

ABCdaire MARÍA DE ZAYAS : APPROCHE PORTATIVE À L'USAGE DES AGRÉGATIFS (III)

MARIA ZERARI

Sorbonne Université, CLEA

« *Desengaño* » : Comme l'annonce *El desengaño amando y premio de la virtud*, titre sinon paradoxal, du moins oscillant, de la sixième nouvelle des *Novelas amorosas y ejemplares*, le *desengaño*¹, cette notion-clé² des littératures du Siècle d'or, travaille l'œuvre de María de Zayas. Par bien des côtés, en effet, les deux recueils de la nouvelliste sont une école de *des-engaño*, autrement dit de *dés-abusement*, où les récits mettent en lumière des jeunes gens qui, après s'être laissés prendre aux jeux des apparences, se voient peu à peu *dé-trompés*, c'est-à-dire sortis de l'erreur, en finissant par découvrir la face cachée et toujours décevante d'une réalité de nature amoureuse, le plus souvent. Le phénomène est manifeste dès le premier recueil mais c'est dans le second qu'il se fait des plus insistants, dans le récit-cadre comme dans les récits encadrés, dans le discours comme dans les cas rapportés³. Dans cette *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, les histoires internes sont des récits édifiants, de véritables leçons morales foncièrement désillusionnantes et définies comme telles puisque, au préalable, dans l'espace de la *cornice*, Lisis a programmé une réunion festive (voir « *Sarao* ») dans laquelle il s'agit, cette fois, pour des narratrices-devisantes, de raconter, trois soirs durant, des « cas véritables » (« *casos verdaderos* ») appelés « *desengaños* »⁴ et non plus « *maravillas* ». Au demeurant, il

¹ « *Desengañarse: caer en la cuenta de que era engaño lo que tenía por cierto. Desengaño: el trato llano y claro con que desengañamos, o la misma verdad que nos desengaña* » (Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 413). On rappellera aussi cette définition plus tardive : « *Desengaño. s. m. Luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño* » (*Diccionario de Autoridades*, op. cit., II, p. 162).

² En plus de l'ouvrage classique de Rosales, nous mentionnerons quelques références pouvant éclairer la lecture de Zayas : Luis ROSALES, *El sentimiento del desengaño en la poesía del barroco*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966 ; Antonio QUIRÓS CASADO, « El tema del desengaño » in Antonio HEREDIA SORIANO (éd.), *Actas del V Seminario de Historia de Filosofía Española*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1988, p. 567-595 ; Roger BARTRA, *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001 ; Ana IGLESIAS BENEDICTO, *La idea del desengaño y la pintura de vanitas en Antonio de Pereda*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013 [consultable en ligne].

³ Sur le « *desengaño* » dans la *Parte segunda del sarao...*, voir, en particulier José TERUEL, « El triunfo del desengaño. Marco y desengaño postrero de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* de María de Zayas », *Edad de Oro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, n° 33, 2014, p. 317-333

⁴ Voir María de ZAYAS, *Desengaños amorosos*, op. cit., p. 192.

est révélateur que, dès l'origine et l'édition princeps de 1647, le terme « *Desengaño* » et l'étiquette « *Desengaño de las damas* » comptent parmi les éléments paratextuels et définitionnels de la *Parte segunda*... Ainsi, la première nouvelle, *La esclava de su amante* (seul texte titré de l'édition originale) y reçoit précisément l'étiquette catégorielle de « *Desengaño primero* ». Dans cette nouvelle, officiellement désenchantée puisque marquée de la sorte dès la première inscription qui la chapeaute, l'une des « dames » du *sarao* fait le récit de sa propre vie à l'assemblée et explique comment, par amour, elle est devenue de ces esclaves que l'on vend et que l'on achète (voir « Esclavage », « *Hierro* »). De façon inaugurale, à travers une longue relation au ton douloureux et désabusé, Isabel Fajardo évoque un parcours l'ayant menée de la passion amoureuse à l'amour de Dieu, du monde des hommes au couvent, de l'erreur et l'errance à la foi et à la retraite : de l'*engaño* au *desengaño*, en somme. La nouvelle, qui mérite bien le nom de « *Desengaño* », pour s'apparenter à un long exercice de désabusement exprimé par le discours d'un « je », est, par là même, une nouvelle singulière. Elle n'est plus pure « *maravilla* » – récit qui provoque l'*admiratio* (voir « *Maravilla* ») –, elle est bel et bien un « *desengaño* », un texte qui est le récit, non seulement d'une tranche de vie extraordinaire, mais encore la présentation, sur le mode narratif, d'un processus intellectuel et moral menant à une prise de conscience de la réalité telle qu'elle est (ou « *por de dentro* », en termes quévédiens) et à une sagesse imprégnée de néo-stoïcisme chrétien. Aussi ce « *Desengaño primero* » est-il une leçon de vérité⁵ destinée aux dames du *sarao* comme aux lectrices et lecteurs du recueil. Les autres nouvelles du livre étant de la même veine, de la même eau amère, en calquant l'édition barcelonaise de 1734, à la charge de Pablo Campins, dans laquelle chacune des dix nouvelles possède un titre apocryphe en plus de la mention « *Desengaño* », c'est non sans justesse que Gónzalez de Amezúa publia le livre entier sous l'étiquette *Desengaños amorosos*⁶, désignation éditoriale accrocheuse et suggestive, plusieurs

⁵ Sur ce point, voir Pilar ALCALDE, « La fiabilidad de la voz femenina como propuesta de novela en María de Zayas », *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, n° 35, 2007, p. 1-4.

