

La Célestine au miroir du théâtre espagnol des XVI^e et XVII^e siècles

Jean Canavaggio
Université Paris X-Nanterre

Si l'on veut examiner, même sommairement, l'influence qu'a pu exercer *La Célestine* sur le théâtre du Siècle d'Or, il convient avant toute chose de ne pas commettre une erreur de perspective : celle dont la critique s'était rendue coupable il y a plus d'un siècle, en voulant voir dans la *Tragicomedia* la « mère du drame castillan »¹. Plus soucieux de continuités que de ruptures, les premiers historiens du théâtre ont prétendu qu'elle portait en germe la *comedia nueva* ; or, contrairement à ce qu'ils ont affirmé, rien ne permet de voir en Calixte et Mélibée les prototypes du *galán* et de la *dama*, ou de considérer Pármeno et Sempronio comme une double préfiguration du *gracioso*². On est revenu depuis lors d'une conception mécaniste de l'évolution des genres et des formes, à partir du moment où l'on s'est aperçu que le système dramatique mis au point par Lope de Vega et conservé par ses successeurs assignait aux *dramatis personae* de la *comedia* une tout autre fonction que celle dont sont investis les personnages de *La Célestina* ; quant à la formule mise en oeuvre par Rojas, avec son découpage en vingt et un actes, son tempo lent, son dialogue en prose, ses longs parlements, elle constitue l'exacte antinomie de celle dont *l'Arte nuevo de hacer comedias* résume quelques-unes des caractéristiques : structure tripartite, progression haletante de l'action, dénouement le plus souvent heureux, emploi quasi exclusif du vers, polymétrie dont les variations illustrent un code très particulier des emplois et des situations.

1.– Cette définition apparaît en 1841 sous la plume de Germond de Lavigne, auteur d'une traduction française de *La Célestine*. Elle est à l'origine d'une conception que développeront notamment Ferdinand Wolf en Allemagne et Ernest Martinenche en France.

2.– Voir sur cette question Marcel Bataillon, *La « Célestine » selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961, p. 25 et ss.

Nous n'en avons pas moins de multiples preuves de l'intérêt constant que les dramaturges du Siècle d'Or ont porté au chef d'oeuvre de Rojas, à commencer par un ensemble considérable de références, directes ou indirectes, à ses principaux personnages ; des références qui, le plus souvent, sont prises dans tout un jeu de réminiscences textuelles renvoyant à des proverbes et à des sentences, à des topiques comme l'éloge du vin, la couardise des valets, le *carpe diem*, la nostalgie de la jeunesse enfuie, ou encore à des motifs consacrés comme la « galería lupanaria », chère à Menéndez Pelayo, ou la pratique de la sorcellerie³. Mais il ne suffit pas de repérer et de relever ces occurrences ; il convient de déterminer leur finalité ; et ce qu'elles nous révèlent d'emblée, de ce point de vue, c'est une déconstruction de la fable imaginée par les auteurs de *La Célestine*. Ce processus, bien entendu, n'affecte pas sa descendance directe, autrement dit les « suites » dont on observe la floraison dans la première moitié du xvii^e siècle : *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva (1534), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez (1536), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón (1542), *Tragedia Políciana*, de Sebastián Fernández (1547), *Comedia Florínea*, de Juan Rodríguez Florián (1554), *Comedia Selvagia*, d'Alonso de Villegas Selvago (1554). Quel que soit leur degré de dépendance par rapport au prototype auquel elles renvoient, toutes ignorent comme lui les contraintes de la représentation. Leurs caractéristiques formelles, ainsi que l'ont montré Pierre Heugas et Keith Whinnom, définissent un genre spécifique, exclusivement conçu pour une élite d'auditeurs ou de lecteurs, qui sacrifie la concentration dramatique à l'allongement romanesque tout en multipliant les personnages épisodiques et, notamment, ceux autour desquels s'ordonne l'évocation du monde célestinien⁴.

Il faut donc se tourner vers Juan del Encina, l'un des primitifs du théâtre castillan, pour trouver une première exploitation à des fins dramaturgiques et scéniques de cette présence oblique de la *Tragicomedia*. Or, de façon symptomatique, c'est au personnage de Célestine qu'Encina s'attache plus particulièrement. Dans l'*Égloga de Plácida y Vitoriano* (ca. 1512), il

3.– Parmi les études les plus significatives, v. Ignacio Arellano, « *La Celestina* en la comedia del siglo xvii », eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Gema Gómez Rubio, *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, Actas del Congreso internacional, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha/Cortes de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 247-268 ; L. Fothergill-Payne, « La cambiante faz de *La Celestina* », *Celestinesca*, 8 (1984), pp. 29-41 ; José F. Montesinos, « Dos reminiscencias de *La Celestina* en el teatro de Lope », *Revista de Filología Española*, 13 (1926), pp. 60-62 ; Edward Nagy, *Lope de Vega y La « Celestina »*, Méjico, Universidad Veracruzana, 1968 ; J. Oliver Asín, « Más reminiscencias de *La Celestina* en el teatro de Lope », *Revista de Filología Española*, 15 (1928), pp. 67-74 ; M.A. Pérez Priego, « *La Celestina* y el teatro del siglo xvi », *Epos*, 7 (1991), pp. 291-311 ; M. Socrate, « *El Caballero de Olmedo* nella seconda epoca di Lope », *Studi di letteratura spagnola*, 2 (1965), pp. 95-173.

