
L'homme de cour et ses formes animales : le cas de la *Chronique de l'empereur Charles-Quint* (1529) de don Francés de Zúñiga

The Courtier and His Animal Forms: The Chronicle of Emperor Charles Vth (1529) by Don Francés de Zúñiga

Roland Behar



Pour citer cet article

Roland Behar, « L'homme de cour et ses formes animales : le cas de la *Chronique de l'empereur Charles-Quint* (1529) de don Francés de Zúñiga », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et zoomorphie satirique (XVIe-XXIe siècles) », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document14466.php>, article mis en ligne le 21 Août 2025, consulté le 18 Octobre 2025

L'homme de cour et ses formes animales : le cas de la *Chronique de l'empereur Charles-Quint* (1529) de don Francés de Zúñiga

The Courtier and His Animal Forms: The Chronicle of Emperor Charles Vth (1529) by Don Francés de Zúñiga

Roland Behar

Né à Béjar, ville qui gouverne la vieille route de la transhumance traversant les montagnes aux confins de la vieille Castille et de l'Estrémadure, don Francés de Zúñiga, l'auteur de l'inventive et surprenante *Chronique* satirique du règne de Charles Quint – on reviendra plus loin sur son titre –, exerçait initialement, comme nombre de ses semblables, l'office de tailleur. En cette contrée riche de la production et du commerce de la laine, les métiers du tissu étaient l'apanage habituel de ses coreligionnaires juifs. Don Francés devait avoir une petite dizaine d'années lors de la promulgation du décret d'expulsion de la communauté juive, en 1492, quand il fit le choix pragmatique de la conversation, afin de s'épargner les affres de l'exil. Il dut aux pouvoirs de son humour d'entrer au service du second duc de Béjar, don Álvaro de Zúñiga, grand noble castillan proche de Ferdinand le Catholique, et il servit ensuite comme « *hombre de placer* », ou « *truhán* », bouffon, fou à la cour de Charles I^{er} d'Espagne, plus tard Charles Quint dans l'Empire. « Don Francés », comme il se faisait appeler lui-même, et non « Don Francesillo », comme on l'appela souvent, fit sans doute le pari de la littérature comme « moyen de parvenir » : s'il portait le nom de famille « de Zúñiga », c'était pour signifier son rattachement à la « maison » du duc de Béjar (et non pour dire une origine supposément navarraise – hypothèse qui n'est plus guère défendue actuellement).

L'œuvre de don Francés appartient à ce qu'on dénomme la littérature du « bouffon », même si le terme ne correspond pas exactement à la manière que l'auteur eut de concevoir son office¹. Après avoir été le témoin impuissant des ravages de la guerre civile des *Comunidades*, dont il parle dans sa *Chronique*, il connut ses heures de gloire à la cour de Charles Quint vers le milieu des années 1520, notamment à partir du moment du mariage royal avec Isabelle, infante de Portugal, en 1526, avant de tomber en disgrâce puis de mourir de mort violente, dans des circonstances obscures, en 1531 (pour un état de la question, voir Zúñiga,

1989, p. 12-37). On pourrait d'ailleurs gager qu'une partie de son succès dérive de l'émulsion toute particulière de la cour au temps des préparatifs du mariage et de la création et de l'installation, dans les mois et les années qui suivirent, d'une nouvelle maison royale, celle de la reine. Ces années, en même temps, sont celles où commence à s'imposer en Espagne l'italianisme littéraire, dont Baldassare Castiglione, l'auteur de *L'Homme de cour (Il Cortegiano)* qui séjourne alors à la cour de Charles Quint, représente l'idéal. C'est dans ces années que don Francés composa sa *Chronique*, ainsi que des lettres facétieuses, modèles du genre qui font concurrence à celles de deux auteurs contemporains, auxquels on a souvent comparé son art et avec lequel on a pu le juger en concurrence pour les faveurs du public courtisan : le docteur Villalobos et le prédicateur royal, l'évêque de Mondoñedo, le célèbre Antonio de Guevara, auteur, en particulier, de *L'Horloge des princes*, mais aussi des nombreuses *Épîtres* ².

La chronique de don Francés ne connut pas de publication imprimée avant le XIX^e siècle³. Elle jouit en revanche d'une très large diffusion manuscrite, tout au long du XVI^e et du XVII^e siècle. On se la passait, on la copiait, on se l'arrachait, car on appréciait l'humour des traits d'esprit et, tout particulièrement, l'art du *motejar*, art de trouver des surnoms ou sobriquets (*apodos* ou *motes*) : en cela, la *Chronique* participait de l'esthétique de l'*agudeza*, du trait d'esprit ingénieux, déjà cultivé au XV^e siècle mais qui triompherait en Espagne au XVII^e siècle (Periñán, 1979). Don Francés est caractérisé, à plusieurs reprises, comme « diseur de traits d'esprit » (*agudo decidor*)⁴. Ce goût, qui n'est pas seulement celui de la facétie à l'italienne, qui

¹ Le terme a son histoire, dans l'Espagne du XVI^e siècle. *Bufón*, en espagnol, dérive du toscan *buffone*, et n'a pas encore acquis véritablement droit de résidence en Espagne au moment où écrit don Francés (même si Alphonse X mentionne déjà que les Italiens dénomment ainsi leurs fous de cour). *Albardán*, arabisme, n'est déjà plus guère en usage, même si don Francés l'emploie à deux reprises, pour désigner un type de fou dont il tient à se démarquer (voir Webber, 1966 et 1972, et Joly, 1986, p. 292-294). Le terme principal est *truhán*, en réalité, même si *chocarrero* pouvait également être employé. On le trouve ainsi chez Covarrubias : « *El hombre gracioso y truhán, quasi iocarrero, a ioco, porque es hombre de burlas, y con quien todos se burlan ; y también se burla él de todos, porque con aquella vida tienen libertad y comen y beben y juegan ; y a veces medran más con los señores que los hombres honrados y virtuosos y personas de letras. Dizen que los palacios de los grandes no pueden passar sin estos* » (définition rappelée dans Zúñiga, 1989, p. 24). Le mot *chocarrero*, semble-t-il, est attesté pour la première fois dans les *Diálogos* de Pedro Mexía (1547). Pour ce vocabulaire, voir Joly (1986, p. 34-35). En outre, Bouza (2001, p. 179-214). On peut enfin consulter, sur la figure du fou, Antoine-König et Le Pogam (2024), catalogue de la belle exposition qu'on a pu visiter au Louvre du 16 octobre 2024 au 3 février 2025.

² Sur la littérature du fou, la bibliographie est immense. Renvoyons ici seulement à Lefebvre (1968), et au mémorable article de Klein ([1963] 1970). Pour le domaine hispanique, la thèse de Bigeard (1972) demeure décevante. Voir en revanche, Márquez Villanueva (1979, 1982 et 1986) et Bouza (1991).

³ Ce n'est pas le lieu, ici, d'ouvrir le dossier épineux de l'édition de ce texte, dont l'histoire critique commence seulement avec les travaux de Morel-Fatio et Léonardon (1909) et Menéndez Pidal (1909, important pour les détails de la disgrâce). L'article de Wolf, 1850 ne considérait la *Chronique* de don Francés encore que comme une source historique. On se contentera de renvoyer à l'édition citée de Sánchez Paso (Zúñiga, 1989), mais aussi à l'édition antérieure, de Diane Pamp (Zúñiga, 1981), qui transcrivait le ms. 6193 de la BNE de Madrid, et avait donné lieu à plusieurs comptes rendus critiques, dont Chiesa (1981). Sans doute convient-il de relire avec minutie l'excellent article d'Ana Vián Herrero (1992), malheureusement disparue il y a peu.

⁴ Certains des manuscrits de la *Chronique* insistent sur cette vertu dans le titre même. Ainsi le ms. 1838 de la BNE, de Madrid, du XVI^e siècle (consultable en ligne : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000109391&page=1>) ; de même, le ms. 7972 de la même bibliothèque, du XVII^e siècle (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000070881&page=1>).

connaîtrait également une grande vogue dans la France de la Renaissance, a pu être perçu comme typiquement hispanique dès la fin du XV^e siècle, par un Giovanni Pontano⁵. Monique Joly le soulignait cependant déjà, il ne faudrait pas exagérer l'opposition entre Espagnols et Italiens sur ce point : c'est précisément de Pontano que Castiglione tient sa théorie du ridicule, et à laquelle don Francés, en un sens, vient répondre (Joly, 1986, p. 3-8). Tout est question de mesure : le courtisan, *vir doctus et facetus*, doit montrer son esprit sans tomber dans la vulgarité ou la scatologie, car, comme l'écrivait Luis Zapata, « les mots gracieux servent au jeu et à la bourle des chevaliers et des courtisans » (*las gracias son cosa de juego y de burla de caballeros y cortesanos*, Zapata, 1999, p. 327, cité par Cacho Casal, 2007). Quels sont les ressorts de cet art ?

L'animalisation joue un rôle majeur dans cet art du bouffon de cour de Charles Quint, en ce qu'elle met au jour les contradictions inhérentes au sérail de la cour, transformé en ménagerie aux animaux les plus improbables, grimaçants et déformés : littéralement, don Francés traite les courtisans, puissants ou chétifs, de tous les noms, et en particulier de noms d'animaux. Son bestiaire regorge d'animaux étranges, tels que des autruches mariées, des oisons dans un champ de village, des mules de l'ambassadeur de Florence, des neveux d'une grande aigrette blanche, des fils d'une femelle de lévrier et d'une rosse à bât, des guenons réjouies d'un jour de Noël, des bœufs âgés dont on pondère les reins, ou encore des hiboux qui se sont mordus la queue.