⁶ Voir María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Desengaños amorosos. Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, Madrid, Real Academia Española, 1950. Sur l'histoire textuelle de la *Parte segunda del sarao*..., voir Alicia YLLERA, « Introducción », in María de ZAYAS, *Desengaños amorosos, op.cit.*, p. 60-70 sq. Voir aussi la récente et très complète édition critique du recueil à la charge de Martha Elisabeth TREVIÑO SALAZAR, *Estudio y edición de la Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto (1647) de María de Zayas y Sotomayor*, Tesis doctoral dirigida por Ramón Valdés Gázquez y José Enrique López Martínez, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018, p. CCVIII-CCL. Ce travail est consultable en ligne.

fois reconduite⁷, qui est restée dans les esprits en termes d'histoires d'amours malheureuses.

Désir : La force de l'amour n'est pas moindre que celle des sens dans la *novela* du XVII^e siècle. La force de l'éros s'y manifeste, parfois sans grande pudeur, à travers des personnages intensément désirants. On songe à l'ardent Rodolfo de *La fuerza de la sangre* qui, happé par son désir, enlève Leocadia, aussitôt après l'avoir vue, et la viole, mais aussi à certains personnages, pleins d'une irrépressible ardeur, de José Camerino⁸ (*Novelas amorosas*, 1624) ou de Juan Pérez de Montalbán⁹ (*Sucesos amorosos y prodigios de amor*, 1624). On songe également, et peut-être surtout, à ces personnages de María de Zayas, aussi bien masculins – ce qui est attendu – que féminins – ce qui l'est un peu moins –, que le désir submerge, mélancolise, entraîne et dérouté. Si la doña Beatriz du *Prevenido engañado* en est une sorte de modèle idéal ou, plutôt, d'exemple-limite en tant que maîtresse insatiable d'un esclave noir rendu exsangue par l'appétit sexuel de la belle dame (voir « Esclavage », « Laideur », « Voyeur »), d'autres cas révèlent que, dans l'univers de la nouvelliste, les femmes sont aussi désirantes et conscientes de leur désir que les hommes, comme en sont la preuve, outre la veuve libidineuse qu'est doña Beatriz, les Jacinta (*Aventurarse perdiendo*), Aminta (*La burlada Aminta y venganza del honor*) et Hipólita (*Al fin se paga todo*), entre autres dames du premier recueil. Aussi, dans les *Novelas amorosas y ejemplares* tout comme dans la *Parte segunda...*, ce désir est-il verbalisé, parfois au sein d'un récit-confession qui en décrit les affres, puis la toute passagère satisfaction. Dans *Aventurarse perdiendo*, pour donner un exemple frappant, Jacinta raconte à Fabio qu'avant de rencontrer son amant don Félix, il lui est apparu dans ce qui tient à la fois du rêve érotique et du rêve prémonitoire : « *Diez y seis años tenía yo cuando una noche estando durmiendo, soñaba que iba por un bosque amenísimo, en cuya espesura hallé un hombre tan galán que me pareció [...] no haberle visto en mi vida tal. Traía cubierto el rostro con el cabo de un ferreruelo*

⁷ *Desengaños amorosos* (éd. d'Alicia Yllera, Madrid, Catedra, 1983) ; *Tres novelas ejemplares y tres desengaños amorosos* (éd. d'Alicia Redondo Goicoechea, Madrid, Castalia, 1989) ; *Desengaños amorosos* (éd. d'Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, revista electrónica, Valencia, Universitat de València, n° 18, 2014).

⁸ Voir Maria ZERARI, « Figures de la cruauté dans les *Novelas amorosas* de José Camerino », in Agustín REDONDO (éd.), *Relations entre hommes et femmes aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 177-186.

⁹ Voir Luzmila CAMACHO PLATERO, « Amor transgresor en *La mayor confusión* y *Los hermanos amantes* », *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, México, Destiempos, n° 22, 2009, p. 31-46.

leonado [...]. *Paréme a mirarle, agradada del talle y deseosa de ver si el rostro confirmaba con él. Con un atrevimiento airoso, llegué a quitarle el rebozo, y apenas lo hice cuando sacando una daga, me dio un golpe tan cruel por el corazón que me obligó el dolor a dar voces* ». Rêve érotique, s'il en est, où l'« agréable » et « épaisse » forêt, le voile et le désir de voir, ainsi que l'audacieux dévoilement et la dague – d'aucuns diraient, phallique – de l'homme figurent l'intime, ce rêve engendre donc une obsédante rêverie érotique : « *Deseaba yo, noble Fabio, hallar para dueño un hombre de su talle y gallardía, y traíame tan fuera de mí esta imaginación que le pintaba en ella, y después razonaba con él* »¹⁰. Par la suite, après la mélancolie amoureuse due à la frustration, rencontrant enfin l'homme dont elle a rêvé et dont elle est tombée amoureuse en rêve (dans la littérature du Siècle d'or, on tombe aussi amoureux « *de oídas* », par ouï-dire), Jacinta vit son désir avec l'être fantasmé, avec « *la sombra* » devenue réalité que représente don Félix, avant que celui-ci ne l'abandonne. De fait, dans les *Novelas amorosas y ejemplares* et plus encore dans la *Parte segunda...*, le désir féminin est bien vite malheureux, frustré qu'il est par un désir masculin de nature éphémère, une fois rassasié (« *aplacado el fuego de su apetito* »)¹¹, une fois advenue la « possession », qui engendre « ennui » et « lassitude », comme le dit la lettre même de *El desengaño amando y premio de la virtud* : « *En este tiempo que doña Juana amaba tan rendida, y don Fernando amaba como poseedor, y ya la posesión le daba enfado [...]* »¹²...

