

LOPE DE VEGA AU PARNASSE: HONRAS DE LOPE DE VEGA EN EL PARNASO, COMEDIA DE GABRIEL DE MONCADA (1636)

Hélène Tropé

CRES - LECEMO (PARIS III)

Université de la Sorbonne Nouvelle

RÉSUMÉ: Ce travail est consacré à la comedia de Gabriel de Moncada, Honras de Lope de Vega en el Parnaso (1636). Il s'agit du dernier texte du volume intitulé Fama Póstuma que Juan Pérez de Montalbán, ami et disciple du "Phénix des esprits", fit paraître à sa mort. On y analyse l'utilisation par Moncada de la prosopopée pour représenter au théâtre l'affrontement verbal de deux personnages allégoriques : Comedia et Tragedia, qui rivalisent au Parnasse pour obtenir les faveurs d'un autre personnage : Aplauso, c'est-à-dire, les applaudissements. Le conflit se résout par la mise en scène de l'immortalité littéraire du "Phénix des esprits" et la glorification de la comedia en tant que genre littéraire. Cette œuvre est une réflexion sur le théâtre espagnol en 1635, année qui représenta un tournant majeur dans l'histoire du théâtre espagnol.

MOTS CLÉS: Lope de Vega, Parnasse, éloge funèbre, Pérez de Montalbán.

LOPE DE VEGA EN EL PARNASO: HONRAS DE LOPE DE VEGA EN EL PARNASO, COMEDIA DE GABRIEL DE MONCADA (1636)

RESUMEN: Este trabajo estudia la comedia Honras de Lope de Vega en el Parnaso, de Gabriel de Moncada (1636). Se trata del último texto de la miscelánea titulada Fama Póstuma que Juan Pérez de Montalbán publicó en Madrid a la muerte de Lope de Vega. Se analiza cómo, mediante la prosopopeya, Moncada pone en escena el enfrentamiento verbal de dos personajes alegóricos, Comedia y Tragedia, que luchan en el Parnaso por conseguir el amor de Aplauso. El conflicto se resuelve gracias a la escenificación de la inmortalidad literaria del "Fenix de los Ingenios" y la glorificación de la comedia en tanto que género literario. La obra constituye una reflexión sobre el teatro español en 1635, momento que representó un giro en el teatro áureo.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, Parnaso, honras fúnebres, Pérez de Montalbán.

Ce n'est sans doute pas un hasard si deux textes, datés respectivement de 1635 et 1636, *Les visions admirables du pèlerin de Parnasse* (Anonyme 1635) et la *comedia* de Gabriel Moncada, *Honras de Lope de Vega en el Parnaso* (Pérez de Montalbán 2001: 341-406) mettent tous deux en scène Lope de Vega qui comparaît devant Apollon au Parnasse. Dans le texte français, à tonalité satirique, le “Phénix des beaux esprits” (*el Fénix de los ingenios*) est “vêtu de long, comme un ecclésiastique” et dans la *comedia* de l'Espagnol, il porte l'habit de l'Ordre de Saint-Jean. Dans le premier, le Parnasse est représenté comme un tribunal, “le rendez-vous ordinaire de tous ceux qui avaient quelque querelle à vider”. Le narrateur se transporte en rêve dans ce séjour des poètes. La visite qu'il nous relate est l'un de ces songes allégoriques dont la littérature du temps raffolait : notre rêveur assiste à une scène où Lope, imbu de lui-même, se livre à une autoglorification, avant de venir chercher querelle aux poètes français qui l'imitent –selon ses allégations– outrageusement. Apollon donne une fin de non-recevoir à l'impudent et le renvoie dans sa patrie. Un troisième texte, burlesque, paru à Venise en 1636 (Franchi Perugino 1636), met en scène au Parnasse plusieurs poètes espagnols, vêtus de façon aussi extravagante que cocasse, qui demandent une audience à Apollon en lui présentant plusieurs requêtes au lendemain des funérailles du grand poète madrilène. Ils lui demandent tout d'abord de faire brûler toutes leurs œuvres ayant plus de quarante ans et de faire purger les autres. Ils conjurent aussi Apollon d'ordonner à tous les poètes espagnols d'imiter le style de Lope (appelé d'abord “le grand”, puis “le singulier”). Lope est appelé le “Colomb des Indes poétiques” car il a enrichi le monde de ses doctrines, d'un nombre inimitable d'affects, ainsi que de concepts aussi sérieux que facétieux. Pour finir, Apollon décide d'envoyer Mercure en Espagne pour qu'il signifie à tous les poètes l'obligation qui leur est faite d'imiter le style de Lope, qualifié de “vrai jardin d'Apollon” (Franchi Perugino 1779: 61-73)¹.

