnole prend le dessus par sa manière osée de se servir de son *abanillo*. Dans toutes ces images, l'éventail communique gestuellement une classe sociale aisée, une assurance de la femme qui défend ainsi son domaine, qu'il soit domestique ou national, et aussi une disponibilité, une attitude offerte au spectateur masculin, qu'elle aguiche grâce à cet instrument privilégié de séduction. Le jeu de séduction et domination proposé par ces représentations s'oppose à celle véhiculée par les préjugés machistes de l'époque en Espagne, où la femme devait rester enfermée à la maison et ne pouvait même pas se pencher à la fenêtre, comme nous avons vu dans la comédie de Lope. La dame espagnole de Hollar tient hardiment son *abanillo*, à la manière d'un sceptre, en digne héritière affranchie de Estefania, la jeune fille du *Siglo de Oro* mise en scène par Lope qui défie l'autorité paternelle grâce à cette baguette magique.

L'éventail de tous les âges et de toutes les conditions : Vélasquez

- 33 Mais c'est sans doute Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) qui excelle dans la mise en valeur de cet objet dans ses peintures à l'huile. Pendant graphique de l'éventail théâtral de Lope, il représente la cour et la ville, les grandes dames et les belles inconnues. Le premier grand portrait de Vélasquez où l'on trouve l'éventail est celui de l'infante Marguerite d'Autriche (Kunsthistorisches Museum de Vienne, 1653-1654), et il est sans doute une commande du père de la jeune, Philippe IV, qui voulait envoyer l'image à la cour de Vienne pour arranger le futur mariage de sa fille avec Léopold I^{er} de Habsbourg²⁸. Marguerite est l'enfant la plus portraiturée par le peintre, qui la trouvait charmante, et qui n'hésita pas à la placer en protagoniste de son tableau *Las Meninas* (« Les Ménines »). Dans celui-ci, la princesse espagnole pose sur un exubérant tapis exotique et tient avec détermination un éventail à la main gauche pendant qu'elle fixe avec autorité son spectateur. Une attitude surprenante pour une fille de deux ou trois ans. Les fleurs, à sa droite, lys, marguerites et roses, symbolisent la royauté, l'innocence enfantine et la virginité, mais elles font penser également au

prénom de la princesse. Cependant, c'est le délicat éventail fermé, symbole d'une sensualité féminine, pas encore éclos, qui attire l'attention²⁹. Il existe une variante de cette toile, au Palacio de Liria de Madrid (il fait partie de la collection de la famille d'Alba), probablement une copie d'un disciple de l'atelier du peintre. Paradoxalement tout semble avoir changé dans l'image : les fleurs ont disparu et même les cheveux de l'enfant ont poussé. Mais sa main gauche tient toujours son sceptre aulique, immuable. Comme la Estefania de Lope, en jeune fille à marier, Margarita doit se montrer ornée de ses atouts féminins, concentrés dans les deux exemples, littéraire et pictural, dans l'image de l'éventail.

- 34 À l'opposé de ce portrait, *La dama del abanico* ("La dame à l'éventail", Wallace Collection, Londres, 1640) de Vélasquez est une inconnue. Les différentes hypothèses sur son identité rendent compte de la variété sociale des femmes qui pouvaient se munir d'un éventail au XVII^e siècle. Certains spécialistes affirment qu'il s'agit de la duchesse de Chevreuse, amie de la reine Anne d'Autriche, qui arrive à la cour de Philippe IV fuyant les intrigues contre le cardinal Richelieu en 1637 ; ainsi le *Corpus velazqueño* signale que « tout en elle traduit la modestie, et Diego de Vélasquez la portraiture en ce moment même avec l'apparence et le costume français »³⁰. Or, la femme de cette toile ne ressemble pas aux autres portraits conservés de cette aristocrate. Cette identité est d'autant plus douteuse que le tableau a été peint en 1640, après le décret royal de 1639 interdisant les vêtements considérés indécents : paniers, jupons et décolletés. En effet, la dame portraiturée exhibe un décolleté généreux, qui va de pair avec l'éventail qui met en valeur la beauté et la sensualité de sa main droite gantée. C'est pourquoi d'autres spécialistes affirment qu'il s'agirait d'une prostituée, ou encore d'une des actrices connues de l'époque, ou même d'une bourgeoise ou d'une noble déguisée en prostituée pour se mêler au peuple, habitude assez répandue dans l'Espagne de cette époque. Le tableau est, dans tous les cas, énigmatique par ses antithèses. En effet, l'éventail sert de contrepoint au chapelet et à la médaille religieuse qui pend du ruban bleu, accrochés à l'avant-bras gauche, tout comme le décolleté dentelé contraste avec la mantille noire propre de la tenue pour aller à l'église, suggérant ainsi l'essence double du caractère féminin : pieux et coquet, spirituel et sensuel. L'éventail ouvert paraît s'être retiré du décolleté de la femme juste un moment, celui qui permet au peintre d'immortaliser l'instant, et au spectateur d'admirer la blancheur et la rondeur du sein de la dame. Offerte grâce au retrait de l'éventail, la jeune femme va sans doute se fermer au désir du voyeur, en tirant sa mantille sur sa poitrine, un moment après. Comme chez Lope, la femme se sert ici de l'éventail pour cacher tout en montrant, pour dévoiler un instant ce qui ne saurait être découvert, le visage, le sein... ou le cœur, car l'éventail en dit long sur les sentiments de celle qui le porte, que ce soit par écrit, comme dans le cas de Lope, ou simplement par la façon de le tenir, comme dans le cas de Vélasquez.