Diable : Lire María de Zayas, c'est avoir affaire avec le Mal, non seulement à travers des personnages dont la méchanceté fait d'eux son incarnation sur terre, mais encore, au détour d'une page, à l'occasion d'un épisode ou de plusieurs, par le biais du « démon » lui-même¹³ ou de ses intermédiaires, esprits malins (*El desengaño amando y premio de la virtud*), magiciens (*La inocencia castigada*), sorcièr(e)s (*La fuerza del amor* ; *La perseguida triunfante*). Dans les *Novelas amorosas y*

¹⁰ María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares, op. cit.*, p. 180.

¹¹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 229.

¹² *Ibid.*, *op. cit.*, p. 379.

¹³ Concernant le diable chez Zayas, voir en particulier, María Libertad PAREDES MONLEÓN, « La función del demonio en dos novelas de María de Zayas », in Mariela INSÚA et Robin Ann RICE, *El diablo y sus secuaces en el Siglo de Oro. Una aproximación*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, p. 69-83 ; Alba URBAN BAÑOS, « Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas », in María Luisa LOBATO, Javier SAN JOSÉ, Germán VEGA (éd.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, p. 633-684.

ejemplares, la présence du « démon » est effective dans *El castigo de la miseria* (première version) et *El jardín engañoso*. Dans ces deux nouvelles, ce dernier est un personnage à part entière (en ce sens qu'il est action et discours), de forme humaine ou ayant celle d'une apparition imprécise ne laissant que fumée sur son passage¹⁴, preuve que l'Espagnole, à l'image des novellistes italiens et français, n'a pas été sans reconduire toute une imagerie chrétienne, fortement manichéenne, en partie venue du Moyen Âge, de ses textes et de ses représentations, où, comme l'a montré Robert Muchembled dans son *Histoire du diable* (2000), le démon occupe une place centrale : en outre, dans l'Europe – Espagne comprise –, aussi bien protestante que catholique, des XVI^e-XVII^e siècles, d'importants traités démonologiques mirent la diabolique figure au cœur de débats sur le mal et ses avatars¹⁵. Preuve encore que le fantastique, teinté de merveilleux chrétien, habite les nouvelles de Zayas, non point tant au mépris d'un certain réalisme que mêlé à lui. Dans la première version de *El castigo de la miseria*, le diable est ainsi ce traditionnel ravisseur d'âme, qui traque le moindre signe de désespoir ; il se présente à don Marcos, sous l'aspect d'un supposé serviteur, pour le pousser au suicide, disparaissant après la pendaison du ladre dépouillé par sa femme¹⁶. Captivant, par son ambiguïté, nous semble cet autre « démon » qui, dans *El jardín engañoso*, après que don Jorge lui a vendu son âme en échange du jardin demandé par l'épouse qu'il désire (voir « Jardin »), prend le pécheur en pitié et rompt le pacte satanique : « *Y así, para que el mundo se admire de que en mí pudo haber virtud, toma don Jorge. Ves ahí tu cédula, yo te suelto la obligación [...]* »¹⁷. Dans cette nouvelle d'amour, de rivalités sentimentales et de mort, qui a en partie pour source le *Décameron* (X, 5)¹⁸, le prince des ténèbres s'avère bon prince et, contre toute attente, tel un *deus in machina*, transforme la dernière histoire des *Novelas amorosas y ejemplares* en une « *maravilla* » à l'issue

¹⁴ « [el demonio] dando un grandísimo estallido, desapareció [...], quedando en su lugar un espeso y hediondo humo que duró un grande espacio » (María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 532).

¹⁵ María Jesús ZAMORA CALVO, « Las bocas del diablo. Tratados demonológicos en los siglos XVI y XVII », *Edad de Oro*, Murcia, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, n° XXVII, 2008, p. 411-445.

¹⁶ Voir María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, note 56, p. 290.

¹⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 532.

¹⁸ Voici le résumé qui, dans le *Décameron*, introduit la nouvelle source (X, 5) : « Dame Dianore demande à messire Ansard un jardin qui soit en janvier aussi beau qu'en mai. Messire Ansard parvient, en s'obligeant envers un nécromancien, à le lui donner. Le mari permet à la dame de faire le plaisir de messire Ansard. Mais celui-ci, quand il apprend la libéralité du mari, la délie de sa promesse, et le nécromancien, renonçant à son salaire, délie à son tour messire Ansard » (BOCCACE, *Le Décameron*, trad. de Giovanni Clerico, Paris, Gallimard, « folio classique », p. 820).

heureuse. L'étonnant dénouement devient même l'enjeu d'une discussion pour l'assemblée des conteurs, laquelle finit par faire de ce diable, si paradoxal, le personnage le plus « *discreto* » de la fable¹⁹. Dans cette nouvelle, loin d'être celui qui *désunit*, comme le veut l'étymologie du mot « diable », le *diabolos*, toujours appelé « *demonio* » chez la nouvelliste et ses contemporains, est au contraire celui qui, par sa stupéfiante générosité²⁰, permet la possibilité d'une harmonie entre les différents acteurs de l'intrigue : l'amoureux (don Jorge), l'épouse (Constanza), la sœur jalouse (Teodosia) et le mari (don Carlos). La « bonté » du diable, en quelque sorte, transforme cette histoire potentiellement tragique – où, par rivalité amoureuse, ne l'oublions pas, don Jorge tue son frère, et où un mari désespéré tente, quant à lui, de se suicider –, en une nouvelle « *dichosa* », pour emprunter l'adjectif à Luis de Guevara (*Intercadencias de la calentura de amor. Sucesos ya trágicos, y lamentables, ya dichosos, y bien logrados*, 1685). Cette ultime « *maravilla* » à l'improbable *happy end*, laissant place, à la fin du *sarao*, à une interrogation sur la *discreción*, permet à don Juan de défendre « divinement » (!) la cause du diable et de gagner le bijou promis par Lisis au meilleur débatteur. En dépit de la « diablerie », la nouvelle clôt le *sarao* et, par ricochet, le recueil, en laissant le lecteur sur une tonalité légère propre au jeu mondain des devisants autour du cas rapporté, puis sur le mariage annoncé entre Lisis et don Diego (qui, changement de programme oblige, n'aura pas lieu dans la *Parte segunda*...). Avec Claude Reichler, qui a tant réfléchi sur les « textes séducteurs » et les « procédures et techniques séductrices » en littérature, on pourrait qualifier de « diabolie »²¹ ce *Jardin engañoso* dont l'exemplarité fait question (voir « Exemplarité »).