4.– Pierre Heugas, *La « Célestine » et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1973 ; Keith Whinnom, « El género celestinesco : origen y desarrollo », ed. Víctor García de la Concha, *Literatura en la época del Emperador*, Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 119-130.

met en effet en scène, sous le nom d'Eritrea, une entremetteuse dont les pratiques magiques rappellent celles de son illustre devancière ; toutefois, le rôle dont elle est investie vise surtout à opposer la perversion du monde urbain qu'elle incarne à l'innocence du monde pastoral où s'accompliront les retrouvailles miraculeuses des amants. Brígida Vaz, l'entremetteuse de la *Barca do Inferno*, de Gil Vicente, renvoie elle aussi à Célestine ; mais, outre que son apparition ne dure que le temps d'une brève séquence, nous ne sommes plus là dans le champ du théâtre castillan. C'est à Torres Naharro, dont la *Propalladia* paraît posthume en 1520, que nous devons la recreation la plus originale d'éléments empruntés à Rojas : ainsi, le décor de rues et de salles suggéré par la vertu du seul dialogue, ou encore, dans la *Comedia Himenea*, la réécriture, à l'acte III, de différentes scènes des actes XII à XV du modèle ; toutefois, si les rapports qu'Himeneo noue avec ses serviteurs, Eliseo et Boreás, rappellent au début ceux de Calisto avec Sempronio et Pármeno, l'action ne tarde pas à s'infléchir avec l'intervention du frère de l'héroïne, Febea, pour développer le conflit de l'amour et de l'honneur ; un conflit absent de *La Célestine*, alors qu'il deviendra un des ressorts majeurs de la *comedia nueva*.

Leurs successeurs témoignent surtout des contraintes que leur imposent une action brève, un dénouement généralement heureux et un dialogue en vers qui ignore tirades et parlements ; aussi tendent-ils à schématiser les traits du personnage de la *madre* et à réduire ses interventions à des apparitions épisodiques. Ils se plaisent aussi, comme les auteurs anonymes de la *Comedia Thebayda* et de la *Comedia Ypólita* (1521), comme Jerónimo de Huete (*Comedia Tesorina* et *Comedia Vidriana*, 1525), Luis de Miranda (*Comedia Prodigia*, ca. 1532), ou encore Francisco de las Natas (*Comedia Tidea*, 1550), à transposer plus ou moins librement le jeu des maîtres et des serviteurs, tantôt dans les limites d'un simple décalque, tantôt en combinant des réminiscences de l'*Himenea* avec celles de *La Célestine* ; mais ils s'abstiennent plus d'une fois d'introduire la *madre* dans l'action, ou de conduire celle-ci jusqu'à la mort de l'héroïne⁵.

L'appropriation de la matière célestiniennne s'observe également chez ceux qui, un demi-siècle plus tard, inventent la « nouvelle comédie » et contribuent à des degrés divers à son succès. Elle affleure à plusieurs reprises chez les contemporains et les successeurs de Lope — Gaspar de Ávila, Tirso de Molina, Pérez de Montalbán, Moreto, Solís notamment —, mais s'affirme de façon particulièrement nette dans le théâtre du Phénix, grand admirateur de *La Célestine*⁶. Il serait aussi fastidieux qu'inutile de

5. — L'exemple le plus poussé d'une telle réappropriation est l'*Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibeia, de prosa trobada en verso*, de Pedro Manuel de Urrea (1513). Sur ce décalque, par ailleurs resté inachevé, v. R. L. Hathaway, « *La Égloga de Calisto y Melibeia* de Ximénez de Urrea », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27 (1978), pp. 314-320.

6. — Rappelons à ce sujet un passage souvent cité de la nouvelle *Las fortunas de Diana* : « Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de Celes-

repandre l'ensemble de sa production dramatique pour en extraire un florilège de références occasionnelles au chef d'oeuvre de Rojas. Mieux vaut nous en tenir d'abord aux pièces qui en portent la marque incontestable et dont la rédaction, antérieure à l'*Arte nuevo*, embrasse la fin du règne de Philippe II et les premières années du règne de Philippe III : *La bella malmaridada* (v. 1596), *La francesilla* (1596), *El galán escarmentado* (1598), *El amante agradecido* (1602), *El galán Castrucho* (av. 1604) et *La ingratitud vengada* (av. 1604).

Comme on pouvait s'y attendre, l'apparition sur scène d'une galerie de vieilles maquerelles est l'expression la plus évidente de la dette contractée par Lope. Dorotea, rebaptisée Marcela dans la version définitive de *La bella malmaridada*, favorise l'entreprise amoureuse du comte Cipión qui s'est épris de la belle Lisbella, victime de l'infidélité de son époux, Leonardo. Comme elle, elle propose onguents et fards pour couvrir ses agissements⁷, et le valet du comte, Mauricio, la compare explicitement à son modèle : « Mujer / que en corriendo la cortina, / es la misma Celestina »⁸. Dans *La francesilla*, la vieille Dorista invite Clavela à jouir de la vie et de ses charmes comme le faisait déjà en son temps Célestine avec Areúsa ; pour les besoins de la cause, elle reprend en l'adaptant un des proverbes de son modèle : « ¿No sabes tú que el ratón / cuando tiene un agujero / nunca goza el año entero / segura la posesión? »⁹. Lorsque Clavela se croit séduite et abandonnée, elle la reconforte en lui promettant de lui rendre son pucelage. Sa consoeur Teodora, dans *El galán Castrucho*, est appelée « aquesta tercera de Calisto » ; elle partage avec Célestine quelques-uns de ses traits : joue balafree, démarche chaloupée qui fait onduler ses jupes et penchant pour le vin, sans oublier sa réputation d'*hechicera*, de *bruja* et d'*alcahueta*, « once veces azotada / y emplumada »¹⁰.