La pièce de Gabriel de Moncada, objet du présent article, est d'une tonalité bien différente. Elle relève du genre épideictique et constitue un témoignage d'affection à l'égard du “Phénix des esprits”, doublé d'un vibrant hommage poétique. Dans celle-ci, la tragédie, la comédie et les applaudissements du public s'incarnent dans des personnages allégoriques : *Tragedia* et *Comedia* sont au Parnasse et se disputent jalousement les faveurs d'*Aplauso*. Une intrigue simple (la jalousie réciproque des deux genres dramatiques et le chagrin de *Comedia*,

1. Je remercie très vivement Alexandra Gompertz pour l'aide qu'elle m'a apportée par la traduction de ce texte.

affectée par la nouvelle de la maladie puis de la mort de Lope) sert de prétexte à une mise en scène ou plutôt mise sur la scène des idées des partisans et admirateurs du Phénix relatives au théâtre : exaltation de la *comedia nueva* et prises de position “anticultéranistes”. Cette pièce, tournée vers l’exaltation de Lope, s’achève sur ce qui ressemble à une scène de résurrection : annoncé par un personnage nommé Mémoire (*Memoria*), Lope de Vega fait une apparition «en effigie», couronné de laurier, une plume dans la main droite et un livre dans l’autre. Mémoire commente cette apparition et proclame, à l’instar de bon nombre des compositions du recueil², l’immortalité que la gloire du Phénix confère à ce dernier.

La pièce clôt la *Fama Póstuma*, ouvrage panégyrique composé en hommage à Lope de Vega (1636) par divers poètes espagnols à l’initiative de Juan Pérez de Montalbán, fils de l’un des éditeurs les plus importants du grand dramaturge castillan et ami de ce dernier. À notre connaissance, aucune étude critique n’a été consacrée à ce jour à cette *comedia* qui nous semble pourtant faire entendre d’intéressants échos des idées en vogue autour de 1635 au sujet du théâtre espagnol.

Après avoir replacé brièvement cette pièce dans son contexte historique et littéraire, nous analyserons ses caractéristiques génériques et son habillage classique. Puis nous étudierons comment Moncada, grâce à l’imitation de la prosopopée antique qui faisait parler les dieux et les muses, donne voix à Apollon, Mercure et Momos, ainsi qu’aux allégories de la *Comedia*, de la tragédie et du public, pour effectuer une défense de la *comedia* et rendre un vibrant hommage à Lope.

1. Le contexte historique et littéraire

Les circonstances de la rédaction de la *Fama póstuma* sont connues. Lope de Vega mourut le lundi 27 août 1635. Malgré la ferveur que le peuple de Madrid témoigna au poète à l’occasion de ses funérailles et de son enterrement, le Conseil de Castille n’autorisa pas le très solennel hommage funéraire que la municipalité de cette ville avait projeté de rendre au Phénix, sans doute en raison de la vie sentimentale agitée de ce dernier, laquelle avait défrayé la chronique (Amezúa 1951: 268-356 ; Vargas 2002: 359-368 ; Pedraza Jiménez 2009: 55).

2. Voir par exemple le sonnet de Lope Hurtado de Mendoza y Moscoso: “No ha muerto Lope, pues aun hoy respira / La fama con aliento dilatado, / Y el olvido, que a tantos ha borrado, / Apenas parece ya, según se mira / De nuevos esplendores adornado, / Que la llama vital que solpló el hado, / Se esforzó con la llama de la pira”.

Juan Pérez de Montalbán, son ami et disciple, fils par ailleurs de l'un des éditeurs les plus importants du poète –le libraire Alonso Pérez–, organisa un hommage littéraire destiné à immortaliser le nom du Phénix. Il s'agit d'un volume composé de trois types de textes qui tous exaltent le dramaturge madrilène : des textes en prose et des lettres ; des poèmes et enfin, la pièce de théâtre à laquelle le présent article est consacré. Anonyme, elle est dédiée au duc de Sessa, mécène du Phénix. Dès lors qu'elle fait allusion aux cérémonies funèbres organisées par ce dernier en hommage au poète, il est permis de penser qu'elle fut écrite postérieurement à ces dernières, entre septembre et novembre 1635 (Pérez de Montalbán 2001: LXXVI). L'auteur, Gabriel de Moncada (1593?-1644), issu d'une famille de la haute noblesse, était un lettré qui fut avocat des Conseils royaux. Fort cultivé et polyglotte, il était aussi poète³ (Álvarez y Baena 1790, II: 133-135 et III: 762 ; Urzáiz Tortajada 2002, II: 455). Il écrivit notamment le traité *De pactis et Prosodia en romance con un tratado de versos y figuras* (Moncada 1611).

Comme l'a montré Marcella Trambaioli (Trambaioli 2009 : 5-44), Lope a exalté durant une trentaine d'années et à maintes reprises l'illustre et ancien lignage catalan des Moncada ; bien qu'on dispose de très peu d'informations sur les liens possibles entre le célèbre dramaturge castillan et la famille Moncada, il est manifeste que les pièces analysées par Trambaioli, dans lesquelles le poète magnifie ce lignage catalan, témoignent de son désir que ces nobles plaident en sa faveur à la cour afin qu'un poste ou des honneurs lui soient accordés.

Outre l'exaltation des Moncada à laquelle le Phénix se livra dans ces œuvres, le vibrant hommage qu'il rendit à Gabriel de Moncada dans la sixième *silva* du *Laurel de Apolo* publié en 1630 (Vega 2007: 343-44) est suggestif :

¿Don Gabriel de Moncada a quién no admira, / tan digno del Consejo de los Reyes, / si, descansando el arco de las leyes, / templa las cuerdas a la dulce lira? / ¿Qué Musa no suspira, / enamorada del hablar suave / retórico, galán, discreto y grave? (vv. 287-293).