École des femmes, L' : Cette comédie en vers fut créée le 26 décembre 1662, au théâtre du Palais-Royal et publiée en 1663. Elle connut un prodigieux succès agrémenté d'une querelle autour de « l'obscénité » de la pièce, de sa construction peu

¹⁹ « Dio fin la noble y discreta Laura a su maravilla, y todas aquellas damas y caballeros principio a disputar cual había hecho más, por quedar con la opinión de discreto, y porque la bella Lisis había puesto una joya para el que acertase. Cada uno daba su razón: unos alegaban que el marido, y otros que el amante, y todos juntos que el demonio, por ser en él cosa nunca vista el hacer bien. Esta opinión sustentó divinamente don Juan, llevando la joya prometida » (María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 534).

²⁰ « Y así, para que el mundo se admire de que en mi pudo haber virtud, toma don Jorge tu cédula: yo te suelto la obligación, que no quiere alma de quien tan bien se sabe vencer » (*Ibid.*, p. 532).

²¹ Claude REICHLER, *La diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 153-164.

dramatique – toute en récits monologués, selon les contempteurs du texte – et de son hybridité générique, arguments que Molière moquera dans *La Critique de l'École des femmes* (1663). Pour cette pièce en cinq actes, Molière emprunta à Dorimond, auteur d'une courte pièce (en un acte) intitulée *La Précaution inutile*, mais publiée, en 1661, sous un titre plus accrocheur : *L'École des cocus ou la Précaution inutile*. Comme le rappelle Georges Forestier, pour le thème principal de *L'École des femmes*, Molière remonta aussi « à la source » de la piécette de son confrère, *El prevenido engañado* de María de Zayas, objet « de deux traductions concurrentes sous le titre « *La Précaution inutile* »²², l'une, très écrite, autant dire *réécrite*, de Paul Scarron, l'autre, par endroits, plus littérale, d'Antoine d'Ouille (voir « Traduction »). Ainsi, avant Molière, les deux premiers traducteurs de Zayas – Scarron dans ses *Nouvelles tragico-comiques* (1655-1657), et d'Ouille dans *Les Nouvelles amoureuses et exemplaires* (1656) – avaient mis à l'honneur le thème de la quatrième nouvelle des *Novelas amorosas y ejemplares* : celui qui montre un gentilhomme de Grenade, amoureux et dupe des femmes des années durant, décidant finalement d'épouser une jeunesse élevée dans la plus totale ignorance. En France, ce thème séduisit parce qu'il « engageait » la question de l'éducation féminine, sujet débattu à l'époque aussi bien dans les salons que dans les romans²³. Avec *L'École des femmes*, et en dépit des éléments farcesques de la pièce, Molière sacrifia à la grande comédie en vers, autrement dit, à la comédie à sujet sérieux « qui prend l'homme pour objet » et assigne « au comique une tout autre visée que le simple divertissement »²⁴ ; il y approfondit la figure du jaloux ainsi que celle de l'ingénue, et sonda leur ridicule au miroir de leurs passions. Mieux encore, allant plus loin que María de Zayas, il transforma, pour finir, la jeune niaise en fille réfléchie, consciente de son ignorance et de ses désirs et du sort qu'Arnolphe lui a réservé²⁵. Il troqua, de plus, la fin malheureuse du texte original (cocuage du mari en raison de la naïveté crasse de la jeune fille ; mort de l'époux berné et édifié ; entrée au couvent de l'écervelée) contre

²² Georges FORESTIER, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 190. Pour une analyse détaillée de ces deux « traductions », voir María Manuela MERINO GARCÍA, « La réception de María de Zayas en France : analyse de deux versions du *Prevenido engañado* », *Anales de filología francesa*, Murcia, Universidad de Murcia, n° 22, 2014, p. 177-200.

²³ Georges FORESTIER, *Molière*, *op. cit.*, p. 190.

²⁴ Jean SERROY, « Préface », in MOLIÈRE, *L'École des femmes*, Paris, Gallimard, « folio classique », 2013, p. 11.

²⁵ « Vous avez là-dedans bien opéré vraiment, / Et m'avait fait en tout instruire joliment ! / Croit-on que je me flatte, et qu'enfin, dans ma tête, / Je ne juge pas bien que je suis une bête ? / Moi-même, j'en ai honte ; et, dans l'âge où je suis, / Je ne veux plus passer pour sottie, si je puis » (MOLIÈRE, *L'École des femmes*, *op. cit.*, Acte V, scène IV, p. 145).

une fin qui affirme l'échec d'Arnolphe et le triomphe de la liberté, en la personne d'Agnès, qui épousera qui elle aime et ne finira point cloîtrée. En défendant le droit à l'éducation des filles et en donnant à voir l'incohérence et le danger de leur maintien dans l'ignorance, Molière mit brillamment en scène la leçon de la *novela*, retouchée par les adaptateurs français, celle-là même qui veut que la vertu d'une femme sotte – qui ne sait vraiment, ni ce qu'elle fait quand elle le fait, ni le sens de ce qu'on lui demande de faire – soit bien plus fragile que celle d'une femme éduquée.