Comment comprendre cette esthétique ? La zoomorphie de don Francés n'est pas celle des grotesques antiques dont un Giovanni da Udine, élève de Raphaël qu'un Castiglione connaissait bien, systématise l'usage à Rome, exactement dans les mêmes années (1516-1525), et qui mélangent souvent des animaux de différents éléments : terrestres et marins (cheval, taureau, béliers marins), ou terrestres et aériens (griffon, lion ailé, pégase, bélier, taureau ou cheval marin ailés), ou même plus étranges encore, aux airs de dragons, et souvent prolongés en formes végétales, mais tous reductibles aux êtres imaginés « comme les rêves d'un malade » (*velut ægri somnia*) de l'*Art poétique* d'Horace (voir Dacos, 1969, Morel, 1997, ainsi que Silhouette 2001, Rosen 1991 et Connelly 2012). On pourrait néanmoins avancer ici que l'animalisation des courtisans par don Francés a pour objet de servir une esthétique de la disgrâce, du difforme – sans aller jusqu'au monstrueux –, qui s'oppose à celle d'un Castiglione. À l'« homme de cour » d'un Baldassare Castiglione, dont le traité sera publié en 1528, le bouffon don Francés

⁵ Rappelons ces lignes du *De Sermone* (1509) de Giovanni Pontano, à partir d'une critique de l'esthétique du poète latin Martial, selon lui trop satirique et trop peu pondéré : « *Nam etsi Hispani cum primis sunt facetiarum studiosi, tamen si populares respexeris ac plebeios eius gentis homines, inuenies eorum iocos non tam propendere in lusum ac delicias quam in submersiones magisque spectare in inuectiuas et subsannationes quam in risum uoluptatemque e iucunditate conceptam, quae in facietis uiris tenerima est* » (Pontano, 1509, s. f.).

oppose son « animal de cour » : tailleur de son métier, il leur refait un manteau, il leur « coud un manteau sur mesure » – pour reprendre une expression qu'il n'emploie pas, lui, mais qui est bien lexicalisée dans l'Espagne du XVI^e siècle pour désigner la médisance⁶.

La comparaison avec les grotesques à l'italienne, dont la mode se répand alors dans toute l'Europe, portée par les artistes et leurs cahiers de modèles, ne permet donc pas de saisir la particularité de l'art de don Francés, pas plus que ne le permet celle avec l'art d'un Rabelais ou celui, légèrement antérieur, d'un Teofilo Folengo, avec le style macaronique duquel les amateurs d'art le compareraient un siècle plus tard (voir Checa Cremades, 2013, p. 58 ; Aikema, 2012, p. 30-43 et Agamben, 2024). Ces références, pourtant strictement contemporaines de notre fou de Béjar, ne sont pas véritablement de nature à éclairer correctement son art. Tout au plus permettent-elles de découvrir des similitudes générales, reconductibles à un schéma commun, à un esprit du temps, à ce qu'un Foucault appellerait une *epistémè* (Piret, 2004 et Morel, 1997, p. 80) : ni Rabelais, ni les grotesques romaines, ne permettent de saisir de quoi il en retourne dans l'esthétique de la *Chronique* de don Francés et, en particulier, dans son maniement de l'animalisation de l'humain.

Sans doute est-il nécessaire de concéder le premier rôle, à l'évidence, à l'inventivité du fou lui-même. C'est en effet la nouveauté, la surprise que cause la création d'images inédites, qui est la première des conditions du succès de l'esthétique de la chronique bouffonne – la seconde étant la pertinence du trait, son acuité. C'est à éclairer celle-ci qu'on s'attachera dans ce qui suit, en relevant, dans un premier point, la singularité des zoomorphies de la *Chronique* de don Francés, pour considérer, ensuite, quelques parallèles littéraires dans l'Espagne de son temps, et de proposer, enfin, une explication possible de son émergence à partir de l'art non pas de Jérôme Bosch, strictement contemporain de don Francés, mais des grotesques venus des « gravures d'ornements » d'origine germanique (*Ornamentstiche*) qui circulaient alors partout et invitaient à prendre le contrepied d'une esthétique classique. Pour conclure, on verra comment cette esthétique, outre la zoomorphie, se déploie dans un jeu burlesque sur la parole des défunts – comme par une gradation de l'interrogation de l'humain.

⁶ Le lien entre art de l'habit et art de la caricature est au demeurant bien présent tout au long du XVI^e siècle : il n'est que de se souvenir, pour s'en convaincre, du fait que l'auteur probable des très rabelaisiens *Songes drolatiques* (1565), François Desprez, s'était illustré peu avant la publication de cette collection de gravures auxquelles l'art de « don Francés » fait souvent penser par une autre collection, sérieuse celle-là, d'habits : le *Recueil de la diversité des habits* (1562). Voir Ménager (2012).

L'art facétieux de la caractérisation animale

On doit à Martine Bigeard la première étude de la comparaison comme élément essentiel de l'esthétique de don Francés, si important que « les procédés énumérés pâlisent et passent pratiquement inaperçus devant l'usage démesuré d'une autre figure : la comparaison. Ce n'est pas un excès, c'est un envahissement ; ce n'est pas un moyen, c'est un parti pris : un parti pris constant, systématique, tyrannique, au point que l'on pourrait presque qualifier don Francesillo de "maniaque de la comparaison" » (Bigeard, 1975, t. I, p. 81). Cette comparaison se fait constamment – au point que la tournure devient formulaire dans la *Chronique* : on ne compte plus les occurrences du tour « X... semble... » ou « X... semblait... ».

Prenons l'exemple – ici dans la truculente traduction partielle de Paul Redonnel –, de la série de portraits croqués au fil de la présentation des grands de la cour. Lorsque Charles Quint arrive à Valladolid, « il fut reçu avec la solennité et la joie qui convenaient à un tel prince » (Zúñiga, 1930, p. 43). À ce moment-là, le lecteur a déjà pu être mis en appétit par le rappel de personnages importants de la régence : « l'illustre et sérénissime cardinal espagnol et archevêque de Tolède, le frère François Ximenès, qui semblait une levrette enveloppée de bure ». Ce dernier « avait eu pour compagnon de vie et d'autorité le frère François Ruiz, évêque d'Avila », lequel « était, de son corps, un mortier à rompre la moutarde ». On voit tout de suite la caractérisation du cardinal aux traits nerveux et tirés, engoncé dans sa robe de bure, pareil à un lévrier femelle.

Les traits singuliers de l'archevêque Cisneros peuvent de fait être comparés avec ceux que conservent les gravures, tableaux et bas-reliefs de l'époque, tel celui, conservé à l'Universidad complutense, dont il fut le fondateur :



Médaille commémorative (1508) de Francisco Jiménez de Cisneros, en sa qualité de fondateur de l'« Academia Complutense »

Son fidèle accompagnateur, l'évêque d'Avila, avait quant à lui davantage la rondeur que l'on peut associer à l'image d'un mortier, tel que représenté par le peintre de chambre de Ferdinand le Catholique (sur ce tableau, voir Ponce Cárdenas, 2016, avec reproduction du tableau). Ce portrait de groupe est alors complété par l'évocation d'un parent de Cisneros, gouverneur de Cazorla, dont il écrit qu'il « montrait l'image d'un vieil esturgeon malade ».

La manière d'amener la comparaison impromptue est toujours similaire, en son fonctionnement, mais toujours nouvelle, de par son invention. Martine Bigeard en a dressé l'inventaire, sommaire mais efficace, en montrant qu'aucune figure de la cour n'y échappe. Quelques deux cents personnes se trouvent ainsi comparées, soit comme comparants, soit comme comparés, soit les deux. Certains personnages en font tout particulièrement les frais, tel l'archevêque de Saint-Jacques-de-Compostelle, Alonso de Fonseca, l'archevêque de Tolède, ou le duc de Béjar lui-même. Toujours selon M. Bigeard,

la conséquence de ces choix et du recours systématique à la comparaison est, sur le plan individuel, l'exagération grotesque des tares physiques, en particulier la grosseur, la maigreur, la vieillesse, la laideur et l'absence d'élégance, et l'exagération aussi des défauts de caractère – avarice, grossièreté, hypocrisie, suffisance... Il s'ensuit une déshumanisation totale des individus, représentés par leurs seuls ridicules : figurines, fantoches sans épaisseur et sans nuances. Sur le plan collectif, la cour de Charles-Quint prend à maintes reprises des airs de volière ou de gigantesque basse-cour caquetante et hennissante. (Bigeard, 1975, p. 83)

Les animaux ne sont pas les seuls comparants. Sont également bien représentés les métiers et fonctions de cour, serviteurs, artisans, marchands, paysans et ecclésiastiques. Ces deux dernières catégories sont les plus rehaussées d'épithètes : on trouve par exemple « paysan effarouché », « paysan allant à la foire », « paysan en chaleur », « paysan doué de raison », « paysan accusé de sorcellerie », « paysanne maure » et « paysanne prostituée », d'une part, « curé », « quêteur », « frère du tiers ordre », « confesseur », « religieuse incontinente », « religieuse fistuleuse », « religieuse observante » et « nonne fustigée » d'autre part. Si le genre féminin semble fonctionner comme un comparant tout particulièrement négatif, le religieux masculin apparaît également lorsqu'il est considéré sous l'angle de détails anatomiques – ce qui fait pendant à l'apparente misogynie : « fesses d'évêque », « postérieur de bernardin en marinade », « entrailles d'évêque » ...

Les comparants sont de divers ordres, outre l'humain, mais la zoomorphie est centrale, et extrêmement variée. Les animaux domestiques sont les plus fréquemment cités : les chiens (dont « chien pendu », « chien sortant d'un égout », « lévrier galeux », « levrette habillée de bure », « mâtin apparaissant aux créneaux d'une forteresse », « chiot de fromagerie » ou « vieux chien nourri de viande

séchée »), les mules ou ânes (dont « mule d'archevêque », « mulet bigarré de marchand », « âne attaché à un pieux » ou « âne somnolant »), les chevaux (« cheval ruant », « cheval de poste anglais », « rosse atteinte de charbon », ou considérés partiellement, comme « fesse de cheval atteint de charbon » ou « queue d'alezan »), mais aussi les bœufs, les agneaux, les porcs ou les chats (dont l'impressionnant « chat aux yeux arrachés » ou la « chatte malade en procès »). Coqs et poules ne manquent pas à l'appel (avec, entre autres, un « coq mauresque », un « coq écorché » ou un « coq luxurieux », et même un « coq de la Passion »).