L'inframonde de la prostitution où évolue la maquerelle s'élargit parfois aux ruffians et à leurs satellites, mâles et femelles. *Castrucho*, le protagoniste de la pièce qui lui doit son titre —rebaptisée parfois *El rufian Castrucho*— appartient de toute évidence à ce monde, tout comme Octa-

tina, cuando Calisto le dijo: 'En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.' Y ella responde: '¿En qué, Calisto?' Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces ¿en qué Calisto? que ni había libro de Celestina, ni los amores de los dos pasaran adelante » (*Novelas a Marcia Leonarda*, introduction, édition et notes de J. Agnès et P. Guenoun, Paris, Aubier-Montaigne, 1978, p. 30).

7.— *La bella malmaridada*, *Obras de Lope de Vega*, nueva edición, Madrid, Real Academia Española, 1916-1930 (en abrégé AN), t. III, jornada 1^a, pp. 638b-639a et jornada 3^a, p. 670b-671a.

8.— *Ibidem*, jornada 2a, p. 633b et 642a.

9.— *La francesilla*, AN v, jornada 1^a, p. 672b et jornada 2^a, pp. 680b-681a. Cf. ce que dit Célestine à Areúsa (Sétimo Auto) : « No ay cosa mas perdida hija, que el mur que no sabe más que un horado, presto es cazado, etc. » (F. de Rojas [y antiguo autor], *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 179). On trouve ce proverbe chez Correas, mais les deux situations où il apparaît ici sont identiques.

10.— *El galán Castrucho*, AN vi, jornada 1^a, p. 32a, pp. 34a-35b et jornada 2^a, p. 53b.

vio, le soldat en rupture de ban de *La ingratitud vengada*, qui abandonne Luciana, sa maîtresse, pour rejoindre Lisarda, une courtisane entretenue par le marquis Fineo. Celle-ci a confié ses intérêts à sa mère, Corcina, qui rassemble en elle tous les attributs célestiniens¹¹. Dans *El galán escarmentado*, Polifilo et Fesenio se vantent d'estocades imaginaires, tandis que la *fregona* Leonor déplore sa condition devant sa compagne Estefanía, en des termes qui rappellent les célèbres plaintes d'Areúsa à Elicia. Mieux vaut se marier, dit-elle que de connaître pareil sort :

Mejor es, Estefanía,
que no escuchar noche y día
puta acá, puta acullá,
haz aquesto picarona,
borracha, ¿cómo quebrabas
la taza? Di ¿en qué pensabas?
¿Respóndeme, rezongona?
¿Dormías, pícara vil?
¿Qué es de las natas, golosa?
¿Dónde vas, zarrapastrosa?
¿Cómo vertiste el candil?
¡Traidora! ¿Afeitada estás?
Limpia ese niño ¡bellaca!...¹²

Ne nous méprenons pas, toutefois, sur les clins d'œil que prodigue ainsi Lope à ses spectateurs. Tel qu'il apparaît dans ces pièces, le personnage de la *madre* revêt une valeur essentiellement décorative : celle d'une figure haute en couleurs, un emploi rêvé pour une actrice sur le retour dont les interventions, créatrices d'atmosphère, entretiennent la complicité d'un public de connaisseurs. En revanche, rien ne permet de lui attribuer une fonction comparable à celle de Célestine, quelle que soit la fréquence de ses apparitions sur scène. Ses pouvoirs magiques ne constituent qu'une touche parmi d'autres dans le portrait dont elle fait l'objet et n'ont pas d'indidence effective sur le déroulement de l'action. De plus, on constate souvent sa transformation, voire sa disparition à mesure que le dénouement approche. Dans la version manuscrite de *La bella malmaridada*, intitulée significativement *La cortesana*, c'est une issue comique qui est ménagée par l'auteur : les serviteurs de Cipión profitent de l'obscurité pour abuser leur maître qui, croyant devenir l'amant de Lisbella, se retrouve dans les bras de Dorotea. Même décalage dans *El galán Castrucho*, où nous voyons le ruffian disputer à Teodora la possession d'une chaîne : l'altercation qui les met aux prises a beau rappeler un instant la querelle qui s'achève sur la mort de Célestine, elle se résorbe rapidement en un échange de quolibets

11.— *La ingratitud vengada*, AN VI, jornada 2ª, pp. 470a-473b et jornada 3ª, pp. 478a-480a.