Écriture : Le désir d'écrire est affirmé d'un bout à l'autre des recueils de Zayas, de façon ponctuelle mais explicite. Au seuil des *Novelas amorosas y ejemplares*, au début de « *Al que leyere* », usant de la traditionnelle *captatio benevolentiae* mais bien peu du *topos humilitatis*, comme l'a remarqué Julián Olivares²⁶, María de Zayas revendique cette « vertueuse audace » l'ayant poussée, en dépit de la faiblesse supposée de son sexe, à publier ses « brouillons »²⁷. Plus avant, à la fin de ce même prologue, la nouvelliste a à cœur de préciser que son désir d'écriture émane de son goût des livres, profonde « inclination » qui en rappelle une autre, toute cervantine et restée dans les mémoires, mais ni féminine, ni aristocratique²⁸ : « *en viendo cualquiera, [libro] nuevo o antiguo, dejo la amohadilla y no sosiego hasta que le paso. De esta inclinación nació la noticia, de la noticia el buen gusto, y de todo hacer versos, hasta escribir estas Novelas* »²⁹. Plus loin encore, aux dernières lignes du recueil³⁰, annonçant une seconde partie et souhaitant que son ouvrage puisse être « estimé », la nouvelliste réaffirme le désir qui a nourri et porté son écriture (« *el deseo con que va escrito* »), et qui serait bien supérieur à son style sans élégance aucune (« *tosco estilo* ») (voir « Style »). De plus, à la fin de la *Parte segunda*..., si l'on considère l'idée d'une plume mise longtemps de côté, la voix de Lisis et de Zayas semblent se mêler dans un seul et même discours, dans une sorte de même regret, exprimé entre parenthèses, de non-écriture passée, et une commune

²⁶ Voir l'introduction, in María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 36.

²⁷ « *Quién duda [...], que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer [...]* » (*Ibid.*, p. 159).

²⁸ Rappelons la remarque, bien connue, du narrateur cervantin lors de sa découverte, à Tolède, de la suite de *Don Quichotte* « [...] y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio » (« Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, I, chap. 9, p. 118).

²⁹ María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p.161.

³⁰ *Ibid.*, p. 534.

affirmation du troc de la plume contre l'épée, dans le but de prendre la défense d'une gent féminine si malmenée : « *Y como he tomado la pluma (habiendo tantos años que la tenía arimada) en su defensa, tomaré la espada para lo mismo* »³¹.

« **Écriture-femme** » : Les recueils de María de Zayas pourraient être soumis à la question, vieille de nombreuses décennies, que, bien après les années soixante-dix, Béatrice Didier a portée sur les œuvres de Thérèse d'Avila, Madame de Lafayette, Isabelle de Charrière, Madame de Staël, George Sand, Virginia Woolf, Kathleen Raine et Marguerite Duras : existe-t-il une spécificité de l'écriture féminine³² ? Rapportée à l'œuvre de María de Zayas, la question pourrait se préciser et être formulée comme suit : à la lumière du corpus des livres de nouvelles du Siècle d'or, livres qui furent presque tous écrits par des hommes, les *novelas* de María de Zayas portent-elles l'empreinte d'une « écriture-femme » ? Le fait de poser la question est déjà un élément de réponse et, livres ouverts, la thématique semble parler : l'intensité du discours sur les femmes, leur nature et leur éducation, l'héroïsation des personnages féminins (et la place laissée à leur parole, à leurs sentiments, à leurs choix et à leur sort), ainsi que la condamnation du sexe fort sont bien plus élevées que dans le reste du corpus, qui ne compte d'ailleurs qu'une autre autrice, Mariana de Carvajal y Saavedra, au discours relativement modéré (voir « Vêtements(s) »). Cela dit, on le sait, cette part du féminin si insistante, si polyphonique, si *parlante*, n'a pas empêché Rosa Navarro Durán (*María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*) de percevoir une voix masculine dans l'œuvre de Zayas et de découvrir en transparence, dans ses pages en apparence si fémininement *centrées*, l'écriture du masculin Castillo Solórzano (voir « Auteur(e) », « Autorité », « Castillo Solórzano, Alonso de »).

Édition(s) : Les *Novelas amorosas y ejemplares* et la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* sont généralement présentées comme des œuvres qui connurent un grand succès éditorial à leur époque. La chose est indéniable dans l'Espagne du XVII^e siècle, comme l'indiquent ces huit éditions des nouvelles, éditions ayant sans doute motivé la traduction en français du premier recueil de

³¹ *Id.*, *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. 507.

³² Béatrice DIDIER, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981. Sur ce dossier contemporain, voir Delphine NAUDIER, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Société contemporaine*, Paris, Presses de Science Po, n° 44, 2001, p. 57-73.

Zayas par d'Ouille, dès l'année 1656 (voir « Traduction(s) »). Plus précisément, rappelons ce que d'autres ont rappelé³³ : le premier recueil de la nouvelliste bénéficia de cinq éditions en Espagne : les deux premières furent publiées à Saragosse et datent de 1637, la troisième et la quatrième éditions furent éditées dans la même ville, une année après les deux premières, enfin, la cinquième de ces éditions parut à Barcelone, en 1646. Précisons qu'à ces cinq éditions vinrent donc s'ajouter trois autres, qui contiennent les deux parties du *sarao* : ces trois éditions madrilènes datent, pour les deux premières, de l'année 1659 et, pour la dernière, de 1664. On ne connaît que deux éditions de la seule *Parte segunda...* : la *princeps*, publiée à Saragosse, en 1647, et la seconde, éditée à Barcelone, en 1649. Pour mémoire et à titre de comparaison, rappelons encore, avec José Simón Díaz, entre autres, que vingt-deux éditions³⁴ des *Novelas ejemplares* virent le jour en Espagne, au cours de la période 1613-1664, tandis que dix éditions du recueil cervantin parurent au cours des années 1613-1617. De même, les *Sucesos y prodigios de amor* de Juan Pérez de Montalbán (voir *infra*) connurent au moins vingt éditions entre 1624 et la fin du XVII^e siècle. Ces chiffres montrent bien que les recueils de Zayas rencontrèrent un vrai succès d'édition, quoique bien moindre que celui des livres de nouvelles de Cervantès et de Pérez de Montalbán, véritables *best-sellers* anciens, pour ce qui touche à la *novela* : les deux recueils en question, ayant été, en effet, les plus vendus au Siècle d'or.