De surcroît, les animaux apparaissent souvent aussi sous forme comestible. On trouve un « poulet mis à rôti », une « poule cuite pour donner à des malades pauvres », mais aussi un « épervier froid », un « pigeon cuit », un « canard archicuit », un « lapin rôti aux asperges », un « porc cuit », un « loup rôti », un « rognon de vieux bœuf », un « saucisson de vieux taureau » ou encore un « pâté de lièvre en croûte ». Les poissons aussi sont mentionnés : « poisson séché fumé », « plie suspendue », « thon frais sur une mule », « esturgeon avarié » ou encore « tonneau d'anchois ». Les aliments sont également végétaux, mais on en fera ici grâce à notre lecteur.

Animalisation satirique et fatrasie

Pour distinguer les sources auxquelles l'esprit de don Francés a pu s'abreuver, il importe de prendre en compte la dimension éminemment visuelle de ses créations verbales, dont la truculence ne s'explique pas seulement par un large recours aux différents registres de l'art culinaire.

Des précédents pourraient être trouvés à la fertile *inventio* du fou du duc de Béjar, par-delà leur similitude avec les grotesques ou la peinture d'un Jérôme Bosch. « L'audience des fatrasies du Moyen Âge ne fut pas moindre que celle de Jérôme Bosch », écrivait Malraux (1951, p. 530), et, effectivement, il y a quelque chose de l'apparente absurdité des fatrasies d'ancienne mémoire dans l'arbitraire des comparaisons de Francés de Zúñiga, de par le fonctionnement de la description, souvent par décomposition et réassemblage des éléments corporels, comme le rappelle l'analyse de P. Zumthor, E.-G. Hessing et R. Vijlbrief :

Les animaux en soi ne sont ni ridicules ni impossibles. Leurs noms deviennent l'un ou l'autre grâce à divers procédés [dont le premier est] le démembrement. Le poète donne une partie d'un animal comme sujet ou objet d'une action normalement faite ou subie par l'animal entier [...]. L'effet de démembrement peut être renforcé quand on attribue aux animaux des membres qu'ils n'ont jamais possédés : F.A. xxiv « plume d'un bœuf ». On rencontre d'ailleurs ce phénomène

même quand il n'est pas question de démembrement : F.A. xxvii « gelines a quatre piez ». (Zumthor, Hessing et Vijlbrief, 1963, p.149-150)⁷

Ces deux exemples, empruntés aux fatrasies d'Arras, riches en occurrences animales, rappellent comment le registre du rire se rapproche de celui de la farce, de la farcissure (Uhl, 2001). Se pose, néanmoins, la question de la nature de la continuité entre l'usage des fatrasies médiévales francophones et l'animalisation burlesque d'un don Francés castillan, d'autant qu'elle a également pu être soulevée dans le cas très comparable, et absolument contemporain, des coqs-à-l'âne d'un Clément Marot (Claivaz, 2000, p. 25-27).

Plus généralement, on se voit obligé à réduire les communautés formelles observées entre les fatrasies du XIII^e siècle et la *Chronique* de don Francés du XVI^e siècle à un fonds comique partagé, aux récurrences multiples et que l'on peut observer ailleurs également – ainsi, dans les créations visuelles d'un Jérôme Bosch et, plus généralement, dans la prose d'un Rabelais. En ce sens, on peut dire de ces textes ce qui a pu être dit du *Roman de Renart* :

Le choix de l'écriture zoomorphique ne doit [...] rien au hasard. À la différence de la fable ésopique qui utilise les animaux comme métaphores pour parler des hommes, en une pure fiction rhétorique et anthropomorphique, *Le Roman de Renart* décrit des hommes qui revêtent l'apparence animale. Si l'identité reste humaine, le choix du masque animal relève de *l'aversion a Deo*. Dans un épisode célèbre, Renart déclare qu'il a oublié Dieu : il a suffi qu'il passe non loin d'une basse-cour pour que s'envolent les bonnes résolutions qui avaient suivi sa confession [br. I, v. 1162-1186]. Loin de l'itinéraire de ressemblance que dessinent les *Hauts Livres* du Graal, à l'opposé du Galaad de la *Queste*, véritable *figura Christi*, Renart, en s'animalisant sous les traits d'un goupil, parcourt ce que saint Bernard nomme, au terme d'une longue tradition, la *région de la dissemblance*. (Valette, 2012)

Et, comme cela a pu être dit, « c'est parce que l'univers du *Roman de Renart* est un univers animal que l'auditeur, pour la première fois dans la littérature du Moyen Âge, peut vivre, par procuration, dans un univers entièrement désacralisé » (Bichon, 1976, p. 488). Or cette dissemblance s'explore, chez don Francés comme chez ses prédécesseurs, par la disgrâce, qui révèle, par contraste, l'endroit où devrait apparaître la grâce.

Cette tradition médiévale de l'animalisation peut évidemment aussi servir des fins satiriques, comme en témoigne abondamment le XV^e siècle castillan, avec des cas que don Francés devait certainement connaître, la tradition des *Coplas de Mingo Revulgo*, encore commentées par Hernando del Pulgar sous le règne des Rois

⁷ Cet extrait est un développement de Zumthor (1961). La notion de « démembrement » est reprise à Porter (1960, p. 37), par ailleurs souvent critiqué par Zumthor, ainsi que Nies (1976) et Uhl (1991 et 1999).

Catholiques, ou celle des *Coplas de la Panadera*, du milieu du XV^e siècle, qui avaient satirisé la noblesse castillane pour sa couardise après la première bataille d'Olmedo (1445) et traitaient certains nobles de noms d'animaux peu obligeants. L'animalisation était donc une ressource bien connue de la satire politique castillane du XV^e siècle (Nieto Soria, 2004, p. 122 et Carrasco Manchado, 2002, p. 408), et l'on peut aussi rappeler comment, dans l'obscène *Carajicomedia*, presque contemporaine de notre fou (on la connaît par sa publication en 1519), l'*almirante* de Castille était comparé à un singe (Domínguez, 2006).

L'animalisation littéraire, une forme du grotesque visuel ?

Une autre voie d'explication s'offre cependant à qui veut saisir la singularité de l'art de don Francés. Si ses visions animales supposent une mécanique structurellement similaire à celle des fatrasies, elles se nourrissent aussi de possibles suggestions visuelles qui purent encourager son esthétique, élevée au rang d'art de cour répondant à l'esthétique de la grâce courtisane d'un Castiglione. Si la comparaison avec l'art italique des grotesques est sans doute insuffisante pour caractériser son esthétique, il n'est pas inintéressant de la rapprocher de ce courant qui traverse alors plus généralement l'Europe, en produisant aussi, depuis le milieu du XV^e siècle, des variantes septentrionales, bien connues dans l'Espagne du début du XVI^e siècle.

Certes, la tradition des grotesques peut sembler un point d'achoppement plus qu'une ouverture pour l'analyse. Comme le remarque malicieusement Louise Millon-Hazo (2012) à propos de la difficulté de définir le grotesque à la Renaissance, « il est remarquable que l'historien de l'art désarçonné aille voir du côté de la littérature, et qu'en miroir, le critique littéraire démuné se tourne vers les arts, pour comprendre des formes qui échappent à ses catégories ». Toute proportion gardée, ce qui se produit pour Rabelais se produit pour don Francés, et l'on pourrait d'ailleurs s'autoriser du parallélisme que trace un Montaigne entre art de la peinture grotesque et art d'une écriture libérée des normes classiques⁸. Sauf que les formes par lesquelles l'esprit échappe aux normes et se retourne face à elles sont autres.

⁸ On songe au célèbre passage des *Essais*, Livre I, ch. xxviii : « De l'amitié », dans Montaigne (1962, p. 181) : « Considérant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris l'envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance, et, le vuide tout au tour, il le remplit de crotresques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et estrangeté. Que sont-ce icy aussi à la vérité que crotresques et corps monstrueux rapiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite, ny proportion que fortuite ? ».

De quelles grotesques peut-on parler ici ? De celles, romaines, tout juste redécouvertes par Raphaël et son atelier, et qui commencent alors à se diffuser par la voie de la gravure dans toute l'Europe ? On les voit se diffuser d'Italie en Espagne, précisément dans les années 1520. Ou de celles, romanes, dont la tradition remonte loin, très loin, jusque sur les chapiteaux du XII^e siècle et qui inquiétaient alors déjà Bernard de Clairvaux ? Ou peut-être même des deux ? La question est difficile à trancher, et l'on ne saurait complètement exclure que ces figures pour la connaissance desquelles Baltrušaitis (1955) a tant œuvré, hantant les mémoires depuis les temps anciens du Moyen Âge, n'aient pas nourri les imaginations fertiles d'un fou de cour de Charles Quint. C'est, en effet, l'esthétique des *grylli* antiques que l'on pourrait alors voir à l'œuvre, tant dans les tableaux de Bosch que dans une chronique burlesque comme l'est celle de don Francés.