Moncada rendit à son tour hommage au Phénix en écrivant cette *comedia* peu de temps après sa mort. Postérieurement, il entra dans l'ordre des Capucins le 28 mars 1641 et devint frère Francisco Antonio de Madrid Moncada. Il traduisit les

3. Parmi ses poèmes, on trouve une épigramme que José Pellicer publia dans son œuvre *Anfiteatro de Felipe el Grande*. Il semble aussi être l'auteur d'un *romance* écrit à l'occasion de la mort de Rodrigo Calderón en 1621 (voir B.N.M., *Papeles varios*, fols. 202 a 214 v).

deux tomes latins des *Anales de su religión*, du père Zacarías Boverio, qui furent édités en trois tomes sous le titre de *Las Corónicas de los Frailes menores Capuchinos del bienaventurado San Francisco* (1644-1647). Il mourut le 22 mai 1644 au couvent Saint-Antoine du Prado de Madrid.

Dans une lettre placée dans le recueil de la *Fama póstuma* (Montalbán 2001: 339-40) juste avant la pièce qui nous occupe, le dramaturge Juan de Solís Mejía dédie la pièce au duc de Sessa, au motif que ce mécène de Lope s'est montré généreux envers le Phénix de son vivant et au moment de ses funérailles : “[...] las muchas mercedes que de V. E. recibió Lope de Vega Carpio en su vida y los grandes honores en su muerte”. Solís laisse entendre que la paternité de l'œuvre revient à l'un de ses amis désireux de masquer son identité. La pièce serait donc restée anonyme si Álvarez y Baena (1791, III: 362) n'avait établi que l'auteur en était Moncada, s'appuyant pour cela sur les indications offertes notamment par León Pinelo dans ses *Anales o historia de Madrid*. Ces dernières nous informent aussi que la pièce fut jouée (Pinelo 1971: 304) :

Después el Doctor Juan Perez de Montalvan Sacerdote i rayo de la luz de Lope de Vega agradecido a lo que del aprendizaje saco a luz un libro que intitulo: *Fama Postuma a la vida y muerte del Doctor frey Lope Felix de Vega Carpio* en que despues de su vida que escrivio con brevedad puso los elogios que le hizieron en prosa i verso todos los ingenios de la Corte. En que entro una Comedia que se represento en el Teatro a la muerte de *Lope de Vega* escripta por quien desengañado poco después de las cosas del mundo, dexo los aplausos que iba adquiriendo y eligio para vivir y morir la Religión de los Capuchinos, donde a los tres años de profeso acabo santamente.

Une mention figurant juste après la fin du texte de la *comedia* –qui pourrait également être de Solís– confirme que cette dernière fut bien représentée :

Aplaudióse la comedia, así leída como impresa y representada, generalmente de todos cuantos conocen la dificultad del asunto y el ingenio floradísimo del dueño, que aunque esconde su nombre en su modestia, descubre su opinión en su talento; [...].

À en croire la dédicace de Solís, ce dernier aurait œuvré pour que la pièce fût non seulement imprimée mais encore jouée. Le dramaturge fait l'éloge de la *comedia* de son ami, louant en particulier :

[...] la novedad de la fábula, la destreza en seguir la parte de la alegoría, la copia de sentencias y conceptos, la facilidad de los versos, y sobre todo el primor de haber reducido a suavidad cómica lo estraño a nuestros teatros de la prosopopeya.

Ce sont ces aspects, fort bien résumés par Solís, qu'il nous incombe d'analyser à présent.

2. Habillage classique, mythologie et prosopopée : une pièce mythologique

À première vue, les personnages répondent au schéma traditionnel de la *comedia* espagnole : selon la liste des *dramatis personae*, *Aplauso* est le galant (*el galán*) ; *Comedia* et *Tragedia* sont les dames (*damas*) et *Chanza* est le personnage porteur de l'élément comique (*el gracioso*). À l'exception d'Apollon et de Mercure, personnages mythologiques, tous les autres sont allégoriques. Les personnages semblent fonctionner par paires, les plus élevés, "nobles", étant Apollon et Mercure ; *Tragedia* et *Comedia*, qui se disputent les faveurs d'*Aplauso* (les applaudissements) et enfin *Fama* (Gloire) et *Memoria* (Mémoire). Les autres, plus populaires, sont *Chanza* (Plaisanterie) et Momus qui rivalisent de critiques et railleries. Ce dernier est bien sûr le dieu de l'ironie et du sarcasme, héritier du Mômós de la *Théogonie* d'Hésiode, fils du Sommeil et de la Nuit, qui s'évertue à tout critiquer⁴. Tous les personnages sont caractérisés de façon emblématique. L'action est simple : *Aplauso* fait venir la *Comedia* au Parnasse afin que les muses la divertissent et allègent son chagrin de savoir Lope malade puis mort. Sur le théâtre qu'est le tribunal d'Apollon, la *comedia* et le Phénix sont élevés au pinacle devant deux personnages Momus et *Chanza*, dont la fonction principale est de se faire l'écho des idées défavorables à la *comedia* en apportant la contradiction à un Apollon qui rebat brillamment leur argumentaire de façon implacable et systématique.