12.— *El galán escarmentado*, AN I, jornada 3ª, p. 146b.

et d'invectives, dans la plus pure tradition du *motejar*¹³. Tout pareillement, les récriminations de Leonor, dans *El galán escarmentado*, ne sont qu'un morceau de bravoure sans relation avec l'intrigue principale, alors que les plaintes d'Areúsa participaient à la construction d'un univers complexe où, derrière la complicité provisoire entre maîtres et valets, se dévoilait peu à peu l'incompabilité foncière de deux mondes opposés. Il faut attendre *La victoria de la honra* (1609-1615), légèrement postérieure, cette fois, à la publication de *l'Arte nuevo*, pour trouver l'exemple d'une intrigue aboutissant à une fin tragique : Leonor, l'épouse du capitaine Valdivia, est sensible à la prestance de don Antonio, qui lui a porté secours alors qu'elle était poursuivie par un taureau furieux. Pour parvenir jusqu'à elle, don Antonio s'assure les bons offices de l'entremetteuse Saluscia, une « dueñaza trujamana », « vieja en cecina », qualifiée de « retrato de Celestina »¹⁴. Mais le mari jaloux découvre son rival chez lui, et convaincu de son infortune, lave son honneur en poignardant l'épouse et son amant présumé. Saluscia, qui s'est bornée à apporter son aide au séducteur, avec la complicité de Dorotea, la servante de Leonor, ne saurait être tenue pour responsable de ce dénouement sanglant. La fonction qui lui est dévolue demeure donc celle d'un personnage secondaire ; elle s'apparente, quoique dans une tonalité différente, à celle dont se trouvaient déjà investies ses homologues.

La seule exception à la règle est celle que constitue *El Caballero de Olmedo*, que l'on s'accorde à dater des dernières années de la carrière de Lope (ca. 1620-1625). L'action de cette *tragicomedia* trouve son point de départ dans un coup de foudre réciproque entre don Alonso, le chevalier d'Olmedo et doña Inés, une jeune fille noble de Medina : deux parfaits amants qui, d'entrée de jeu, ne songent qu'au mariage ; toutefois, don Alonso se heurte à un obstacle de taille : les menées d'un rival, don Rodrigo, jusqu'alors éconduit par la belle et qui entend forcer le destin en demandant sa main à son père. Doña Inés se dérobe à ses sollicitations ; elle contribue ainsi à exacerber la jalousie d'un soupirant éconduit qui, dès lors, n'a plus d'autre idée que d'éliminer don Alonso ; mais au lieu de le défier en duel, don Rodrigo lui tend une embuscade en pleine nuit, entre Medina et Olmedo. Don Alonso ne veut pas accorder foi aux présages qu'il rencontre en chemin, en particulier l'admirable *copla* qui, en quatre vers, anticipe le destin qui l'attend. Il est tué par trahison. Tello, son serviteur, survenu trop tard sur le lieu du crime, en appelle à la justice du roi ; tandis que doña Inés entre au couvent, don Rodrigo est condamné à périr sur l'échafaud avec ses complices.

Ainsi condensée en quelques lignes, l'action de *El Caballero de Olmedo* paraît exclure la moindre dette envers *La Célestine*. Or c'est pourtant dans

13.— *El galán Castrucho*, AN VI, jornada 2ª, pp. 53b-54a.

14.— *La victoria de la honra*, AN X, jornada 2ª, pp. 425b-427a.

cette pièce que s'offre à nous, en la personne de Fabia, l'une des émules les plus réussies de la célèbre *madre*. Comme l'a montré Mario Socrate¹⁵, le contexte où s'inscrit ce personnage est littéralement tissé d'emprunts directs ou indirects à la *Tragicomedia* : mêmes images, mêmes *exempla*, mêmes formules stéréotypées qui soulignent chaque apparition de cette prétendue vendeuse de cosmétiques dont le petit commerce dissimule mal les pratiques ; car cette maquerelle à la réputation de sorcière n'hésite pas à conjurer les enfers pour servir les desseins de don Alonso :

Apresta,
fiero habitador del centro,
fuego accidental que abraza
el pecho desta doncella¹⁶.

Ce *conjuro* est, à l'évidence, un démarquage de celui que Célestine lance à Pluton avant de se rendre chez Mélibée. Mais quelle en est la raison d'être ? Ou, pour élargir la question, comment s'explique que don Alonso, sur le conseil de Tello, fasse appel aux services et aux pouvoirs de Fabia ? À la différence de Calisto, il n'a nul besoin de conquérir doña Inés, puisqu'au premier regard qu'ils échangent, les deux protagonistes comprennent qu'ils s'aiment¹⁷. Il ne cherche pas davantage à la posséder secrètement : dès les premières scènes et jusqu'à l'heure de la mort, il dit et redit n'avoir eu d'autre désir que de l'épouser, et c'est ce à quoi consent finalement don Pedro, le père de doña Inés, alors que don Alonso se dispose à repartir pour Olmedo où l'attendent ses parents. Dans ces conditions, que demande le chevalier à la vieille ? D'abord d'être la messagère dont il a besoin, en tant que *forastero*, pour parvenir jusqu'à l'élue de son cœur ; ensuite d'aider doña Inés à dissuader son père de la donner à don Rodrigo, ce que Fabia, déguisée en *beata*, s'empresse de faire : elle s'offre à enseigner des rudiments de latin à la jeune fille, sous prétexte de guider ses pas vers le couvent ; rôle éminemment comique, qu'elle partage d'ailleurs avec Tello, lui aussi travesti, et dont la tonalité s'affirme en fait dès le début de l'action. Il n'est que de voir en quels termes don Alonso accueille la *madre*, lors de leur première rencontre :

¡Oh Fabia! ¡Oh retrato, oh copia
de cuantos naturaleza
puso en ingenio mortal!
¡Oh peregrino dotor

15.- M. Socrate, « *El Caballero de Olmedo* nella seconda epoca di Lope », pp. 137-142.

16.- *El Caballero de Olmedo*, jornada 1^a, vv. 393-396, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 1981, p. 121.