Conclusion

- 35 Très souvent, dans les œuvres littéraires, dans les portraits féminins de l'Âge classique, l'éventail à la main féminine apparaît, à nos yeux, comme un objet négligeable, exempt d'une quelconque signification et, tout au plus, symbole de la fonction accessoire de la femme, dont il devient volontiers la métonymie. Nonobstant, une étude de la littérature du XIX^e siècle démontre que ce sont les auteurs de cette période qui sous-évaluent

l'éventail, spécularité du mépris social de la femme à cette époque. Le risible langage sémaphorique inventé par Duvelleroy ne fait qu'accentuer cette intention de ridiculiser cet outil, cette arme féminine, qui fut, n'en déplaise aux hommes du XIX^e siècle, un véritable symbole du pouvoir des femmes, et un instrument gestuel et communicatif de premier ordre³¹. Car une chose est certaine, l'éventail, au XVII^e siècle, a perdu de son sens utilitaire pour gagner en valeur significative qu'on découvre dans la production artistique de l'époque.

- 36 Nous avons vu que tant dans le théâtre que dans la peinture, l'éventail était, dans l'Europe du XVI^e et du XVII^e siècle, le complément obligé de la mise de la femme de tout âge et de toute condition, même si les jeunes filles nobles étaient sans doute celles qui en possédaient les plus beaux exemplaires et qui les exhibaient le plus. Même si l'éventail vient d'Orient à travers le Portugal, est introduit en France par les Italiens, et est souvent fabriqué dans ce pays, c'est dans les pays méditerranéens, et particulièrement en Espagne qu'il a fini par se consolider comme l'attribut féminin le plus caractéristique. Son utilité comme chasseur de mouches et faiseur de vent font de lui, en terres hispaniques et novo-hispaniques, un instrument presque indispensable. Mais c'est sans doute comme bijou, comme ornement, qu'il acquiert sa notoriété et sa popularité. Dans un pays où la femme est particulièrement pudique, par éducation religieuse ou par imposition sociale et même royale, l'éventail permet à la femme de cacher le visage ou le décolleté aux regards osés, tout en gardant la possibilité de montrer un instant à la personne choisie ce qui se dérobe aux autres regards, surtout paternels. Puis, cet outil en mouvement permanent permet aux dames de s'exprimer là où il ne leur est pas permis de le faire verbalement. Les jeunes célibataires ne sauraient adresser la parole à un jeune homme sauf s'ils ont été présentés, et en présence d'autres adultes, duègnes, parents ou autres témoins de la chasteté de la conversation. Seul l'éventail sait dire, s'appuyant sur le sein ou sous les yeux, les pensées les plus intimes de la dame. Son mouvement plus ou moins compassé traduit le rythme des battements de son cœur. Il peut aussi, nous l'avons vu, être le messenger discret qui contient un aveu amoureux. Il se laisse tomber facilement aux pieds d'un ou plusieurs hommes charmants qui s'empresseront de le ramasser, se déclarant ainsi aspirants officiels à la main de la dame... Devenant ainsi le compagnon inséparable de l'Espagnole du *Siglo de Oro*, celui qui parle pour elle à une époque et dans une société où sa bouche et son corps étaient condamnés au silence. Et Lope et Vélasquez ont su en témoigner magistralement.

ANNEXES

Quelques illustrations du code de l'éventail au XVII^e siècle

L'éventail coquet est sans aucun doute celui de Juan Carreño de Miranda (1614-1685), de la reine Marie Louise d'Orléans (vers 1683, monastère de Guadalupe, Cáceres), épouse de Charles II, consciente de sa beauté et de la supériorité de la mode française, de l'éclat de ses couleurs face à la sombre mode espagnole, reflété par cet éventail colorié, assorti à la riche tenue, avec une scène peinte qu'on imagine bucolique, plus exhibé que tenu par la souveraine.