On ignore malheureusement dans quel cadre cette *comedia* fut représentée et si elle fut conçue plutôt pour le *corral* ou pour la cour. Cependant, les indications fournies par la pièce elle-même concernant les conditions matérielles souhaitées pour la représentation, de même que son sujet, nous inclinent à penser qu'elle fut représentée devant un public courtisan ou en tout cas choisi. Son habillage classique, mythologique, ainsi que la place importante qu'y occupent la musique, les chants et les danses auxquels s'ajoute la mention explicite de la machinerie, semble permettre de la rattacher à un théâtre aulique.

Cette pièce se caractérise par la relative brièveté du texte (2464 vers), qui comporte une majorité de strophes *de arte menor* : 60% de *redondillas*, 25% de *romances* (Pérez Montalbán 2001 : LXXX), brièveté qui se voit compensée par la fréquente intervention de la musique, de la danse et des chants qui ponctuent les changements de scènes et accompagnent l'entrée de tel ou tel personnage. C'est ainsi que l'entrée en scène de *Tragedia* est annoncée par un coup de clairon : "Suenen

4. Le mythe fut reformulé sous la plume de Leon Battista Alberti dans son *Momus sive De principe* rédigé vers 1444.

un clarín ronco” (v. 575+). Apollon ordonne que l’on danse et que l’on chante pour consoler *Comedia*, d’où l’indication scénique suivante (v. 761+): “*Entren los que bastaren para bailar mientras se cantaren los versos de abajo, y traigan en medio el Aplauso y la Comedia, y entren bailando y cantando esta letra [...]*”.

Selon les nombreuses didascalies de la pièce, celle-ci était destinée à être représentée avec un certain faste et donc plutôt devant un public courtisan. La musique, les chants, les danses contribuent au caractère spectaculaire de la mise en scène, de même que les artifices visant à impressionner le spectateur. Ainsi, au vers 320, une nuée descend et dépose son équipage sur scène :

Vaya bajando una nube en que vengan el Aplauso, la Comedia, la Chanza y los músicos que pudieren, y suene dentro música, hasta que puedan salir de la nube, y al bajar diga el Aplauso: [...].

La mention même de la machinerie (*tramoya*) par l’un des personnages (v. 327) contribue à impressionner favorablement un public dès lors conscient d’assister à une œuvre complexe : “Chanza : Si Apolo no lo remedia, / yo caigo, y aquí fue Troya ; / Del vientre de la tramoya / salgo Jonás de Comedia” (v. 324-328).

Tous ces éléments sont destinés à conférer à l’œuvre un caractère éminemment spectaculaire tout en créant une magie particulière : musique, danse et poésie s’associent harmonieusement pour donner l’illusion d’un Ailleurs poétique parfait et reconstruire sur la scène une image du Parnasse. Les conditions matérielles de la représentation semblent donc renvoyer à un théâtre de cour.

Il en va de même concernant le sujet de l’œuvre et son habillage classique. En effet, cette pièce, comme nous allons l’étudier, propose une glorification de la *comedia* par le truchement de la mythologie. De ce point de vue, elle semble plutôt s’adresser à un public choisi, de nobles et de lettrés, à qui l’on propose un sujet élevé (une confrontation des genres dramatiques) dans un décor classique non moins élevé, dans tous les sens du terme, à savoir le Mont Parnasse.

La fiction poétique du Parnasse était devenue banale à l’époque de la rédaction de la pièce de Moncada : comme le souligne José Simón Díaz (1979: 29-46), des milliers de références au Parnasse existent dans la littérature aurisécularaire. Il n’est que de considérer le titre de diverses œuvres, depuis les *Flores del Parnaso* (1596) de Luis de Medina, le *Viaje del Parnaso* (1614) de Cervantes, *La vega del Parnaso* (1637) de Lope de Vega lui-même, pour se persuader de la fréquence de ces “voyages dans la littérature”.

Le Parnasse est encore le cadre des Cortes devant lesquelles la Renommée convoque les prétendants les plus méritants dans le *Laurel de Apolo* de 1630 (Vega 2007). Ce catalogue en vers où le poète exposa ses idées littéraires est sans doute à l'origine directe des œuvres où le Phénix est mis en scène dans ce célèbre séjour mythologique des poètes : *Les visions admirables du pèlerin de Parnasse*, l'allégorique songe burlesque que nous évoquions au début de ce travail, mais encore cette apparition de Lope de Vega sur laquelle s'achève la pièce de Moncada. Cet emploi allégorique du Parnasse était bien connu des spectateurs du théâtre courtois.

Dans la *comedia* de Moncada, l'action se déroule dans un monde irréel peuplé de divines figures occupées à des tâches sublimes fort éloignées des préoccupations terrestres. Comme le souligne *Chanza*, on ne mange ni ne boit au Parnasse : “Cuanto se come es manjar / del alma, y esta comida / no es para un alma vestida / de cuerpo que sustentar” (vv. 833-836), si ce n'est l'eau poétique de la fontaine d'Hippocrène, lieu de séjour préféré des Muses où les poètes viennent chercher l'inspiration : “[...] porque contiene este monte, / con mil prodigios que callo, / la fuente de aquel caballo / que fue de Belerofonte, / donde es la eficacia tal / de alguna virtud secreta, / que sale insigne poeta / quien bebe de su cristal” (vv. 459-466).