17.- L'aparté de Fabia, lors de sa première visite à doña Inés (« ¡Oh, qué bravo efeto hicieron / los hechizos y conjuros!... », jornada 1^a, vv. 816-817, éd. cit., p. 137) prend de ce fait une valeur ironique et parodique.

y para enfermos de amor
 Hipócrates celestial!
 Dame a besar esa mano
 honor de las tocas, gloria
 monjil¹⁸.

Premier clin d'oeil de Lope au spectateur que cette parodie de l'hommage grandiloquent que Calixte rendait à Célestine. Second clin d'oeil, plus appuyé, au deuxième acte : devant la maison de doña Inés, Tello se fait reconnaître d'Ana, la suivante, en annonçant ainsi l'arrivée de son maître :

¿Está en casa Melibea?
 Que viene Calisto aquí.

Et Ana de répondre :

Aguarda un poco, Sempronio¹⁹.

Lorsque Fabia, enfin, se présente chez doña Inés, sous prétexte de la préparer à sa nouvelle vie, elle n'arbore pas seulement un rosaire, un bâton et des besicles ; ses premières paroles — « Paz sea en aquesta casa » — sont une réminiscence manifeste du « Paz sea en esta casa » de Célestine, au moment d'entrer chez Mélibée²⁰.

Il faut lire dans la même perspective le récit que Tello fait à son maître de l'équipée nocturne que lui a imposée Fabia : certes, il l'a accompagnée jusqu'au gibet pour y extraire la molaire d'un bandit pendu la veille ; mais il retient surtout de son aventure l'épouvantable frousse qui s'est emparée de lui et la sueur dont il s'est retrouvé baigné une fois revenu de son évanouissement. Dans ces conditions, l'appel de Fabia aux puissances infernales ne saurait revêtir la portée qu'on lui a parfois attribuée à tort : pas plus qu'il ne sert à fléchir le cœur de doña Inés, il ne vise à neutraliser don Rodrigo et à servir ainsi les desseins du chevalier. Il semble être davantage le préambule aux prémonitions qui se multiplient alors que don Alonso s'est engagé sur la route d'Olmedo ; mais celui-ci, devant l'ombre qui lui barre un instant la route, ne veut pas s'arrêter à ce qu'il tient pour des « embustes de Fabia », auxquels il donne ainsi une explication rationnelle. Même réaction en entendant la *copla* que chante un paysan surgi on ne sait d'où. Avertissement du ciel ? se demande-t-il ; non : « invención de Fabia es »²¹, ce que le paysan lui confirme à sa façon ; et don Alonso de s'exclamer :

18.— *El Caballero de Olmedo*, jornada 1ª, vv. 41-48, p. 106.

19.— *El Caballero de Olmedo*, jornada 2ª, vv. 1003-1005, p. 144.

20.— *El Caballero de Olmedo*, jornada 2ª, v. 1410, p. 159. Cf. *La Celestina*, éd. cit., aucto IV, p. 113.

21.— *El Caballero de Olmedo*, jornada 3ª, v. 2382, p. 196.

¡Qué de sombras finge el cielo!
¡Qué de engaños imagina!²²

avant de se remettre en marche et d'aller à la mort.

On ne saurait donc suivre Alexander Parker dans son interprétation d'une pièce qu'il a soumise à une grille de lecture bien particulière, celle de la justice poétique, chère à l'école anglo-saxonne²³. Don Alonso, quelles que soient ses imprudences et ses erreurs, est chevaleresque au plein sens du terme ; il ne mérite en aucune manière une mort qui se voudrait le châtiment d'une faute que « cet anti-Calisto »²⁴ n'a jamais commise. Quant à trouver dans son recours à Fabia la justification de cette mort, c'est commettre un contresens sur la nature et le rôle de ce personnage. Les pouvoirs que tous s'accordent à lui attribuer dans la pièce semblent surtout alimenter la rumeur publique. Sans doute Tello la compare-t-il à Hécate, à Médée et à Circé, mais ces rapprochements hyperboliques sont dûs, tout simplement, à ce qu'il n'a pas réussi à s'emparer de la chaîne que don Alonso a offerte à la *madre* en récompense de ses services²⁵. Quant aux imprécations que don Rodrigo profère à son encontre, il ne faut pas se méprendre sur leur signification. À en croire sa longue tirade, Fabia s'est servie de ses pouvoirs pour abuser doña Inés et don Pedro, tout comme Célestine l'avait fait pour tromper Mélibée et sa mère :

¡Qué honrada dueña recibió en su casa
don Pedro en Fabia! ¡Oh mísera doncella!
Disculpo tu inocencia, si te abrasa
fuego infernal de los hechizos della.
No sabe, aunque es discreta, lo que pasa,
y así el honor de entrambos atropella.
¡Cuántas casas de nobles caballeros
han infamado hechizos y terceros!
Fabia que puede transponer un monte;
Fabia, que puede detener un río,
y en los negros ministros de Aqueronte
tiene, como en vasallos señorío;
Fabia, que deste mar, deste horizonte,
al abrasado clima, al Norte frío

22.— *El Caballero de Olmedo*, jornada 3^a, vv. 2415-2416, p. 197.

23.— Alexander A. Parker, « Aproximación al drama español del Siglo de Oro », ed. Manuel Durán y Roberto G. Echevarría, *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 339-340.

24.— L'expression est de M. Bataillon (*La « Célestine » selon Fernando de Rojas*, p. 246).