Ces rapprochements demeurent malgré tout génériques. Revenons à l'art des grotesques, et à ce qu'André Chastel a pu écrire à leur sujet. La « grottesque » lui semble anticlassique en ce qu'elle suppose deux lois concomitantes inverses à l'ordre classique qui s'impose alors :

On tient là un principe de style exactement inverse de ce qu'exige et fonde au même moment l'ordre classique. On peut en énoncer l'originalité à l'aide de deux lois, qui faisaient et font toujours le charme irrésistible des grotesques : la négation de l'espace et la fusion des espèces, l'apesanteur des formes et la prolifération insolente des hybrides [...]. D'où un double sentiment de libération, à l'égard de l'étendue concrète, où règne la pesanteur, et à l'égard de l'ordre du monde, que gouverne la distinction des êtres. Un produit pur de l'imaginaire où se condensent les fantaisies, d'une vitalité à la fois trouble et fuyante, nettement érotisée dans le détail. Le domaine des grotesques est donc assez exactement l'antithèse de celui de la représentation, dont les normes étaient définies par la vision « perspective » de l'espace et la distinction, la caractérisation des types. (Chastel, 1988, p. 25)

L'esthétique grotesque permet donc l'*affranchissement* des règles classiques. On se souvient, en effet, que le *De architectura* de Vitruve avait condamné l'usage des grotesques. Mais la diffusion, en Espagne, de l'architecture classique, revue par les artisans locaux, notamment à Tolède, nuance cette condamnation. Ces artisans sont tout autant des sculpteurs et des architectes espagnols formés en Italie que des français, eux-mêmes formés tantôt en Italie, tantôt dans la France du début du XVI^e siècle, témoins d'une grande circulation des modèles. C'est ainsi que Diego de Sagredo, dans ses *Medidas del romano*, de 1526 – premier traité d'architecture imprimé en langue vernaculaire en-dehors de l'Italie –, se distancie du classicisme antique précisément sur ce point, soulignant combien les grotesques peuvent être intéressantes. Il défend, en ce sens, particulièrement l'esthétique de la balustre, « colonne monstrueuse », qui n'a pas de précédent, textuel du moins, mais dont

Sagredo dit bien que l'on trouve des choses dans les constructions que les écrits ne rapportent pas. Elle est en réalité, on le sait, d'origine italienne, car la balustre est inventée par Michel-Ange, mais elle vient soutenir un affranchissement du classicisme et une valorisation de l'esthétique monstrueuse : si les colonnes vitruviennes sont conçues dans des rapports harmoniques, de proportion, calqués sur ceux de l'être humain, la balustre, elle, ne saurait reproduire un rapport proportionné, et n'est donc point calquée sur l'humain.

Comment tout ceci peut-il éclairer l'esthétique d'un don Francés de Zúñiga, chroniqueur bouffon de Charles Quint ? L'esthétique grotesque, affranchie du classicisme lorsqu'elle arrive en Espagne, est bien connue dans la Salamanque des années 1520. On peut mentionner, à ce propos, sa connaissance par Fernán Pérez de Oliva, qui annotait en 1525 des passages sur les grotesques du Vitruve de Fra Giocondo et qui, en 1529, fut recteur de l'université de Salamanque (Pereda, 1995, p. 137 et Ibáñez Fernández, 2003). Ce dernier point permet, semble-t-il, d'amener une raison plus concrète, des circonstances qui permettent de distinguer plus précisément comment don Francés put être amené à concevoir ses déroutants assembléments, voire accouplements (l'union des êtres prend souvent aussi cette nuance) d'humains et d'animaux. L'idée en est suggérée par les détails de l'escalier principal de l'édifice historique de l'université de Salamanque, dont le programme a souvent été attribué au même Pérez de Oliva, et qui date, en tout cas, des années où don Francés compose sa *Chronique*. Or l'escalier reprend, dans ses ornements, non seulement quelques motifs empruntés à l'*Hypnerotomachia Polyphili*, mais aussi des grotesques du grand maître septentrional Israhel Van Meckenem (ca. 1440-1503) qui, avec les quelques cinq-cents estampes qu'on lui attribue, est sans doute le graveur le plus prolifique de sa génération.



Rambarde de l'escalier de l'université de Salamanque, détail (vers 1525-1530)



Israhel Van Meckenem, Danse des amoureux et des fous, gravure, XV^e siècle

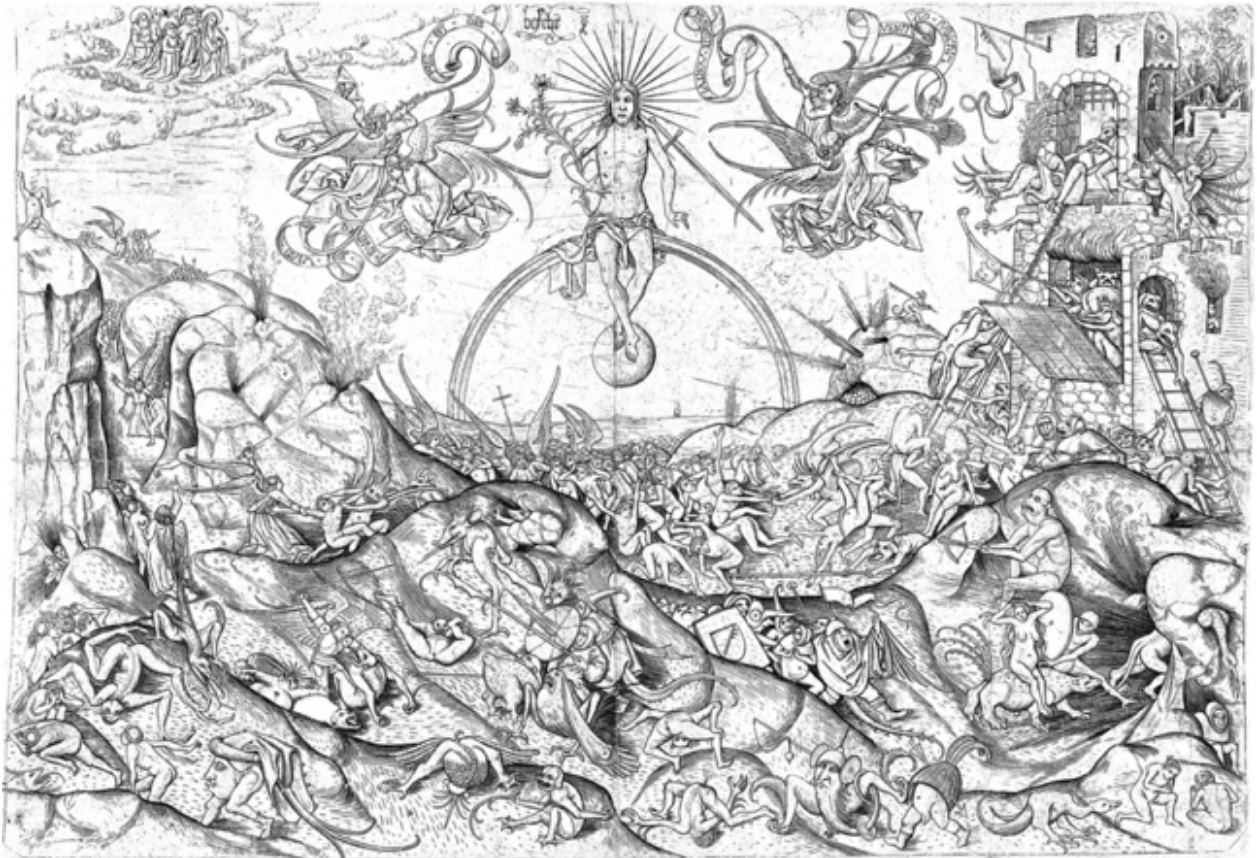
Car indubitablement, l'esthétique de don Francés coïncide avec un engouement qui traverse alors l'Europe pour les ornements et, particulièrement, les grotesques. Cet engouement est celui du gothique flamboyant et, en Espagne, du style dit platéresque, mais l'histoire de l'art a pu montrer qu'il fut encouragé par les développements alors très récents de la technique de l'impression. Le genre éditorial est celui qu'on dénomme en allemand *Ornamentstich* (« gravure d'ornement »), ou *Ornamentales Vorlageblatt*, et que l'anglais désigne, de même, comme *ornament print*. L'université de Salamanque n'est en effet pas la seule à adopter des motifs visuels émanant de l'esprit prolifique de Van Meckenem. Il

faudrait tout autant mentionner ici les stalles du chœur de la cathédrale de Tolède, même si, là, les motifs repris à la fertile invention du maître allemand sont moins grotesques, et seulement burlesques au sens classique, avec les multiples configurations de renversements que cela peut impliquer : enfants renversés, femmes chevauchant des hommes, etc. (Heim, 2005). On pourrait encore mentionner d'autres cas, plus éloignés encore, tel celui de l'église du couvent de saint François de Tepeapulco, au Mexique, fondé en 1527. Le cas de Salamanque, donc, demeure le plus intéressant, en ce qu'il est visuellement plus proche, et géographiquement en contact direct avec la région en laquelle le fou don Francés passa une partie de son existence, celle des terres du duc de Béjar. On doit d'ailleurs aussi à Van Meckenem une gravure représentant la cour du roi Hérode, ce qui ne manque pas d'intérêt : c'est une cour où la folie menace, à défaut de régner, sous la forme d'une danse généralisée – danse des vivants, à défaut d'une danse des morts (une ouverture, à gauche, donne à voir au fond la scène de la remise de la tête de saint Jean-Baptiste à Salomé).

Dans le même élan que ces gravures de maîtres germaniques tel Van Meckenem, il convient évidemment de mentionner l'engouement également très important pour les peintures de Jérôme Bosch à la cour des Habsbourg, et ce dès le plus jeune âge de Charles Quint, d'abord dans les Flandres, puis en Espagne.

Les Archives départementales du Nord, à Lille, conservent ainsi, dans le registre du receveur général des finances des Pays-Bas, la trace du versement d'un acompte pour une commande passée à Bosch par Philippe le Beau, le père de Charles Quint, en septembre 1504⁹. On ne sait, actuellement, si le triptyque commandé, représentant le *Jugement dernier* dans des dimensions exceptionnelles (environ 2,50m x 3m), fut finalement réalisé et livré à Philippe le Beau avant le départ définitif de celui-ci pour l'Espagne, en 1506 (Ilsink, 2016, p. 25-26 et Silva Maroto, 2016, p. 34). Il a pu être supposé que ce tableau soit également à mettre en rapport avec la gravure du même nom d'Alart Duhamel, réalisée vers 1490 et qui porte le nom de « Bosche » inscrit en son sommet :

⁹ Archives départementales du Nord (ADN), Lille, reg. B 2185, fol. 230v°, 1504-09, p. 1 (https://fr.wikisource.org/wiki/ADN/Registre_B_2185/fol._230v). Voir Passavant (1862).



Alart Duhamel, Le Jugement dernier (d'après Jérôme Bosch), gravure (entre 1478 et 1509)

Cette gravure put circuler dans l'Espagne du XVI^e siècle, de même qu'est attestée, on l'a vu, la circulation de nombreuses autres gravures de l'espace rhénan-flamand de la fin du XV^e siècle.

Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas à partir de 1507 – après le départ de Philippe le Beau, en 1506 –, apprécia également l'art de Jérôme Bosch. On sait, par l'inventaire de ses biens de 1516, qu'elle détenait en ses collections « un moyen tableau de Saint Anthoine » – l'inventaire de 1524 précisait que, dans ce tableau, « le fond [était] de bocaige et estranges figures de personnages » (Laborde, 1850, p. 25). Le tableau fut donné au monastère de Brou et est aujourd'hui perdu, mais il devait être dans le genre de ceux conservés. On peut, en ce sens, en particulier se souvenir d'une *Tentation de saint Antoine*, peinte vers 1498 et acquise entre 1520 et 1540 par le Portugais Damião de Góis, lors de son passage par les Flandres : signe, là encore, de l'intérêt ibérique pour les fictions de Bosch. En tout état de cause, comment douter de l'excellente connaissance des œuvres de Bosch dans les milieux de la cour de Bourgogne qui arrive précisément en Espagne en 1517 et dont don Francés dépeint l'arrivée sous des airs animalisés qui peuvent justement rappeler cet art de Bosch, soit par mimétisme de sa part, soit par naturelle convergence des imaginaires ?

On pourrait encore citer, en ce sens, l'importance de la figure d'Henri III de Nassau-Bréda, homme de confiance de Charles Quint s'il en fut, qui participa aux Guerres d'Italie et revêtit la dignité de chambellan de l'empereur : en 1524, il épousait Mencía de Mendoza, la riche et cultivée fille du marquis del Cenete. Tous deux apparaissent comme personnages de la chronique de don Francés. Or, c'est dans la description des collections d'Henri de Nassau, dans le palais de Nassau, à Bruxelles, par Antonio de Beatis, secrétaire du cardinal Louis d'Aragon, que l'on trouve, en 1517, la première mention historique du *Jardin des délices* de Bosch, tableau dont la datation et les circonstances de commande demeurent obscures – même si les hypothèses les plus probables supposent que le triptyque aurait pu être réalisé pour un mariage, comme « miroir nuptial » : celui d'Henri de Nassau, en 1503, voire même celui de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle, en 1496 (hypothèse de Pokorny, 2010, qui ne fait pas l'unanimité).

Ne peut-on, d'ailleurs, supposer que c'est précisément du fait qu'il sut répondre à ce goût pour les grotesques « septentrionaux », dont Bosch était en un certain sens comme l'incarnation particulièrement singulière – mais loin d'être unique –, que don Francés dut sa faveur ? Ce goût était clairement celui de la cour bourguignonne, habituée à ces « drôleries » que l'on trouvait déjà bien avant l'art de Jérôme Bosch, en particulier dans les marges des manuscrits de la fin du Moyen Âge, ainsi dans les *Heures* d'Engelbert de Nassau (l'oncle d'Henri III de Nassau), mais aussi dans les grotesques qui ornaient la cathédrale Saint-Jean de Bois-le-Duc : les deux purent servir d'inspiration à Bosch. Et l'on ne saurait pas non plus exclure le rôle de l'érasme dans la faveur dont jouissent les tableaux de Bosch. En effet, l'influence du penseur de Rotterdam et, en particulier, de son *Éloge de la folie*, a pu être mise en avant par certains chercheurs, notamment lorsqu'ils retiennent la possibilité de ce que Bosch ait pu être conseillé, pour la conception de son *Jardin des délices*, par un proche d'Érasme, Georges d'Halluin (vers 1470-1536/1537) – traducteur de l'*Éloge* érasmien en néerlandais, au demeurant (Falkenburg, 2015).

Le goût pour cette esthétique grotesque nordique coïncida avec la phase de la prééminence bourguignonne de la cour de Charles Quint, jusqu'à son mariage en 1526, qui commença alors à prendre un tournant néo-classique, avec la publication du *Courtisan* de Castiglione, en 1528, et sa traduction castillane, en 1534, et surtout avec la découverte massive de l'Italie qui se fit avec le grand voyage pour le couronnement impérial de Bologne, en 1529-1530. Le sens plus mesuré et plus assimilé pour le classique dut signifier une relégation de la mode des « étranges figures de personnaiges » qui caractérisaient l'art de Bosch et celui de don Francés, sans pourtant signifier la fin du plaisir qu'on y prenait. Le jeune Philippe II s'évertuait encore à faire entrer des Bosch et des tableaux à la manière de Bosch dans ses collections. Et, de même, lors de la saisie des biens de Guillaume d'Orange, à

Bruxelles, en 1568, le duc d'Albe se soucia tout particulièrement de mettre la main sur le *Jardin des délices* de Bosch, dont il fit ensuite faire une copie sous forme de tapisserie : on peut imaginer que les images saisissantes de ce tableau le hantaient depuis sa jeunesse, depuis l'époque où don Francés écrivait sa *Chronique*, mais que le goût s'en maintenait jusque vers la fin du XVI^e siècle (Checa Cremades, 2017, p. 162-163).

La vision grotesque : une vision *post-mortem*, dans la grotte ?

D'autres passages de la *Chronique* de don Francés de Zúñiga révèlent encore des ressorts de son art facétieux. En effet, ce dernier apparaît avoir un rapport essentiel non seulement à la zoomorphie, mais aussi à la mort, qui, forme ultime de la décomposition, révèle l'essence de chaque chose au moment de son trépas. C'est peut-être cette dimension qui confère son ton impitoyable à l'humour grinçant du fou de Charles Quint.

Ses portraits caricaturaux se concluent souvent par une épitaphe : le duc d'Albe, « *Duque de Alba, non dormite* » (« Duc d'Albe, ne dormez pas ») ; Pedro de Ávila, « *Regidor, non te negabo, a lo menos en color* » (« Conseiller, je ne te renierai pas, du moins en couleur » – avec un jeu sur le reniement de saint Pierre (Matthieu 36, 25) ; ou encore don Félix de Guzmán, enterré au Yucatán sans aucune richesse, « *Quia ventus es vita mea* » (« Car ma vie n'est que vent »). Dans d'autres cas, c'est la devise qui est rapportée, encore en guise d'épitaphe, comme pour le docteur Faría, ambassadeur, qui affirmait n'être qu'une outre de vent aux yeux du monde, et qui avait pour devise « *Faria, ¿qué non faría cosa que non debería?* » (« Faria, qui ne ferait chose qu'il ne devrait ? »).

Les morts, comme degré supérieur de déformation du vivant par rapport à l'animalisation, apparaissent à plusieurs reprises dans la *Chronique* de don Francés, et notamment pour dire aux vivants « leurs vérités » (l'expression est attestée en français depuis le XVI^e siècle, le « quatre vérités » seulement est plus tardif). Des défunts se manifestent ainsi pendant un sermon, ou alors don Francés lui-même adresse à Charles Quint une lettre à un moment où on l'avait tenu pour mort : sa propre parole se définit donc comme « d'outre-tombe ».

L'occurrence la plus fascinante de ces voix de morts, qui révèlent satiriquement la vérité aux vivants, se situe encore dans un autre passage : le récit mi-réel, mi-fictif de la visite d'une des grottes du site naturel d'Atapuerca, dans la région de Burgos, qui avait autrefois été le lieu d'une grande bataille entre Sancho de Castille et García

de Navarre. Le site n'était pas encore connu pour son incroyable gisement archéologique préhistorique, mais il suscitait déjà fascination et admiration auprès des voyageurs, par la configuration exceptionnelle des grottes impressionnantes que l'on connaissait depuis le Moyen Âge et que l'on visitait à l'époque de Charles Quint. Des relevés du XIX^e siècle ont pu constater des graffiti du XV^e et du XVI^e siècle, voire même plus anciens encore, dont certains auraient même été arabes (Sampayo et Zuaznávar 1868 ; Ortega Martínez et Martín Merino, 2018).

Le passage de don Francés réécrit sur le mode burlesque une visite à la Sibylle de Cumes, telle que les traditions antiques et médiévales l'avaient popularisée. La grotte est présentée comme « admirable et effrayante à voir », et semble « avoir été faite par Dieu et non par la main des hommes ». Elle renferme « des secrets de diverses sortes, des trésors en or, et bien des révélations de gens dont les voix se modulaient dans l'air, qui marchaient à l'intérieur et répondaient aux questions qu'on leur posait ». On y trouvait, enfin, « des statues de corps difformes, avec des inscriptions en lettres gothiques disant : "Quand nous serons vus, croyez que nous sommes les frères du comte de Cabra et de monsieur de Prata, ainsi que la femme de don Luis de la Cerda" ». Comme le comte de Salinas, l'un des visiteurs, s'enfonce dans la grotte, une voix inconnue lui dit : « Comte, n'avance pas davantage avec cette quête que tu poursuis, ni tes compagnons non plus ». Mais le comte ne se départit pas de son sang-froid, et commence à poser une série de questions à la voix mystérieuse, portant sur les vices de divers courtisans : le goût pour la dépense du duc de Béjar, la capacité à la continence du connétable de Castille, l'appétit de se marier de l'amiral de Castille ou le goût pour les fêtes du frère de ce dernier. Et il poursuit encore :

De plus, ô Voix, si par hasard doña Teresa Enríquez, dame de Torrijos, payait les traites que nous avons promises pour son fils, l'*adelantado* de Grenade, les âmes du Purgatoire en seraient-elles satisfaites ? Et de même, la marquise de Cenete, voulant bien s'asseoir, alors qu'elle se trouvait dans ma maison à Burgos, fit s'effondrer l'estrade, et un plancher intermédiaire s'écroula ; et on ne me rendit point justice ; et j'ai fait appel devant le licencié Briviesca, avec les mille cinq cents arrobes de hanches dudit licencié : la dame susmentionnée me paiera-t-elle les dommages ? *Item*, si don Francisco de Zúñiga, comte de Miranda, pourrait bâtir un corps plus grand et agrandir la ville de Miranda ? *Item*, si don Juan d'Aragón, archevêque de Saragosse, et don Juan de Lanuza, s'ils mouraient le même jour, l'un serait-il Simon, et l'autre Judas ? Et si le commandeur major de León ressemblait à une chauve-souris blanche, borgne, portant des pantoufles, comme l'affirme son frère don García, seigneur de la Horcajada, dans ses *Proverbes* ? (Sánchez Paso, 1989, p. 144-145)¹⁰

La logique de la zoomorphie finit ainsi par réapparaître lorsque d'autres réflexions tout aussi désobligeantes – sur les dépenses notoirement exagérées du duc de

Béjar ou la corpulence légendaire de la marquise de Cenete – sont arrivées à épuisement. Même dans le discours parodié de la sibylle, l'animalité humaine transperce et dit la vérité des courtisans.