Il convient de s'interroger sur l'interprétation possible du sens littéral de la *comedia* de Moncada qui mêle des dieux mythologiques (Apollon, Mercure, les Muses, Momus) à des allégories à qui l'on donne la parole selon le principe même de la prosopopée : *Comedia*, *Tragedia* et *Chanza*. Quel sens en effet donner à cette œuvre qui humanise des figures mythologiques et allégoriques en leur prêtant des sentiments : jalousie de *Tragedia* vis-à-vis du succès remporté par *Comedia* auprès du public, ce dernier s'incarnant dans un personnage allégorique, *Aplauso*, tristesse de la *Comedia* en raison de la mort de Lope ?

En effet, à l'imitation des premières prosopopées antiques qui faisaient parler les dieux et les Muses (Parménide dans son *Poème*, Homère dans *L'Illiade*, Hésiode dans sa *Théogonie* ou encore la prosopopée des Lois dans le *Criton* de Platon), Moncada donne voix aux allégories du genre tragique et du genre comique. Et s'il est vrai que la prosopopée qui “apparaît volontiers dans les œuvres de combat ou de débat [...], a pour but d'apporter à l'argumentation une force de conviction plus grande” (Bacry 1992: 77), il faut nous interroger sur l'éventuelle portée didactique de la pièce.

Comme nous allons l'étudier à présent, l'habillage classique de l'œuvre est une trame intelligemment ourdie pour y projeter la controverse contemporaine relative à la légitimité de la *Comedia* et y débattre de l'opposition entre le genre

comique et le tragique, bref pour y traiter des interrogations existantes en 1635 au moment du décès de Lope. Cette *comedia*, qui semble relever de la catégorie des comédies mythologiques étudiées par Couderc (2007: 129-144), semble peut être mise en relation, malgré le caractère irréel du lieu de l'action, avec les interrogations et débats littéraires propres au théâtre en 1635.

3. Éloge de Lope et défense de la *comedia*

La pièce de Moncada se fait l'écho des idées et débats de l'époque (défense de la *comedia* ; attaque contre le cultéranisme) et contient d'intéressantes réflexions sur différentes formes métriques.

3.1. *Défense de la comedia*

En premier lieu, *Honras de Lope de Vega en el Parnaso* nous semble pouvoir être lue à la lumière de la double controverse, éthique et esthétique, qui agita l'Espagne dès la fin du règne de Philippe II et se prolongea tout au long du XVII^e siècle (et même au-delà) au sujet de la légitimité morale du théâtre. Vers 1630, les plaintes des moralistes et théologiens contre le théâtre, dont le jésuite Juan de Mariana, auteur de *De spectaculis* (1609), pour qui le plaisir littéraire et pis encore, ce que ces moralistes nommaient "le mal des *comedias*", équivalaient au péché, trouvent un terrain favorable sur le plan politique dans le programme de réformes et de reconstruction morale profondément anti-hédoniste promu par le pudibond Olivares sur fond de politique impériale offensive (guerre de Mantoue). Or, paradoxalement, la Monarchie ne dispose pas en réalité des moyens financiers et militaires nécessaires pour soutenir de telles ambitions : banqueroute de 1627, désastre navals de 1628 et 1631, etc. (García Berrio 1978: 34-53).

Ainsi, de 1625 à 1634, le Conseil de Castille, pour des raisons politiques tenant aux vellétés moralisatrices de la *Junta de Reformatión*, cessa d'accorder les autorisations nécessaires pour pouvoir imprimer "des livres de *comedias*, des romans et autres œuvres de ce genre" au motif que ces derniers pouvaient porter préjudice à la jeunesse. Et si le 3 novembre 1624 Lope avait obtenu de Philippe IV l'autorisation d'éditer la *Parte XX* de ses *comedias*, qui parut en janvier 1625, durant dix ans, jusqu'au 25 mai 1635, il n'obtint pas le privilège nécessaire pour éditer la *Parte XXI*, laquelle ne paraîtra finalement qu'après sa mort. De façon parallèle, les éditions pirates, effectuées sans aucun contrôle des auteurs, se multiplièrent (Moll 1974).

La pièce de Moncada est donc à considérer dans la perspective des critiques des moralistes qui, à partir de 1621, avaient redoublé leurs attaques contre les *comedias*. Certes, bercé au début de son règne par l'optimisme réformateur de son nouveau favori, Philippe IV –qui d'ailleurs prisait fort les spectacles– n'avait pas fait fermer les théâtres. Cependant les moralistes avaient réitéré leurs mises en garde contre la nocivité du théâtre, parmi eux, des jésuites dont Jaime Albert qui avait fait paraître en 1629 le texte d'un sermon au titre particulièrement suggestif : *Circuncisión de las Comedias*.