25.— «Traigo cierto pensamiento / para coger la cadena / a esta vieja, aunque con pena / de su astuto entendimiento. / No supo Circe, Medea, ni Hécate, lo que ella sabe ; / tendrá en el alma una llave / que de treinta vueltas sea ». (*El Caballero de Olmedo*, jornada 3^a, vv. 1918-1925, éd. cit., p. 179).

puede llevar un hombre por el aire,
le da liciones. ¿Hay mayor donaire?²⁶

En réalité, celui qui s'exprime ici est un soupirant éconduit par celle dont il avait circonvenu le père et dont il pensait avoir obtenu la main : non seulement il cherche à masquer ainsi son dépit et à sauver son amour-propre, mais il pose le premier jalon d'un parcours qui le mènera jusqu'au meurtre de son rival. Les pratiques magiques auxquelles Fabia se livre relèvent d'abord d'un jeu littéraire que souligne périodiquement une stylisation parodique plus ou moins appuyée ; par la suite, comme l'a bien montré Marcel Bataillon, elles permettent le passage d'une intrigue comique à un dénouement tragique, enveloppé jusqu'au bout d'un halo de mystère²⁷.

Cette déconstruction subtile de la fable célestiniene échappe du même coup à la simple dégradation burlesque dont témoignera, dans le dernier quart du XVII^e siècle, *La segunda Celestina*, une *comedia* entreprise en 1675 par Agustín de Salazar pour l'anniversaire de Marguerite d'Autriche, la mère de Charles II, et achevée l'année suivante, après la mort de son auteur, par Vera Tassis, l'éditeur des oeuvres du poète. Dans cette pièce, également connue sous le titre *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, Célestine apparaît au centre d'une série d'intrigues amoureuses dont elle est censée démêler les fils grâce à ses pouvoirs surnaturels. En fait, cette prétendue magicienne n'est qu'une habile mystificatrice : elle mène le jeu de bout en bout dans une atmosphère délibérément ludique, jusqu'à un dénouement qui met un terme aux méprises et aux quiproquos et consacre ainsi son triomphe²⁸.

On s'est demandé, il y a quelques années, si les dramaturges espagnols du XVII^e siècle, loin de se borner à emprunter à *La Célestine* des proverbes, des images ou des lieux communs, ou bien à ordonner ces emprunts autour du personnage de l'entremetteuse, n'avaient pas mené plus avant leur réflexion, en s'attachant non plus à la matière de la *Tragicomedia*, mais à sa formule même. C'est l'hypothèse qu'ont esquissée plusieurs *comediantes*, parmi lesquels James Parr : d'après eux, des pièces telles que *El Caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*, *El Burlador de Sevilla* ou *El Médico de su honra* constitueraient autant de variantes d'une *tragicomedia a la española* dont la formule, élaborée par Rojas, aurait été chaque fois soumise à d'importantes distorsions²⁹. Bien entendu, précise Parr, entre le modèle

26.— *El Caballero de Olmedo*, jornada 3^a, v. 2312-2327 éd. cit., pp. 193-194.

27.— M. Bataillon, *La « Célestine » selon Fernando de Rojas*, pp. 238-249.

28.— Nous n'avons pas conservé *La Celestina* que Calderón est réputé avoir écrite ; mais sans doute s'agissait-il d'une autre transposition burlesque, comparable à ce que semble avoir été son *Don Quijote de la Mancha*.

29.— James Parr, « La tragicomedia y otras tendencias genéricas del XVII », *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*, Madrid, Orígenes, 1990, p. 159-171 ; « La tragicomedia », eds.

initial et ces pièces la distance est considérable, non seulement du point de vue de leurs caractéristiques formelles, mais aussi dans la place accordée à la mort des protagonistes à l'heure du dénouement. Néanmoins, aussi bien Lope que Tirso et Calderón auraient mis en oeuvre, selon des modalités propres, l'interpénétration de deux mondes qui, jusqu'à *La Célestine*, relevaient de genres différents et, par conséquent, ne se mêlaient jamais sur scène : celui de Calixte, de Mélibée et de ses nobles parents, d'un côté, et de l'autre, celui des serviteurs et des prostituées, dont l'archétype de la *madre* serait en quelque sorte le pivot.

Je crois, pour ma part, qu'il faut accueillir avec réserve la possibilité d'une telle filiation, différente de celle qu'avaient cru découvrir les historiens du théâtre il y a plus d'un siècle. En effet, l'écart entre *La Célestine* et les quatre oeuvres précitées —qu'elles aient été baptisées ou non *tragicomedias*— ne se ramène pas seulement aux traits formels qui ont été rappelés plus haut ; il se manifeste aussi, très précisément, dans le mélange du comique et du tragique : revendiqué par le Phénix comme une des innovations majeures de la nouvelle comédie, il s'accompagne de changements de registre et de tonalité régis par d'autres conventions que celle qui, chez Rojas, imbrique étroitement maîtres et serviteurs au sein d'une même action³⁰. À la vérité, au XVII^e siècle, il convient de distinguer, d'une part, la *comedia* comme formule théâtrale qui a son mode de formation propre sur les planches et, d'autre part, la *tragicomedia* qui, parce qu'elle renvoie davantage à un type d'*inventio* qu'à une forme, peut rendre compte à la fois d'un texte dramatique et d'un texte narratif. Autrement dit, la question de l'influence de la *Célestine* est une chose, mais autre chose celle de la nature tragicomique de la *comedia*. Ce sont deux problèmes indépendants. L'analyse de la *comedia* comme tragi-comédie ne fait jamais intervenir la référence à *La Célestine* : quand Lope, dans *l'Arte nuevo*, définit la *comedia* comme « mixte tragicomique », il renvoie à Sénèque et à Térence, dont il associe les noms³¹. En revanche, à la même époque, et chez Lope lui-même, la fin de *La Célestine* est un des grands référents d'une

Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 307-309.