Tout le passage s'inscrit dans une veine burlesque s'appuyant d'une part sur la vogue des Sibylles, omniprésentes dans l'Europe de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle, aussi à Salamanque¹¹, d'autre part sur celle des pronostications joyeuses, parodies des prédictions astrologiques, dont celles de L'Arétin (à partir de 1527) ou de Rabelais (à partir de 1532) ne sont que les plus célèbres¹². Tout cela viendrait renforcer la compréhension de l'esthétique de don Francés, dont l'originalité, dans l'Espagne de son temps, a souvent suscité l'admiration, voire l'incompréhension.

Soulignons juste, ici – la place est insuffisante pour de plus amples développements sur l'hybridité générique de la *Chronique* de don Francés –, que cette définition de sa parole satirique comme parole répondant à une « Voix » sortant des profondeurs de la grotte vient étrangement faire écho à cette phrase énigmatique que Léonard de Vinci consigna dans l'un de ses cahiers (*Codex Arundel*, British Library, ms. 263, 155r), et par la mention de laquelle Frances S. Connelly avait commencé son grand livre sur les grotesques : « Après un certain temps, surgirent en moi ensemble, peur et

¹⁰ Notre traduction, car ce passage n'est pas traduit par Paul Redonnel : « [...] como a tres leguas de la cibdad de Burgos, en un lugar que se llama Atapuerca, adonde fue una batalla entre el rey don Sancho de Castilla y entre el rey don García de Navarra. El cual labrador habló con don Diego Sarmiento, conde de Salinas, y don Diego Sarmiento, su primo, criado del Emperador, y don fray Juan de Salamanca, y les dijo como en el dicho lugar había una boca de cueva, admirable y espantosa de ver, y que creía ser hecha por Dios y no por manos de gentes. Y que demás desto, él pensaba que en ella había secretos de diversas maneras; y tesoros en oro; y muchas revelaciones de gentes cuyas voces se reformaban en el aire, y que dentro andaban, y que respondían a las preguntas que les hacían; y que dentro en la cueva estaban estatuas de disformes cuerpos con rétullos de letras góticas que decían: "Cuando nosotros fuéremos vistos, crean que somos los hermanos del conde de Cabra y musior de Prata, y la mujer de don Luis de la Cerda." [...] Y como fuesen entrados en la cueva, y en ella viesan muchas concavidades y apartamientos de estrañas maneras, de en seis en seis se apartaron por la cueva. Y como el conde de Salinas se fuese por la cueva adelante tres millas, oyó una voz que le dijo: "Conde, que esta demanda traes, no pases más adelante, ni vuestros compañeros". Y el Conde, muy espantado de la voz, fue muy esforzado, y volvió en sí, y dijo: "Sepas, Voz, que mi demanda y venida es aquí por saber muchas cosas de muchas gentes. Y querría saber cierto si el alma de don Diego de Villandrando, conde de Ribadeo, ha aportado a Purgatorio; y si los dineros que da el duque de Béjar cada día, si le prestan y si hacen alguna operación; y si don Francisco de Mendoza, obispo de Zamora, y Reinoso, veedor de Melilla, y el conde de Coruña, tomaron el amistad en el campo de Josafat; y si don Bernaldino de Velasco, condestable de Castilla, si será continente; y si don Fadrique Enriquez, almirante de Castilla, matrimoniará; y si dello haría fiestas don Fernando Enriquez su hermano." Otrosí dijo el Conde: "Señora Voz, si por caso doña Teresa Enriquez, señora de Torrijos, pagase las libranzas que prometimos de su hijo el adelantado de Granada, y si las ánimas de Purgatorio quedarán satisfechas; y asimismo la marquesa de Cenete, quiriendo se sentar bien, estando en mis casas en Burgos, se quebró el estrado y derribó un entresuelo; y no me fue fecha justicia; y yo apelé para ante el licenciado Briviesca, con las mil y quinientas arrobas de caderas del dicho licenciado si la susodicha me pagará el daño; ítem, si don Francisco de Zúñiga, conde de Miranda, podría fabricar más cuerpo y ensanchar la villa de Miranda; ítem, si don Juan de Aragón, arzobispo de Zaragoza, y don Juan de Lanuza, si muriesen en un día, si sería el uno Simón y el otro Judas; y si el comendador mayor de León, si parece murciélago blanco, tuerto, con pantuflos, porque lo afirman así don García, su hermano, señor de la Horcajada, en sus Proverbios ».

¹¹ Nous préparons actuellement une étude sur la sibylle de la *fachada rica* de l'université de Salamanque, construite à la fin des années 1520 et donc parfaitement contemporaine de la *Chronique* de don Francés, avec une plus ample bibliographie (Béhar, « L'allégorie de la Sibylle de l'université de Salamanque : prophétie et rêve humaniste sous Charles-Quint », sous presse).

¹² Pour une vision européenne de ce genre encore trop mal connu, voir Manuel (2008). Il était fort diffusé en Allemagne, voir Pfister (1990).

désir : peur de la grotte menaçante et sombre, désir de voir si elle renfermait des choses extraordinaires¹³ ».

Le grotesque renvoie, en le renversant, au mythe de la Caverne. Littéralement, il décrit les ombres du réel telles qu'elles se manifestent au regard incrédule de ceux qui plissent les yeux pour mieux discerner le réel. Il est également, en ce sens, représentatif de l'indécidabilité du sens propre à la Renaissance. La définition souvent citée du grotesque par John Ruskin semblerait pouvoir s'appliquer à ce qui s'observe dans l'esthétique de don Francés :

Le bon grotesque est l'expression, en un instant, par une série de symboles réunis avec audace et sans crainte, de vérités qu'il aurait fallu longtemps à exprimer verbalement, et dont la connexion est laissée au spectateur, à charge pour lui seul de l'établir ; les lacunes, laissées ou enjambées par la hâte de l'imagination, constituent le caractère grotesque. (Ruskin, [1856] 1903-1912, vol. III, part. IV, ch. VIII, § 4, notre traduction ; voir Gasquet, 2020)

Cependant, cette idée semble sous-tendue par la visée d'une réconciliation des contraires. Et ce qui n'étonne guère, si l'on songe que c'est à partir d'une conception de l'allégorie chrétienne que le penseur anglais développe sa réflexion, quand il s'appuie sur un passage de Spenser qu'il admire tout particulièrement, l'allégorie de l'Envie du premier livre de *The Faerie Queene*.

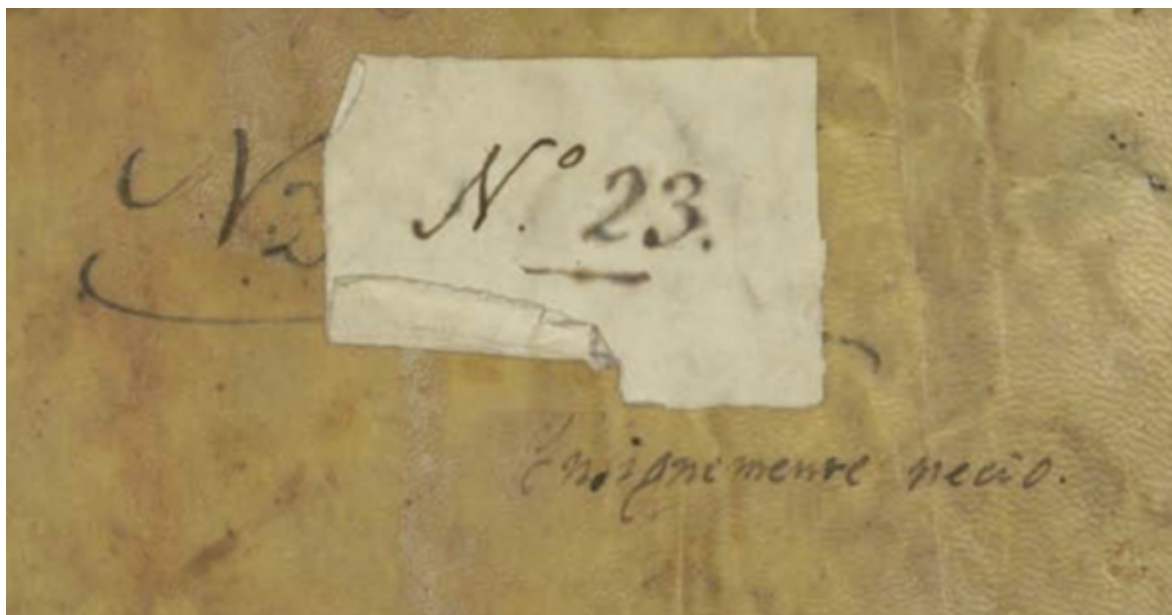
Difficile à saisir, l'humour de don Francés s'appuie donc sur une série de ressorts qui forcent le rire : la comparaison ou la métaphore zoomorphique, mais aussi la perspective sans concession que confère le regard de la mort, *in actu oculi*, dans une tension qui laisse au lecteur – simultanément spectateur du jeu des courtisans – le soin de recomposer le sens des images proposées à son ingéniosité. Sa reprise irrévérencieuse des thèmes classiques, tel que la grotte, la sibylle, la pronostication, le singularise esthétiquement par rapport à son époque qui, à partir des années 1526-1530, se convertit de plus en plus au classicisme : son anticlassicisme, bien différent des anticlassicismes italiens de son temps (burlesques et antipétrarquismes en tout genre ; voir Béhar, 2017), ne suppose en rien un passage par la *mimesis*. En cela, il fait figure d'astre singulier, ce qui a notablement réduit les tentatives d'explication de son esthétique.