Si Moncada a bien rédigé sa *comedia* –comme c'est le plus vraisemblable– entre septembre et novembre 1635, c'est-à-dire après une décennie où il n'avait plus été possible d'obtenir, en Castille du moins, d'autorisation de publier des *comedias*, et de surcroît quelques mois après la mort de son plus illustre représentant, il est permis de voir dans l'intrigue de cette pièce un habile prétexte pour réaliser un prudent mais vif éloge de ce genre dramatique alors si polémique. Toujours est-il que les propos d'Apollon, qui exaltent la *comedia* au motif qu'elle enseigne la morale tout en divertissant (v. 289-312), satisfaisant donc au précepte du *delectare et prodesse* horatien, nous paraissent prendre un singulier relief à la lumière du contexte évoqué :

[...] La Comedia a quien asiste [el Aplauso] / mil perfecciones abraza, / porque el ingenio y la traza / de todo esplendor la viste. / Si quieres moralidad, / en ella tiene su asiento; / si buscas divertimento, consulta su variedad; / preceptos para la guerra / también allí se proponen, / y a tu enseñanza disponen / los lances de mar y tierra, / la reprehensión de los vicios / y el premio de las virtudes / con que tus fuerzas ayudes / y enmiendes tus ejercicios, / y en fin lo que tú quisieres / pedir, o curioso o grave, todo en los límites cabe / de la Comedia que hoy vieres.

De surcroît, le dialogue entre Momus, qui critique la *Comedia*, et Apollon qui la loue, s'avère particulièrement efficace ; tout en portant sur la scène le débat contemporain sur la légitimité du théâtre, Moncada place dans la bouche du dieu des poètes une vigoureuse défense du genre alors si décrié par les moralistes et les théologiens.

3.2. Satire du cultéranisme

C'est également au cours d'un dialogue particulièrement enlevé entre le railleur Momus et la piquante *Chanza*, censée incarner l'élément comique de la *comedia*, que surgit incidemment une amusante satire du cultéranisme ; se fondant sur la paronomase *culto / oculto* (qui suggère que les cultistes tendent vers

l'occulte), Chanza tourne en dérision les obscurités d'un langage abscons tel que le pratiquaient Gongora et ses suivants :

Momo: ¿Qué es lo que del señor quieres? // Chanza: Lo que decirme quisieres, / como lo digas tratable, / que en monte que es de poetas / debe de hablarse muy culto. // Momo: ¿Qué es culto? // Chanza: Cerca de oculto: / lenguaje que hace corvetas. // Momo: No hay cultos en el Parnaso, / que acá por fáciles modos / hablamos corriente todos, / como lo habló Garcilaso.

D'autres textes de *Fama póstuma* semblent aussi se faire l'écho de la querelle du cultéranisme ; ainsi, l'ami de Lope, José de Valdivielso, écrit-il dans son *Elegía* : “¿Qué ingenio no te debe lo que sabe? / ¿Qué pluma lo que vuela no te debe / en lo hermoso, en lo puro y lo suave? ”.

Par contre, dans la *Urna sacra* que Pellicer rédige pour la *Fama póstuma*, l'éloge de l'universalité du “Phénix des beaux esprits” et de la pureté de sa langue n'est sans doute pas exempt par endroits d'une certaine ironie, comme le remarque très justement Enrico di Pastena. Mais une guerre littéraire et une rivalité pour le poste de chroniqueur officiel n'avaient-elles pas opposé à partir de 1629 les deux hommes (Rozas 1990 :133-169) ? Lope ne s'était-il pas moqué dans son *Laurel de Apolo* du chroniqueur auteur des fameux *Avisos* (Vega 2007: 56-70, 319, vv. 565-575) ?

“Serás culto y lo que escribieres oculto” avait lui aussi ironisé Quevedo en fournissant satiriquement “la recette pour faire des *Solitudes* en un jour dans son *Aguja de navegar cultos*”. Plus sérieusement, dans son *Discurso Poético*, Juan de Jáuregui, avait déploré l'influence néfaste de Gongora sur la langue et, comme d'autres, condamné l'obscurité (*la oscuridad*), en particulier dans son chapitre VI (Jáuregui 1978 : 125-142) mais aussi dans l'*Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”*, écrit vers 1614 et qui lui fut attribué (Jáuregui 1960 : 70-140). Lope, quant à lui, s'était élevé contre la nouvelle poésie, par exemple, dans *La Philomena* (1611) et l'épître à Francisco de Herrera Maldonado publiée dans *La Circe* (Vega 1624 ; 1776 : 318), ainsi que dans de multiples sonnets satiriques condamnant la préciosité et les obscurités des poètes cultistes, l'affectation et l'extravagance (Thomas 1909: 106-117 ; Menéndez Pelayo 1947: 324-359).

Bref, compte tenu de ce contexte et de toutes les attaques anticultéranistes dont Pellicer, le rival de Lope, avait été la cible, on comprend aisément qu'à travers son *Urna sacra* aient pu encore transparaître dans ses propos les manifestations d'un certain ressentiment contre Lope, même après la mort de ce dernier et dans un recueil destiné à lui rendre hommage.