L'éventail fier d'Isabelle de Bourbon, reine d'Espagne, première épouse de Philippe IV. Ce magnifique portrait anonyme du XVII^e siècle qui se trouve au musée du Prado montre une reine fière de l'être, une main appuyée sur la hanche, l'autre tenant son éventail qu'elle tient naturellement mais fermement contre son autre hanche.

L'éventail pieux est celui que porte Marguerite Thérèse d'Autriche, une des 'ménines' de Vélasquez, dans le portrait que fait d'elle Gérard de Château en 1665, alors qu'elle a quatorze ans (Musée national de Vienne). À l'encontre de la mystérieuse et sensuelle dame à l'éventail de Vélasquez, ici la jeune fille porte l'éventail en consonance avec la médaille qu'elle a dans l'autre main, et aussi avec le petit autel montré par l'éventail lui-même, couronné par une croix, à côté du mouchoir et du missel, atouts qui, avec l'éventail, sont l'attirail propre de la jeune fille pieuse qui s'apprête à aller à la messe.

L'éventail spirituel serait celui de Marie-Anne d'Autriche (Musée National du Château de Versailles et de Trianon), portraiturée par Vélasquez, où l'objet, presque transparent, se confond avec les gazes de la tenue de la reine d'Espagne, de Sicile et de Naples, et avec le ciel, dans une non couleur blanchâtre qui en dit beaucoup des troubles de l'âme de cette femme.

L'éventail endeuillé de Marianne d'Autriche, régente, par Juan Carreño Miranda : l'éventail de la reine est à sa main gauche, et volontairement statique, fermé, symbole de sa renonciation au luxe et à la mondanité.

NOTES

1. Un ouvrier nommé Tamba contempla les ailes des chauves-souris et appliqua forme et mouvement à l'éventail jusqu'alors rigide.
2. M^a Josefa PASTOR CERESO, « El abanico hasta el siglo XIX », in : A. V., *Abanicos. La Colección del Museo Municipal de Madrid*, Madrid : Ed. Ayto. de Madrid, 1995-1996, p. 53. Voir aussi dans le même volume Carmen PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, « El abanico, útil de seducción, código de lenguaje e imagen pictórica », p. 33 à 50.
3. LOUIS I DE SICILE, *Glossaire français du Moyen âge : à l'usage de l'archéologue et de l'amateur des arts. (précédé de) L'inventaire des bijoux de Louis, duc d'Anjou, dressé vers 1360*, Ed. facsimilée par Léon de LABORDE, Genève : Slatkine, 1872, p. 300.
4. Joaquín EZQUERRA DEL BAYO, catalogue de l'exposition de 1920 : *El abanico en España*, Madrid : Arte español, 1920. Ce catalogue avec la reproduction des éventails exposés, qui suit, est le document le plus complet à l'heure actuelle sur l'histoire de l'éventail en Espagne, (voir notamment p. 7-13).

5. Cf. Dalmiro DE LA VALGOMA y DÍAZ VÁRELA, *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*, Madrid : Real Academia de la Historia, 1958.
6. Comme éléments principaux de l'ornement de la cour, se trouvent l'Hercule Farnèse et la Flore, deux statues appartenant à la famille Farnesio, très admirées au XVI^e et au XVII^e siècles, et dont on fit grand nombre de copies dans toute l'Europe.
7. Cf. Manuel FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, 2, Madrid : Gredos, 1989.
8. Cf. Virginia SEGUÍ, « El abanico en el siglo XVII », dans la page web, consultée pour la dernière fois le 8 décembre 2019 : <https://alenar.wordpress.com/2007/10/12/historia-del-abanico-ii-de-la-antiguedad-al-neoclasicismo-por-virginia-segui-collar/>.
9. Ce *Real Decreto* fait partie de toute une série de réformes développés par le premier ministre Juan José de Austria, demi-frère du roi (mort en 1679, précisément).
10. Miguel HERRERO GARCÍA, *Estudios sobre indumentaria española en tiempos de los Austrias*, Madrid : Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
11. LOPE DE VEGA, *Las ferias de Madrid, Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid : Alonso Martín, 1610 : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-ferias-de-madrid--1/>. Consulté pour la dernière fois le 4 décembre 2019. Toutes les traductions des citations sont nôtres.
12. Voir Ricardo del ARCO Y GARAY, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid : Real Academia, Libr. Beltrán (Escelier), 1941 ; José María Díez BORQUE, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid : Cátedra, 1976 ; et du même auteur, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona : Antoni Bosch Editor, 1978.
13. Ignacio ARELLANO, « El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega », in : Felipe PEDRAZA, et Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (éd.), *Lope de Vega : comedia urbana y comedia palatina. XVIII Jornadas de teatro clásico*, Almagro : Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 37-59.
14. Nous traduisons.
15. Karl VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid : Revista de Occidente, 1940.
16. Emilio COTARELO Y MORI (éd.), *Obras de Lope de Vega*, 3, Madrid : RAE, 1917, p. 1-32. Nous traduisons.
17. Menéndez Pidal a étudié cette comédie des erreurs construite à partir de quelques vers traditionnels. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía árabe y poesía europea*, Espasa-Calpe, Colección Austral : Madrid, 1955, p. 121-135.
18. Othón ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia española*, Madrid : Gredos, 1969.
19. 1 et ¼ écu.
20. Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, « Autoras y farsantas : la mujer tras la cortina », in : Mercedes de los Reyes PEÑA, (éd.), *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Sevilla : Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía y Festival de Almagro, 1998, p. 33-65.
21. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander : Aldus, 1921.
22. R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 121-135.
23. Cf. Catalina BUEZO, « Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII », in : Aurelia RUIZ SOLA, (coord.), *Teatro y poder*, Burgos : Universidad de Burgos, 1998, p. 107-119.
24. María Alicia AMADEI-PULICE, *Calderón y el barroco*, Ámsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1990.
25. Trad. esp. Francisco de HOLANDA, *Del sacar por el natural*, Madrid : Akal, 2008.
26. Mot portugais que l'on trouve dans des documents espagnols de l'époque.
27. Subterfuge courant en peinture pour donner plus de réalisme au portrait.
28. Francisco AGUILAR Y PIÑAL, « Felipe IV y sus mujeres », in : *Felipe IV. El hombre y su reinado*, coord. José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid : Real Academia de la Historia-Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, p. 47-64.

29. Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid : Cátedra, 1996.
30. José Manuel PITA ANDRADE et Ángel ATERIDO, *Corpus velazqueño*, Madrid : Ministerio de Cultura, 2000, édition digitale, consultée pour la dernière fois le 10 décembre 2019. http://www.academia.edu/22956885/Corpus_Velazqueño._Documentos_y_Textos_Madrid_Dirección_General_de_Bellas_Artes_y_Bienes_Culturales_-_Ministerio_de_Educación_Cultura_y_Deporte-_2000_2_vols.
31. Cf. la thèse de Pierre-Henri BIGER, *Sens et sujets de l'éventail européen de Louis XIV à Louis-Philippe*. En ligne : <http://www.theses.fr/2015REN20026/document>. Consultée pour la dernière fois le 10 décembre 2019.

RÉSUMÉS

Au XVII^e siècle, l'usage de l'éventail dans toute l'Europe va se généraliser, ainsi que dans l'Europe méditerranéenne, où il deviendra vite un outil indispensable durant les périodes de chaleur. Les plus grands écrivains, les peintres les plus notables de l'Espagne vont s'intéresser rapidement au successeur du modeste chasseur de mouches. Lope de Vega et Vélasquez sont les deux cas emblématiques de cette attention que l'art hispanique a portée à ce prolongement coquet de la main féminine durant le *Siglo de Oro*. La rencontre entre les deux grands Espagnols est riche et leurs points commun nombreux. Cet article analyse l'importance que donnent tous deux à cet accessoire féminin, et plus particulièrement dans deux comédies de Lope : *Las ferias de Madrid* (1585-89) et *La del abanillo* (vers 1615), et deux toiles de Vélasquez : *La infanta Margarita* (1653-54) et *La dama del abanico* (vers 1635).

En el siglo XVII se generaliza en Europa el uso del abanico, sobre todo en los países mediterráneos, donde se convertirá en una herramienta indispensable durante los periodos cálidos. Los más importantes escritores y los más notables pintores españoles se interesarán pronto por este modesto sucesor del espantamoscas. Lope de Vega y Velázquez son dos casos emblemáticos durante el Siglo de Oro de dicho interés del arte hispánico por esa prolongación coqueta de la mano femenina. El cruce de estos dos grandes artistas hispanos es muy rico y sus puntos en común son abundantes. Este artículo analiza la importancia que conceden ambos al femenino accesorio, y más en particular en dos comedias de Lope : *Las ferias de Madrid* (1585-89) y *La del abanillo* (hacia 1615) y en dos lienzos de Velázquez : *La infanta Margarita* (1653-54) y *La dama del abanico* (hacia 1635).

INDEX

Palabras claves : siglo XVII, Lope de Vega, Velázquez, literatura, pintura, abanicos, moda, mujer, teatro, retrato

Mots-clés : XVIIe siècle, littérature, peinture, éventails, Lope de Vega, Velázquez, mode, femme, théâtre, portrait

AUTEURS

LYDIA VÁZQUEZ

Universidad del País Vasco, ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-0024-2769>

JUAN MANUEL IBEAS-ALTAMIRA

Universidad del País Vasco, ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-4820-9319>