30.— Pour nous en tenir à *El Caballero de Olmedo*, entre Tello et Fabia, comme entre Tello et don Alonso, les rapports qui s'établissent sont d'une remarquable simplicité au regard des compromissions qui lient Caliste, Sempronio et Pármemo à Célestine.

31.— Et non pas Plaute, en tant qu'inventeur du terme (burlesque) *tragicocomoedia*, appliqué par lui à son *Amphytrion*, et que Lope cite avec quelque condescendance dans *l'Arte nuevo* (v. 165-170). Pour Térence et Sénèque, cf. les vers célèbres de *l'Arte nuevo* : « Lo Trágico con Séneca —aunque sea / Como otro Minotauro de Pasife— / Harán grave una parte, otra ridícula, / Que aquesta variedad deleyta mucho... » (vv. 175-178). Dans le second prologue de *La Célestine*, l'auteur rappelle les disputes auxquelles a donné lieu la dénomination de l'oeuvre, d'abord appelée *comedia*, puis rebaptisée *tragedia* en raison de son issue ; et de conclure : « viendo estas discordias, parti por medio la porfía y la llamé tragicomedia » (F. de Rojas [y antiguo autor], *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, éd. cit., p. 21).

issue funeste. Quand la *comedia* se fait *tragedia* ou *tragicomedia*, elle exploite librement cette fin, sorte d'archétype vulgaire et moderne de l'histoire qui s'achève mal ; et si elle y implique des personnages « moyens », elle sera qualifiée comme tragicomique et non pas tragique. De ce point de vue, mais de ce point de vue seulement, l'hypothèse émise par Parr mérite quelque considération : si l'on regarde en effet les occurrences du terme *tragicomedia* au XVI^e siècle³², on voit que le terme n'apparaît presque toujours qu'en rapport à *La Célestine*, ou à ses suites. En ce sens, l'histoire du terme *tragicomedia* lui est directement liée, parce qu'elle est son unique référent. Mais c'est un processus indépendant de l'histoire de la formation de la *comedia*, qui, encore une fois, est tragicomique, mais non pas en tant qu'elle imiterait *La Célestine*.

Est-ce à dire que les dramaturges du Siècle d'Or n'ont pas perçu cette découverte du théâtre que représente aujourd'hui pour nous le chef d'oeuvre de Rojas ? Sans vouloir nous aventurer sur le terrain des supputations, tout donne à penser qu'ils ont été sensibles à l'art avec lequel *La Célestine* enchaîne les situations au fil d'une action qui les inscrit dans un temps et un espace ; qu'ils ont compris comment cette action progressait à travers un dialogue qui, au lieu de récits ou de descriptions confiés à la voix de l'auteur, exprime la parole de l'autre et l'incarne dans des personnages doués d'autonomie ; bref, qu'ils ont reconnu en elle l'« extériorité des corps, des objets et des situations » qu'évoquait naguère Roland Barthes et qui emporte d'avance le texte écrit³³. Mais pourquoi n'ont ils pas adopté des procédures analogues pour exploiter à leur tour cette « théâtralité dévorante » ? À dire vrai, la descendance directe de la *Tragicomedia* leur est apparue comme une voie sans issue, dans la mesure où les suites de *La Célestine* ne pouvaient être mises en scène et répondre à l'attente d'un public qui commençait alors à naître. Déjà au milieu du XVI^e siècle, Timoneda avait perçu cette inadéquation, au moment de préfacer son édition des *Tres Comedias* de Lope de Rueda. Sans doute rendait-il un hommage senti à Rojas, mais pour nuancer aussitôt ses propos :

Quán apazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa y cuán propio para pintar los vicios y virtudes, bien lo supo el que compuso los amores de Calisto y Melibea, y el autor que hizo la *Thebayda*. Pero faltávaslas a estas obras para ser consumadas poderse representar³⁴.

32.— Dans le Corpus CORDE de la Real Academia Española, disponible online. Je remercie Florence d'Artois de ses éclaircissements sur ce point délicat.

33.— Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 42.

34.— Juan de Timoneda, *Las Tres Comedias*, Valencia, ca. 1559 ; repr. facsimilé Madrid, Real Academia Española, 1936.

Avec l'apparition d'un nouveau type de théâtre, un tel décalage ne pouvait que se creuser davantage. Pour peu que l'on se rappelle les circonstances dans lesquelles *La Célestine* a fait son apparition, il n'est que de songer à quel point elles diffèrent des conditions qui ont présidé, un siècle plus tard, à la formation et à l'épanouissement de la *comedia nueva* : mise en place d'un système de commandite destiné à assurer l'entretien des hospices et des hôpitaux par le produit des représentations et associant confréries charitables, municipalités et comédiens ; constitution de troupes d'acteurs professionnels ; aménagement de salles permanentes, les *corrales* ; naissance d'un public composite, élargi à la péninsule entière et avide d'un répertoire sans cesse renouvelé, propre à « templar la cólera del español sentado »³⁵ ; commercialisation à grande échelle d'une production de masse. On comprend mieux dès lors, que, pour exprimer toute son admiration pour *La Célestine* et manifester sa dette à son égard, Lope de Vega ait choisi, mais à l'extrême fin de sa vie et de sa carrière, une autre voie que le théâtre, celle de *La Dorotea*. Assurément, cette « action en prose » s'écarte du propos de Rojas dans la peinture des amours de don Fernando et de Dorotea, contaminée par une autobiographie saturée de littérature ; elle n'en emprunte pas moins à la *Tragicomedia* son tempo lent et à son héroïne quelques-uns des traits qui composent le personnage de Gerarda, sous le signe d'une mélancolie qui en est certainement l'une des notes les plus originales³⁶.