3.3. *La querelle des genres: Comedia et Tragedia face à face*

Cette pièce, qui baigne dans une atmosphère légère et joyeuse à l'instar du genre dramatique qu'elle célèbre, porte sur la scène les querelles littéraires du temps, les idées relatives au théâtre et même les préjugés tenaces. Est particulièrement édifiant à cet égard le beau dialogue où *Aplauso* (personnage qui a vocation à représenter sur scène le point de vue du public de l'époque) explique à *Tragedia*, pourquoi, malgré ses éminentes et hautes qualités, *Comedia* a fini par remporter en Espagne les applaudissements du public et obtenir la préférence. À cette occasion, il est fait allusion au préjugé selon lequel la tragédie était un genre tenu pour plus respectable. La pièce de Moncada confirme du reste très clairement que malgré l'indifférenciation terminologique qui prévalait –le terme de *comedia* pouvant être génériquement employé pour désigner tous les genres de drame, que les effets en fussent tragiques ou comiques– les contemporains distinguaient en réalité plusieurs types de pièces selon des critères multiples, chaque théoricien réduisant souvent à un seul le critère retenu : nature du dénouement ou *anagnorosis*, matière des actions représentées, véridiques dans le genre tragique, inventées dans le genre comique, etc. (Vitse 1990: 306 ; Couderc 2007: 191-234). Or, la pièce de Moncada constitue de ce point de vue encore, un écho des tentatives de classement de l'époque. Plus précisément, Moncada, comme certains auteurs de traités tels que Zabaleta, Pellicer ou même de notre époque (Vitse 2007: 315), accomplit de fait un retour à l'ancienne coupure aristotélicienne qui sépare le comique du tragique et met en scène la séparation, en la rendant parfaitement visualisable au moyen de la prosopopée, des genres comiques et tragiques ; en effet, il les représente incarnés dans deux personnages non seulement séparés mais encore antagonistes et qui s'affrontent en mots, mettant en quelque sorte en scène les oppositions effectuées par Aristote dans son *Art poétique*.

Et c'est *Aplauso* qui est chargé d'énoncer ce qui les distingue. Or, à y regarder de près, on voit que le premier critère que Moncada retient pour les différencier est celui-là même qu'Alonso López Pinciano considérait comme critère valable, à savoir l'effet produit sur le public par la représentation de la pièce : “[...] y ansí las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo” (Sánchez Escribano 1972: 100).

C'est ainsi que selon *Aplauso*, qui s'adresse à *Tragedia*, la *Comedia* s'attire plus d'applaudissements que la tragédie en raison des effets différents produits par l'une ou l'autre :

Como [Comedia] es una dama hermosa, / bien aliñada y vestida, / de chistes *entretendida*, / de novedades *gustosa*, todos a verla van, / [...]. / Son tus palabras, Tragedia, / compuestas, ardientes, graves, / no *fáciles y suaves* / al modo de la Comedia. / De *tristes* sucesos andas / cargada, con que *lloremos*, / y en la Comedia tenemos / materias *dulces y blandas*. Eres mujer muy de veras / y el gusto ya de los hombres / no pide que les *asombres* / con *enseñanzas severas*, / que como van con cuidados / a verlos *entretendidos*, / quieren salir *divertidos* / y no salir *lastimados* (Pérez de Montalbán 2001: 368-369).

L'on voit bien comment une même opposition (*divertimiento versus lástima*, c'est-à-dire plaisir et rire –effets produits par la *Comedia*–, contre miséricorde, pitié et doctrine sévère –effets attribués à la Tragédie–) structure tout le propos. Cette opposition, considérée comme le fait différentiel entre les deux genres, est finalement résumée de façon lapidaire : “Quieren |[los hombres] salir *divertidos* / y no salir *lastimados*”.

Autre idée intéressante, “*los que saben*”, identifiés aux bons (“*los buenos*”), qui sont une minorité, préfèrent la tragédie. La *comedia* est donc appréciée par tous les autres et donc par une large majorité des spectateurs :

Veneran tus perfecciones / la vez que a mirarte llegan, / y los que saben te entregan / debidas aclamaciones. / Mas como notado habrás / que los que saben son menos, / a ti te estiman los buenos / y a la Comedia los más. / Y de los más se compone / la aclamación y la fama / que en número se derrama, / no en advertencia que abone (Pérez de Montalbán 2011: 368).

On perçoit dans ce discours, qui tend à dignifier la *comedia*, qu'un mot est soigneusement évité pour nommer le public : *vulgo*, comme si *Aplauso*, porte-parole de Moncada, se refusait à rabaisser le public des *corrales*, essentiel pour tout auteur dramatique. Or, non seulement Tragédie va prononcer ce mot, mais elle va de surcroît lui associer un adjectif péjoratif : “En fin, con el vulgo necio / te vas, Aplauso, a juntar” (Montalbán 2011: 369). Comme cela a été étudié par A. Porqueras Mayo et F. Sánchez Escribano (1967: 123-143), on a beaucoup manipulé le concept de *vulgo* lorsqu'il s'est agi de dignifier la *comedia*, et le sens péjoratif de *vulgo* a évolué jusqu'à se confondre avec celui, neutre, de *público* (public). Nous voyons dans le texte de Moncada que, de la même façon que dans *El arte nuevo* de Lope de Vega, le mot est étroitement lié à celui de *comedia*.

En conclusion, la question posée implicitement par cette *comedia* à travers l'affrontement des personnages de *Comedia* et *Tragedia* est celle de l'avenir même de la formule comique en cette année 1635 si souvent considérée comme un

tournant dans l'histoire du théâtre : mort de Lope bien sûr et interruption de la production dramatique de Tirso de Molina, soit une date charnière à maints égards comme cela a été souligné par Jover Zamora (1949).