¹³ Voici la citation complète : « *E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura, raggiratomì alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna; dinanzi alla quale, restato alquanto stupefatto e ignorante di tal cosa, piegato le mie reni in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio e colla destra mi feci ten[eb]re alle abbassate e chiuse ciglia e spesso piegandomi in qua e in là per [ve]dere se dentro vi discernessi alcuna cosa; e questo vietatomi [per] la grande oscuri[tà] che là entro era. E stato alquanto, subito sa[]se in me due cose, paura e desiderio: paura per la minac[cian]te e scura spilonca, desidero per vedere se là entro fusse alcu[na] miracolosa cosa ».*

« *Insignemente necio* », ou la renommée d'une parole bouffonesque

Don Francés fut unanimement apprécié – et craint, peut-être au point de vouloir désirer sa mort – pour l'exceptionnelle singularité de son fol esprit, capable de lancer ses traits redoutables. « *Insignemente necio* », lit-on sur la reliure en parchemin de l'un des manuscrits qui conservent son texte¹⁴ :



Couverture du ms. 18269 de la BNE, détail

L'expression est peu aisée à rendre en français. On pourrait la traduire, littéralement, par « insignement fou », « fou de manière insigne », ou, plus simplement, « fou insigne », au sens où l'entendit Louise Labé peu d'années après en son *Débat de Folie et d'Amour* (1555), aux accents très érasmiens :

Le plaisir que donne Amour, est caché et secret : celui de Folie se communique à tout le monde. Il est si récréatif, que le seul nom esgaie une personne. Qui verra un homme enfariné avec une bosse derrière entrer en salle, ayant une contenance de fol, ne rira il incontinent ? Que l'on nomme quelque *fol insigne*, vous verrez qu'à ce nom quelcun se resjouira, et ne pourra tenir le rire. Tous autres actes de Folie sont tels, que l'on ne peut en parler sans sentir au cœur quelque allégresse, qui desfache un homme et le provoque à rire. (Labé, 2022, p. 127)¹⁵

¹⁴ Voir la *Chronica del Emperador Carlos V*, por Don Francés de Zúñiga, truhán del mismo Emperador, ms. 18269 de la BNE (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000135663&page=1>).

¹⁵ Sur ce texte, voir Millon-Hazo (2024). Il y aurait ici une possibilité de réflexion sur la folie insigne. Au chapitre 37 de son *Tiers Livre* (1546), Rabelais rappelait le cas de Seigny Joan, « fol insigne de Paris » (*Tiers livre*, dans Rabelais, 1994, p. 468-469).

La gloire du bouffon, ce qui fait perdurer sa mémoire, réside dans l'acuité de ses traits. Leur efficacité garantit la pérennité de son nom. Pourtant, l'esthétique de la *Chronique* de « don Francés » n'est pas seulement facétieuse, elle relève ouvertement de ce qu'on appellera plus tard de la bouffonnerie, à propos de laquelle Jean Starobinski écrivait : « le bouffon est précisément le personnage qui n'est rien, mais qui peut tout dire ; il est celui qui apporte une perpétuelle contradiction, celui à qui tout est permis parce qu'il ne compte pour rien » (Starobinski, 1966, p. 273).

Cependant, le bouffon est-il à même, dans ses textes, de résorber la « perpétuelle contradiction » ? La question, en réalité, n'est pas loin de celle que Rabelais pose et qui divise ses interprètes. Un plus haut sens est-il à rechercher dans le texte offert au lecteur¹⁶ ? Ce qu'il convient de retenir, dans tous les cas, c'est l'extraordinaire singularité de la voix de don Francés, nourrie à la fois de son génie singulier et des multiples suggestions de son temps : l'art hérité du Moyen Âge de la fatrasie et de la satire politique animalière, la grotesque italienne et germanique, l'étrange imaginaire d'un Bosch, et enfin la parodie des prophéties sibyllines et des pronostications astrologiques, qui font de don Francés le digne pendant d'un Rabelais ou d'un Arétin.

Mais sa voix, dans la ligne de celle qui résonne dans la grotte d'Atapuerca, résonne d'une manière unique, que la recherche n'a qu'insuffisamment caractérisée. Elle suppose la réalisation d'un *ingenio*, d'une subtilité d'esprit qui n'a jamais de sens que dans les circonstances particulières de son énonciation. En cela, l'art du fou tient de la *performance*, car il réunit en acte des aspirations contraires, héritées à la fois de l'Europe du Nord – Allemagne et Flandres, à la fois dans la gravure et l'idéal du fou, qui tient autant d'Érasme que de Sébastien Brant – que de l'Europe méridionale – la facétie à l'italienne, inspirée de Pontano et de Castiglione, et nourries en leur cœur d'une vision du monde tragique, en proie à des tensions extrêmes, qui ne sont pas sans rappeler la cruauté du monde de la *Célestine*.

Cette synthèse surprenante, possible seulement en un moment de transition, dans l'équilibre provisoire d'une cour bourguignonne installée en Espagne, se fondait sur un cadre esthétique où les impératifs de la *mimesis* étaient encore inconnus, où la veine de l'inspiration médiévale – fatrasique et satirique – était encore des plus vives, et où l'expérimentation verbale pouvait encore se déployer sans bornes¹⁷.

¹⁶ Le grotesque rabelaisien sera lui-même perpétuellement réinterrogé en ce sens, en particulier à l'époque romantique et au-delà. D'où le fait que Ruskin, après les développements hugoliens sur le grotesque, en revienne à une nouvelle tentative de réinterprétation.

¹⁷ Qu'Héctor Ruiz Soto, insigne connaisseur des fous de la Renaissance et du Siècle d'Or, organisateur du colloque « Faire le fou. L'art des bouffons dans l'Europe moderne » (Paris, 18-20 novembre 2024), reçoive ici l'expression de nos remerciements pour sa lecture et ses suggestions généreuses.

BIBLIOGRAPHIE

Agamben Giorgio, *Il corpo della lingua: esperruquanc luzelubelouzerirelu*, Turin, Giulio Einaudi, 2024.

Aikema Bernard Jan Hendrik, « The reception of Bosch in Italy: macaronic culture and the taste for the bizarre and fanciful in Jheronimus Bosch, his patrons and his public », dans *3rd International Jheronimus Bosch Conference, Jheronimus Bosch Art Center, Proceedings of "Jheronimus Bosch, his patrons and his public"*, 's-Hertogenbosch, 16-18 septembre 2012, p. 30-43.

Antoine-König Élisabeth et Le Pogam Pierre-Yves (dir.), *Figures du fou. Du Moyen Âge aux Romantiques*, Paris, Musée du Louvre / Gallimard, 2024.

Baltrusaitis Jurgis, *Le Moyen Âge fantastique : antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, A. Colin, 1955.

Béhar Roland, « "Il ridervi de la goffezza del dire" : Niccolò Franco et la satire napolitaine du pétrarquisme », *Renaissance et Réforme*, 40-1, 2017, p. 187-210, également en ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/1086308ar>. DOI : <https://doi.org/10.33137/rr.v40i1.28453>

Béhar Roland, « La Sibylle de Salamanque et Charles-Quint : Prophétie et rêve humaniste à Salamanque », art. en préparation.

Bichon Jean, *L'Animal dans la littérature française au XII^e et au XIII^e siècles*, Lille, Service de reproduction des thèses, 1976.

Bigéard Martine, *La Folie et les fous littéraires en Espagne. 1500-1650*, Paris, Centre de Recherches hispaniques, 1972.

Bigéard Martine, « Rhétorique et signification dans la Chronique du bouffon de Charles Quint », dans Haïm Vidal Séphiha (éd.), *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, Éditions hispaniques, 1975, t. I, p. 80-87.

Bouza Fernando, « La estafeta del bufón: cartas de gente de placer en la corte de los Austrias », dans *Corre manuscrito: Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, p. 179-214.

Bouza Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias. Oficio de burlas*, Madrid, Temas de Hoy, 1991.

Cacho Casal Rodrigo, « El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro », *Criticón*, 100, 2007, en ligne : <http://journals.openedition.org/criticon/8931>, consulté le 13 mars 2025. DOI : <https://doi.org/10.4000/criticon.8931>

Carrasco Manchado Ana Isabel, « La metáfora animal en la propaganda política de los Reyes Católicos (1474-1482) », *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 25, 2002, p. 399-419.

Chastel André, *La Grottesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, Paris, Le Promeneur, 1988.

Checa Cremades Fernando, « The Fire and the Owl: On the Reception of Bosch's work by the Spanish and Flemish Habsbourg Courts in the Sixteenth Century », dans Pilar Silva Maroto (éd.), *Bosch – The 5th Centenary Exhibition*, Madrid, Thames and Hudson, 2017, p. 162-163.

Fabula / Les Colloques, « Littérature et zoomorphie satirique (XVI^e-XXI^e siècles) », 2025

Checa Cremades Fernando, *De El Bosco a Tiziano: arte y maravilla en El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2013.

Chiesa Marianna Giovanna, compte rendu de Francés de Zúñiga, *Crónica burlesca...*, éd. Diane Pamp de Avallé-Arce (1981), dans *Rassegna iberistica*, 12, 1981, p. 50-51.

Claivaz David, *Ce que j'ay oublié d'y mettre : essai sur l'invention poétique dans les coq-à-l'âne de Clément Marot*, Fribourg, Éditions universitaires, 2000.

Connelly Frances S., *The Grotesque in Western Art and Culture. The Image at play*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Dacos Nicole, *La Découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1969.

Desprez François, *Recueil de la diversité des habits*, Paris, Richard Breton, 1562.

Desprez François, *Songes drolatiques*, Paris, Richard Breton, 1565.

Domínguez Frank A., « Monkey Business in *Carajicomedia*: The Parody of Fray Ambrosio Montesino as "Fray Bugeo" », dans *eHumanista*, 7, 2006, disponible en ligne : https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume7/1%20Dominguez.pdf

Falkenburg Reindert L., *Bosch : Le jardin des délices*, traduit de l'anglais par Jean-François Allain, Paris, Hazan, 2015.