35.– « Porque considerando que la cólera / De un Español sentado no se templa, / Si no le representan en dos horas, / Hasta el final jüicio desde la Génesis... », *Arte Nuevo*, vv. 205-207.

36.– Il est à observer qu'aucun des quatre protagonistes de la donnée sentimentale de *La Dorotea* n'appartient au monde des *praestantiores*. Dorotea, Marcela, don Fernando et don Bela, quoiqu'apparemment de condition différente, se trouvent ainsi de plain-pied et, qui plus est, à portée immédiate des entreprises de Gerarda.

Bibliographie citée

- ARELLANO, Ignacio, «*La Celestina* en la comedia del siglo xvii», in Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Gema Gómez Rubio, eds., *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, Actas del Congreso internacional, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha/Cortes de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 247-268.
- BARTHES, Roland, «Le théâtre de Baudelaire», in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 41-47.
- BATAILLON, Marcel, *La «Célestine» selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «La cambiante faz de *La Celestina*», *Celestinesca*, 8 (1984), pp. 29-41.
- HATHAWAY, Robert, L., «La *Égloga de Calisto y Melibea* de Ximénez de Urrea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27 (1978), pp. 314-320.
- HEUGAS, Pierre, *La «Célestine» et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1973.
- MONTESINOS, José F., «Dos reminiscencias de *La Celestina* en el teatro de Lope», *Revista de Filología Española*, 13 (1926), pp. 60-62.
- NAGY, Edward, *Lope de Vega y La «Celestina»*, Méjico, Universidad Veracruzana, 1968.
- OLIVER ASÍN, Jaime, «Más reminiscencias de *La Celestina* en el teatro de Lope», *Revista de Filología Española*, 15 (1928), pp. 67-74.
- PARKER, Alexander A., «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en Manuel Durán y Roberto G. Echevarría, eds., *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, I, pp. 329-357.
- PARR, James, «La tragicomedia y otras tendencias genéricas del xvii», *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 159-171.
- , «La tragicomedia», en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos, eds., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 307-309.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «*La Celestina* y el teatro del siglo xvi», *Epos*, 7 (1991), pp. 291-311.
- ROJAS, Fernando de (y antiguo autor), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición de Fco. J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- SOCRATE, Mario, «*El Caballero de Olmedo* nella seconda epoca di Lope», *Studi di letteratura spagnola*, 2 (1965), pp. 95-173.

- TIMONEDA, Juan de, *Las Tres Comedias*, repr. facsímil Madrid, Real Academia Española, 1936.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras de Lope de Vega*, nueva edición, Madrid, Real Academia Española, 1916-1930.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, introduction, édition et notes de J. Agnès et P. Guenoun, Paris, Aubier-Montaigne, 1978.
- , *El Caballero de Olmedo*, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1981.
- WHINNOM, Keith, «El género celestinesco: origen y desarrollo», en Víctor García de la Concha, ed., *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 119-130.



CANAVAGGIO, Jean, «La *Célestine* au miroir du théâtre espagnol des XVI^e et XVII^e siècles», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 69-83.

RESUMEN

El interés suscitado por *La Celestina* en los poetas dramáticos del Siglo de Oro se observa ante todo en el uso de refranes, sentencias y tópicos procedentes de la *Tragicomedia*. En cuanto a las intervenciones de la *madre*, se limitan, en la mayoría de los casos, a unas apariciones episódicas, excepto en *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, donde el personaje de Fabia es, sin la menor duda, una de sus imitaciones más logradas. Así y todo, tanto en Lope como en sus seguidores, la mezcla de lo cómico con lo trágico se rige por convenciones distintas a las que Rojas puso en obra. Aunque percibieron claramente la teatralidad de *La Celestina*, quisieron valerse de nuevos procedimientos para corresponder a las expectativas de su público, en vista de las condiciones específicas en que se formó y desarrolló la Comedia aurisecular.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, *Comedia nueva*, Lope de Vega, Teatro.

RÉSUMÉ

L'intérêt porté à *La Célestine* par les dramaturges espagnols du Siècle d'Or se manifeste d'abord à travers la reprise de proverbes, de sentences ou de topiques. Quant aux interventions de la *madre*, elles se réduisent le plus souvent à des apparitions épisodiques, hormis dans *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, où le personnage de Fabia constitue l'une de ses imitations les plus réussies. Chez Lope et ses successeurs, le mélange du comique et du tragique n'en est pas moins régi par d'autres conventions que celles que Rojas avait mises en oeuvre. Tout en étant sensibles à la théâtralité de *La Célestine*, ils ont entendu répondre par de nouvelles procédures à l'attente de leur public, à partir des conditions spécifiques qui ont présidé à la formation et à l'épanouissement de la *Comedia nueva*.

MOTS-CLÉS: *Celestina*, *Comedia nueva*, Lope de Vega, Théâtre.