Du point de vue des effets que cette pièce avait vocation à produire sur le spectateur, on observe que la tension dramatique atteint son point culminant aux vers 1425 et suivants avec l'annonce de la mort de Lope par la Renommée (*Fama*) et la funèbre mise en scène correspondante : “*Sale de enfrente del teatro en alguna tramoya hasta la mitad del patio, por lo alto, la Fama, toda de negro, con su trompa, y suene hasta que pare donde ha de hablar, y después de haber hablado cúbrase el teatro de luto*”.

À la fin de l'œuvre, les conflits que représentent l'affrontement des deux genres et le chagrin de la *Comedia* sont résolus sur le mode sublime par l'apparition de Lope de Vega en effigie : cette scène de résurrection clôt la pièce et représente “la solution” ou en tout cas l'apaisement des tensions dramatiques. La didascalie qui suit le vers 2416 indique : “*Descúbrese una figura de Lope de Vega, que sea un hombre con un manto del hábito de San Juan, con una corona de laurel, una pluma en la mano derecha y un libro en la otra*”.

Dans cette scène spectaculaire, qui ne laisse pas de rappeler le théâtre hagiographique, Lope ressuscite symboliquement d'entre les morts et Mémoire proclame son immortalité. La pièce de Moncada, dont le véritable sujet est en réalité l'avenir du théâtre lui-même, représente ainsi l'assomption de la disparition du Phénix par la proclamation de son immortalité littéraire et la glorification de la *comedia* comme genre théâtral.

Références

- ANONYME (1635). *Les Visions admirables du pelerin de Parnasse, ou Divertissement des bonnes compagnies et des esprits curieux. Par un des beaux esprits de ce temps*. Paris: Jean Gesselin.
- ÁLVAREZ Y BAENA, J. A. (1791). *Hijos de Madrid, ilustres en Santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por orden alfabético de sus nombres* (4 vols.). Madrid: Benito Cano. III: 362.
- AMEZÚA Y MAYO, A. (1951). “Unas honras frustradas de Lope de Vega”. *Opúsculos histórico-literarios* (2 vols.). Madrid: Artes Gráficas. II: 268-356.
- BACRY, P. (1992). *Les figures de style*. Paris: Belin.
- COUDERC, C. (2007). *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or*. Paris: PUF.

- DÍEZ BORQUE, J. M. (1987). *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*. Madrid: Taurus.
- FRANCHI PERUGINO, F. (1636). *Essequie poetiche overo lamento delle muse italiane in morte del signor Lope de Vega insigne, ed incomparabile poeta spagnolo. Rime e prose raccolte dal Signor Fabio Franchi Perugino. Dedicate all' Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Don Gio. Antonio De Vera e Figueroa, Conte Della Roca*. Venetia: Appresso Ghirardo Imberti (Bibliothèque Nationale de France: YD 6707).
- FRANCHI PERUGINO, F. (1779). "Essequie poetiche ovvero lamento delle muse italiane in raccolte dal signor Fabio Franchi Perugino" en *Colección de las obras sueltas, assí en prosa como en verso* de D. frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan. Madrid: Imprenta de don Antonio de Sancha.
- GARCÍA BERRIO, A. (1978). *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*. Málaga: Imprenta de la Universidad de Málaga.
- JÁUREGUI, J. de (1976). *El Antídoto en Documentos gongorinos*. (Ed. de Eunice Joiner Gates). México: El Colegio de México: 83-140.
- JÁUREGUI, J. de (1978). *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*. (Ed. de Melchora Romanos). Madrid: Editora Nacional.
- JOVER ZAMORA, J. M. (1949). *Historia de una polémica y semblanza de una generación*. Madrid: Instituto Jerónimo Zurita.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1947). *Historia de las ideas estéticas en España, II*. Madrid: CSIC.
- MOLL, J. (1974). "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634". *Boletín de la Real Academia Española* 14: 97-103.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, J. (2001). *Fama póstuma a la vida y a la muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre [1636]*. (Ed. de Enrico Di Pastena). Pisa: ETS.
- PINELO, L. (1971). *Anales o historia de Madrid, desde el año 447 al de 1658*. (Ed. de Pedro Fernández Martín). Madrid: CSIC.
- ROZAS, J. M. (1990). "Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)" en *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra: 133-169.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y PORQUERAS MAYO, A. (1972). *Preceptiva dramática del renacimiento y el barroco*. Madrid: Gredos.
- TRAMBAIOI, M. (2009), "Lope de Vega y la casa de Moncada". *Criticón* 106, 2009: 5-44.
- THOMAS, L.-P. (1909). *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*. Halle: Verlag Von Max Niemeyer.

- URZÁIZ TORTAJADA, H. (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (2 vols). Madrid: FUE. II: 455.
- VEGA, L. de (1621). *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.
- VEGA, L. de (1624). *La Circe con otras rimas y prosas*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- VEGA, L. de (1776). *Colección de las obras sueltas, assí en prosa como en verso de D. frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan* (21 vols.). Madrid: Imprenta de don Antonio de Sancha. I: 318.
- VEGA, L. de (2007). *Laurel de Apolo*. (Ed. de Antonio Carreño). Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.
- VITSE, M. (1990). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.