Gasquet Lawrence, « 'Why is it that a photograph always looks clear and sharp, – not at all like a Turner?' John Ruskin & Perceptual Aberration », *Cahiers victoriens et édouardiens*, 91, en ligne, 2020 : <http://journals.openedition.org/cve/7078>, consulté le 3 juillet 2025. DOI : <https://doi.org/10.4000/cve.7078>

Heim Dorothée, « La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch e Israel van Meckenem », *BSAA Arte*, 71, 2005, p. 65-87.

Ibáñez Fernández Javier, « La introducción del ornato "al romano" en el Primer Renacimiento aragonés », *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 18, 2003, p. 293-340.

Ilsink Matthijs et al., *Jérôme Bosch, peintre et dessinateur. Catalogue raisonné*, Arles, Actes Sud, 2016.

Joly Monique, *La Bourle et son interprétation : recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI^e-XVII^e siècles)*, Lille, Atelier National de Reproduction des thèses, 1986.

Klein Robert, « Le thème du fou et l'ironie humaniste (1963) », dans André Chastel (éd.), *La Forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 433-450.

Labé Louise, *Œuvres*, éd. Michel Clément et Michel Jourde, Paris, Flammarion, 2022.

Laborde Léon, *Inventaire des tableaux, livres, bijoux et meubles de Marguerite d'Autriche, fille de Marie de Bourgogne et de Maximilien, empereur d'Allemagne, fait et conclut en la ville d'Anvers le xvii d'avril, M^{ve}24, document inédit*, Paris, A. Leleux, 1850.

Lefebvre Joël, *Les Fols et la folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968.

Malraux André, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951.

Manuel Franck, « Les Pronostications Joyeuses : la parodie au service d'une poétique négative », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 20, 2008, p. 133-148.

Márquez Villanueva Francisco, « Un aspect de la littérature du "fou" en Espagne », dans Augustin Redondo (éd.), *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, Vrin, 1979, p. 233-250.

Márquez Villanueva Francisco, « Jewish "Fools" of the Spanish Fifteenth Century », *Hispanic Review*, 50, 1982, p. 385-409.

Márquez Villanueva Francisco, « Literatura bufonesca o del "loco" », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 1985-1986, p. 501-528.

Mexía Pedro, *Colloquios o Dialogos*, s.l. [Séville ?], s.n., 1547.

Ménager Daniel, « Le rire et le grotesque. Boccace, Rabelais, et quelques autres », dans Alain Vaillant (dir.), *Esthétique du rire*, Nanterre, PU de Paris Nanterre, 2012. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.2311>

Menéndez Pidal Juan, *El bufón de Carlos V Don Francesillo de Zúñiga. Cartas inéditas*, Madrid, RABM, 1909.

Millon-Hazo Louise, « L'esthétique du grotesque dans Le Quart Livre de Rabelais », *Cahiers textuel*, 34/44, 35, 2012, p. 107-123.

Millon-Hazo Louise, « L'humanisme dans les Œuvres de Louise Labé », *Fabula / Les colloques*, Lire les Œuvres de Louise Labé, en ligne, 2024 : <http://www.fabula.org/colloques/document11725.php>, consulté le 9 mars 2025.

Montaigne Michel de, *Essais*, Livre I, Chapitre XXVIII (« De l'amitié »), dans Œuvres complètes, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, intr. Maurice Rat, Paris, Gallimard, 1962.

Morel-Fatio Alfred et Léonardon Henri, « La "Chronique scandaleuse" d'un bouffon du temps de Charles-Quint », *Bulletin hispanique*, 11-4, 1909, p. 370-396.

Morel Philippe, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.

Nies Fritz, « Fatrasies und Verwandtes: Gattungen fester Form? Zur Systematik altfranzösischer Unsinnsdichtung », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 92-1, 1976, p. 124-137.

Nieto Soria José Manuel, « Humor político en la Castilla del siglo XV », *Cuadernos del CEMYR*, 12, 2004, p. 119-138.

Ortega Martínez Ana Isabel et Martin Merino Miguel Ángel, « 150 Aniversario (1868-2018) de la publicación: *Descripción con planos de la Cueva llamada de Atapuerca*, de Pedro Sampayo y Mariano Zuaznávar », *Cubía. Boletín del grupo espeleológico Edelweiss*, 22, 2018, p. 40-47.

Passavant Johann David, « Notizen über Hieronymus van Aeken, genannt Bosch, und Alart Du Hameel », *Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschnidekunst und ihre Geschichte*, 7-8, 1862, p. 88-92.

Pereda Felipe, « Canteros y humanistas en la Salamanca de 1525: las anotaciones de Pérez de Oliva en el "Vitruvio" de Fra Giocondo », *Annali di Architettura*, 7, 1995, p. 125-140.

Periñán Blanca, *Poeta ludens: disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII: estudio y textos*, Pise, Giardini, 1979.

Pfister Silvia, *Parodien astrologisch-prophetischen Schrifttums 1470-1590. Textform, Entstehung, Vermittlung, Funktion*, Baden-Baden, Valentin Körner, 1990.

Piret Pierre, « Allégorie et grotesque. Éléments pour une généalogie du grotesque (à partir de Walter Benjamin) », dans Isabelle Ost et al. (éds.), *Le grotesque*, Bruxelles, PU de Saint-Louis Bruxelles, 2004, p. 63-78, <https://doi.org/10.4000/books.pucl.21477>.

Pokorny Erwin, « Hieronymus Bosch und das Paradies der Wollust », *Frühneuzeit-info*, 21, 1- 2, 2010, p. 22-34.

Ponce Cárdenas Jesús, « *In pictura poesis*: epigramas renacentistas insertos en retratos », *Studia Aurea*, 10, 2016, p. 131-152.

Pontano Giovanni, *De Sermone* (1509), dans *Ioannis louiani Pontani opera*, éd. Pietro Summonte, Naples, 1509.

Porter Lambert C., *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Age*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1960.

Rabelais François, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 1994.

Rosen Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Vincennes, PU de Vincennes, 1991.

Ruskin John, *Modern Painters* (1856), dans *The Complete Works of John Ruskin*, éd. E. T. Cook et Alexander Wedderburn. Londres, George Allen, 1903-1912, vol. III.

Sampayo Pedro et Zuaznavar Mariano, *Descripción con planos de la cueva llamada de Atapuerca*, Burgos, 1868.

Silhouette Marielle, « Le Grotesque entre la marge et le cadre », *Sociétés et représentations*, 10, 2001, p. 9-21.

Silva Maroto Pilar, *Bosch : The 5th Centenary Exhibition*, Madrid, Thames & Hudson Verlag, 2016.

Starobinski Jean, « Note sur le bouffon romantique », *Cahiers du Sud*, 387-388, 1966, p. 270-275.

Uhl Patrice, « Observations sur la strophe fatrasique », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 107, 1-2, 1991, p. 14-46.

Uhl Patrice, *La Constellation poétique du non-sens au Moyen Âge. Onze études sur la poésie fatrasique et ses environs*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Uhl Patrice, « Fatras et fatrasie : un imbroglio étymologique et typologique », *Expressions*, 17, 2001, p. 57-80.

Valette Jean-René, « Le rire et le corps : éléments d'esthétique médiévale (XII^e-XIII^e siècle) », dans Alain Vaillant (dir.), *Esthétique du rire*, Nanterre, PU de Paris Nanterre, 2012. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.2309>

Vián Herrero Ana, « Históia filológica lastimera del bufón Don Francesillo de Zúñiga », *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 2, 1992, p. 163-169.

Webber Edwin J., « The Disappearance of "albardán" », dans Homenaje a Rodríguez-Moñino; estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos, Madrid, Castalia, 1966, vol. 2, p. 303-310.

Webber Edwin J., « On the Ancestry of the Gracioso », *Renaissance Drama*, V, 1972, p. 171-190.

Wolf Ferdinand, « Ueber den Hofnarren Kaiser Carl's V, genannt El Conde don Francés de Zúñiga, und seine Chronik », *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe*, II-I, 1850, p. 21-63.

Zapata Luis, *Miscelánea o Varia historia*, Llerena, Editores Extremeños, 1999.

Zumthor Paul, « Fatrasie et coq-à-l'âne (De Beaumanoir à Clément Marot) », dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance, Mélanges de philologie française offerts à Robert Guette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 5-18.

Zumthor Paul, Hessing E.-G., et Vijlbrief R., « Essai d'analyse des procédés fatrasiques », *Romania*, 334, 1963, p. 145-170.

Zúñiga Francés de, *Crónica de mano del donosísimo don Francesillo, agudo decidor del Emperador Carlos quinto en la qual escribe muchas cosas suyas y algunas acaezidas en España y en las Comunidades. Contiene graciosos y subtiles dichos y apodos, a grandes, a prelados y señores particulares. Es lection exquisita y gustosa y de apacibles ratos*, ms. 1838 BNE Madrid (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000109391&page=1>).

Zúñiga Francés de, *Crónica*, ms. 7972, BNE Madrid (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000070881&page=1>)

Zúñiga Francés de, *Chronica del Emperador Carlos V, por Don Francés de Zúñiga, truhán del mismo Emperador*, ms. 18269, BNE Madrid, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000135663&page=1>

Zúñiga Francesillo [sic] de, *Chronique plaisante de Don Francesillo de Zuniga, secrétaire, favori et prédicateur de l'Empereur Charles-Quint adressée par le même à sa Majesté*, traduit de l'espagnol par Paul Redonnel, Paris, Éditions La Centaine, 1930.

Zúñiga Francés de, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, éd. Diane Pamp de Avalor-Arce, Barcelone, Critica, 1981.

Zúñiga Francés de, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, éd. José Antonio Sánchez Paso, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

PLAN

- L'art facétieux de la caractérisation animale
- Animalisation satirique et fatrasie
- L'animalisation littéraire, une forme du grotesque visuel ?
- La vision grotesque : une vision post-mortem, dans la grotte ?
- « Insignemente necio », ou la renommée d'une parole bouffonesque

AUTEUR

Roland Behar

[Voir ses autres contributions](#)

École Normale Supérieure - PSL, ITEM, roland.bekar@ens.psl.eu