Éducation : La question de l'éducation des femmes traverse, de façon sonore, les deux recueils de la nouvelliste, d'amont en aval. Et cette sonorité est telle, que cette question, liée comme elle est à la condition des femmes, est, après la critique du sexe fort, sans doute l'un des éléments de l'œuvre qui a le plus retenu l'attention des lecteurs. Le premier prologue des *Novelas amorosas y ejemplares* donne ainsi l'explication, toute sociale, de l'ignorance des femmes, en suggérant l'injustice que cela suppose, en faisant l'éloge du deuxième sexe et en préconisant son éducation : « *Y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray*

³³ C'est en particulier le cas de Martha Elisabeth Treviño, à la suite d'Alicia Yllera ou de Begoña Ripoll, voir Martha Elisabeth TREVIÑO, « Proyección editorial », in *Estudio y edición de la Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto (1647) de Maía de Zayas y Sotomayor*, op. cit., p. LXXIII.

³⁴ Voir José SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1970, t. VIII, p. 84-87.

en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres y quizá más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento [...]»³⁵. Forte de l'idée que les hommes et les femmes possèdent une même constitution, le même « sang », les mêmes « organes » et la même « âme », qui n'a pas de sexe³⁶, María de Zayas sous-entend que les femmes possèdent aussi les mêmes qualités d'apprentissage, de mémorisation et de réflexion, que les hommes. Mieux, en détournant la traditionnelle théorie des humeurs qui, depuis Hippocrate et Galien, fait de la femme un être plus froid et plus humide que l'homme (chaud et sec)³⁷ et, de ce fait, un sexe inférieur, la nouvelliste, à l'inverse du Huarte de San Juan de l'*Examen de ingenios para las ciencias* (1575)³⁸, va jusqu'à tenir l'esprit des femmes pour plus « aigu » par nature humorale. Et, dans la lignée du *De mulieribus claris* (1374) de Boccace et surtout du *Livre de la Cité des dames* (1404-1405) de Christine de Pizan – œuvres que Zayas n'avait sans doute pas lues directement mais dont les idées éclairées avaient circulé en Espagne (les textes anti-misogynes du XV^e siècle des Espagnols Juan Rodríguez del Padrón, Alonso de Cartagena, Diego de Valera ou Álvaro de Luna en portent la trace)³⁹ –, de donner, pour preuve de son opinion et pour appui de sa défense de l'éducation féminine, l'exemple d'une série de femmes illustres de l'Antiquité, femmes de savoir et / ou d'écriture, estimées de

³⁵ María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, « *Al que leyere* », in *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 159-160. Pour une analyse approfondie de cette préface, voir Ana Isabel GORGAS BERGES, « Autoría y autoridad femenina en el Siglo de Oro español: "Al que leyere" de María de Zayas y Sotomayor », *Filanderas. Revista Interdisciplinaria de estudios feministas*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, n° 3, 2018, p. 25-37.

³⁶ María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 159. L'idée est reprise, quelques pages plus loin, dès la première nouvelle du recueil, dans *Aventurarse perdiendo* : « [...] pues no es milagro en una mujer cuya alma es la misma que la del hombre » (*ibid.*, op. cit., p. 202). On retrouve cette idée dans *La fuerza del amor* (*ibid.*, op. cit., p. 64).

³⁷ Voir Jean-Baptiste BONNARD, « Corps masculin et corps féminin chez les médecins grecs », *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, Paris, Belin, n° 37, 2013, p. 21-39.

³⁸ « [...] la frialdad y humedad son las calidades que echan a perder la parte racional, y sus contrarios, calor y sequedad, la perfeccionan y aumentan », Juan HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, éd. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 2005, p. 613. Sur la femme chez Huarte de San Juan, voir René ALDO VIJARRA « El sujeto femenino y el ingenio en *Examen de ingenios para la ciencia* de Juan Huarte de San Juan », ponencia, 2017, <http://bdigital.uncu.edu.ar/10092> (consulté le 10/01/2021). Sur Zayas versus Huarte de San Juan, voir René ALDO VIJARRA, « Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónimo de la temprana modernidad española », *Esferas literarias*, Córdoba, Editorial Universidad de Córdoba, n° 1, 2018, p. 75-86.

³⁹ Sur le *Triunfo de las donas* (1438-1441) de Juan Rodríguez del Padrón, la quatrième question du *Duodenarium* (1442) d'Alonso de Cartagena, la *Defensa de virtuosas mujeres* (1443-1444) de Diego de Valera et les *Virtuosas e claras mujeres* (1446) d'Álvaro de Luna, voir Rita RÍOS DE LA LLAVE, « "No hay que tolerar a aquellos que con boca de perro intentan hablar mal de las mujeres", Alonso de Cartagena, la cuarta cuestión del *Duodenarium* y la Querrela de las mujeres » *Medievalismo*, Murcia, Universidad de Murcia, n° 28, 2018, p. 203-233.

leur vivant pour leur intelligence supérieure : Polla Argentaria, Thémistocle, Diotime, etc. Comme l'a remarqué la critique⁴⁰, à cette série antique de femmes illustres succèdera, dix ans plus tard, la série contemporaine prenant place dans *Tarde llega el desengaño*, la quatrième nouvelle de la *Parte segunda*... Dès lors, aux figures mythiques répondent des figures historiques de grandes aristocrates (l'infante doña Isabel Clara Eugenia, fille de Philippe II, la comtesse de Lemos, etc.), et même celle de la dramaturge Ana Caro, connue de Zayas, on le sait (voir « Caro de Mallén, Ana »). L'idée de ces parangons de savoir et de sagesse entraîne la conclusion suivante quant au bien-fondé de l'éducation des femmes : « *Puédese creer que si como a estas que estudiaron les concedió el cielo tan divinos entendimientos, si todas hicieran lo mismo, unas más y otras menos, todas supieran y fueran famosas* »⁴¹. Au demeurant, la preuve du bien-fondé ou, plutôt, de l'absolue nécessité de l'éducation des dames, est fournie par *El prevenido engañado* (voir *infra*), nouvelle où, à travers le cas-limite d'une héroïne laissée dans la plus totale ignorance, il est démontré que les hommes ont tort de négliger l'éducation des filles, et les maris de préférer les incultes aux femmes éclairées : « [...] *las mujeres discretas saben guardar las leyes del honor, y si alguna vez las rompen, callan su yerro* »⁴². L'exemple de Gracia – de cette jeune épouse sans savoir d'aucune sorte qui, séduite par un galant, trompe son mari sans en avoir la moindre idée – prouve que l'ignorance est pierre de scandale : elle nourrit la bêtise, laquelle conduit, malgré soi, à l'immoralité.

Érotisme : Pour des raisons de contrôle, de censure et d'autocensure, propres au champ politico-culturel de l'Espagne du XVII^e siècle, parcourir le corpus de nouvelles post-cervantines revient à découvrir des histoires d'amour où le laconisme, l'implicite, l'allusion et le mode symbolique sont les formes à travers lesquelles l'érotisme se manifeste et se donne à lire, en s'interrompant généralement sans à peine se dire. Dans un article sur la nouvelle « *cortesana* », Antonio Rey Hazas a examiné l'aspect « larvé » de l'érotisme dans ces nouvelles espagnoles⁴³, malgré les

⁴⁰ Ana Isabel GORGAS BERGES, « Autoría y autoridad femenina en el Siglo de Oro español: "Al que leyere" de María de Zayas y Sotomayor », *op. cit.*, p. 34.

⁴¹ María de ZAYAS, *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. 231.

⁴² *Id.*, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 340.

⁴³ « [...] *incluso en ellas [las más audaces novelas cortesanas], el erotismo es indirecto e implícito, bastante alejado de una incitación directa a la sensualidad, sin apenas deleite verbal expreso, sin casi goce manifiesto de los placeres del sexo, casi todo larvado, y en general truculento y escabrosos,*

audaces des situations de certains textes de José Camerino⁴⁴, Juan Pérez de Montalbán (voir *infra*) ou María de Zayas (voir « Esclavage », « Homosexualité », « Voyeurisme »). Toutefois, dans un article antérieur et resté célèbre, « El mundo erótico de María de Zayas »⁴⁵, faisant la part belle à l'érotisme dans les recueils de la nouvelliste, Juan Goytisolo écrivait, quant à lui : « *Las escenas y alusiones sexuales infunden un soplo de vida al material inerte de los recursos y esquemas de la novelista y salvan una obra que, sin ellas, naufragaría en los escollos de la trivialidad y redundancia* »⁴⁶. La remarque de Goytisolo sur la charge érotique des textes de Zayas, qui relèverait le niveau des livres de l'Espagnole, leur conférant un caractère remarquable et original, pour ne pas dire moderne⁴⁷, nous invite à prendre en compte cet élément textuel – qui, dans les limites de son développement, s'impose de toute façon au lecteur – et à interroger les recueils de la nouvelliste à travers lui. Bien que les livres de Zayas n'aient pas fait scandale, du moins, tout au long du siècle de leur parution, on peut se demander si l'érotisme plus ou moins diffus de certaines scènes, les situations scabreuses que les textes se plaisent à intégrer et les personnages fort désirants qui y font florès (voir « Désir ») ont pu contribuer au succès éditorial de ces œuvres, signées, de plus, par une dame (voir « Édition »). Cette question entraîne une autre, qui en découle naturellement : sans être, il va sans dire, de ces « livres », français et plus tardifs, « qu'on ne lit que d'une main »⁴⁸, faute d'être des machines à faire jouir, les nouvelles *amoureuses et exemplaires* de María de Zayas – dont les pages, sous couvert de moraliser, n'hésitent pas à mettre l'accent sur la force du désir, quand ce n'est pas sur un éros transgressif ou

conforme a la apuntada línea de la admiratio » (Antonio REY HAZAS, « El erotismo en la novela cortesana », *Edad de Oro*, Madrid, Universidad autónoma de Madrid, vol. IX, 1986, p. 284). Sur l'érotisme dans la nouvelle du Siècle d'or, voir aussi, Antonio CRUZ CASADO, « *Intercadencias de la calentura de amor: notas sobre el erotismo en la prosa de ficción del Siglo de Oro* », in María Remedios SÁNCHEZ GARCÍA (éd.), *Un título para Eros: Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, Granada, Universidad de Granada, 2005, p. 159-186.

⁴⁴ Voir Maria ZERARI, « Figures de la cruauté dans les *Novelas amorosas* de José Camerino », in Agustin REDONDO (éd.), *Relations entre hommes et femmes aux XVI^e et XVII^e siècles*, *op. cit.*, p. 177-186.

⁴⁵ Juan GOYTISOLO, *Disidencias*, *op. cit.*, p. 77-143.

⁴⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁷ Sur Zayas et la question de la modernité, voir Emmanuel LE VAGUERESSE, « María de Zayas vue par Juan Goytisolo : "María, c'est moi" », *op. cit.*, p. 251.

⁴⁸ Voir Jean M. GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle* [1991], Paris, Minerve, 1994.

« rebelle »⁴⁹ (voir « Homosexualité », « Voyeurisme ») – lesdites nouvelles donc ont-elles pu être lues, en leur temps, comme des textes pour le moins *troublants* ?

Esclavage : L'un des audacieux épisodes de *El prevenido engañado* dit, sans détours, la passion physique ayant lié une dame à son esclave noir (voir « Laideur », « Voyeurisme »), autant dire que cette nouvelle, à travers un cas extrême, *indecoroso* au possible et hautement symbolique, rappelle qu'une servitude peut en cacher une autre : celle des sens qui asservissent la raison et oblitèrent la vertu. Si la force de la passion, le « vasselage amoureux »⁵⁰ et/ou l'emprise sensuelle qui en résultent ou peuvent en résulter, sont abondamment évoqués par la nouvelle du Siècle d'or, rappelons que María de Zayas est l'auteur d'une nouvelle fascinante intitulée *La esclava de su amante*⁵¹. Cette première nouvelle de la *Parte segunda...* décrit l'esclavage effectif que s'inflige la noble Isabel Fajardo (flouée, forcée, amadouée, conquise et abandonnée par don Manuel), en se faisant passer pour une esclave et vendre comme telle dans l'espoir de retrouver son amant et de laver son honneur. Dans le dessein d'être vendue et achetée telle une marchandise, la dame se déguise donc et se grime en mauresque⁵² avec, au visage, la marque des esclaves (voir « *Hierros* »). Le thème de l'esclavage « volontaire », pour plagier le traducteur français du texte⁵³ qui semble s'être souvenu du *Discours de la servitude volontaire* (1576) de La Boétie, n'est pas de Zayas. On trouve sa trace dans le roman grec, le théâtre latin, les *romanzi*, le *Novellino* (1260-1290), les *novelle* de Sebastiano Erizzo (1525-1585) et de Niccolò Granucci (1530-1603), plus clairement, dans la cinquantième nouvelle de Matteo Bandello (1484-1561), à travers l'histoire de ce Petriello qui, par amour, se fait captif pour rejoindre sa femme enlevée par des corsaires⁵⁴. Dans le théâtre espagnol le thème se précise et se féminise, comme en

⁴⁹ Sur l'érotisme dans le domaine français, voir Michel JEANNERET, *Éros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003.

⁵⁰ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 97.

⁵¹ « L'esclave volontaire », traduction attribuée à VANEL (Jean ou Claude), in *NOUVELLES / DE DONA / MARIA DE ZAYAS [sic]*, 5 t., Traduites de l'espagnol, Paris, G. Quinet, 1680, t. 3.

⁵² « *Y fue que, fingiendo clavo y S para el rostro, me puse en hábito conveniente para fingirme esclava y mora, poniéndome por nombre Zelima, diciendo a Octavio me llevase y dijera era suya, y que si agradaba no reparase en el precio* » (María de ZAYAS, *Desengaños amorosos*, op. cit., p. 153.

⁵³ Voir *Nouvelles de Doña María de Zayas*, op. cit., t. 3, p. 213-297. La nouvelle *L'esclave volontaire* clôt le troisième tome de l'ensemble, qui n'indique pas le nom du traducteur.

⁵⁴ Voir George CAMAMIS, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, p. 29. Sur les origines du thème, voir aussi les observations de Martha Elisabeth TREVIÑO, *Estudio y edición de la Parte segunda del sarao y entrentenimiento honesto (1647) de María de Zayas y Sotomayor*, op. cit., p. CLXXXI-CLXXIV.

donnent témoignage *El esclavo del demonio* (1612) d'Antonio Mira de Amescua, et les pièces de Lope de Vega : *Virtud, pobreza y mujer* (texte composé vers 1615 et publié dix ans après), *La esclava de su galán* (c.1626), *Los yerros por amor* (1629)⁵⁵. Si le thème n'est pas de Zayas, il n'en reste pas moins plein d'efficace dans sa nouvelle, qui emprunte visiblement son titre, le seul du recueil à ne pas être apocryphe, à son ami Lope de Vega (voir *infra*). Toutefois, par la place du texte dans le recueil, l'importance de son personnage principal dans la trame du récit-cadre, le discours à la première personne qui s'en élève, *La esclava de su amante* nous semble être l'un des textes-clés du second livre de María de Zayas. À travers le parcours de son héroïne et de sa confession, intime et désabusée, qui n'est rien moins qu'un exercice de lucidité, la nouvelle exacerbe tout autant la critique de la passion amoureuse et des hommes que l'interrogation sur la question de la liberté des femmes et de l'identité, le tout en jouant, dans une torsion profondément baroque, avec la réunion des contraires : noblesse et infamie, asservissement voulu et libération amère, amour et haine, *éros* et *thanatos*, masque et désabusement, amour humain et amour divin. C'est ainsi, en toute logique, que, à la fin de son récit, après le meurtre du vil séducteur par le chevalier servant d'Isabel, la vraie dame et ancienne esclave affirme avoir trouvé en Dieu l'amant suprême et, dans cet amour parfait, un esclavage aussi pur que noble : « *Y así divina Lisis –esto dijo [doña Isabel] poniéndose de rodillas–, te suplico, como esclava tuya, me concedas licencia para entregarme a mi divino Esposo entregándome en religión [...]. Pues si por un ingrato y desconocido amante he pasado tantas desdichas, y siempre con los hierros y nombre de esclava, ¿cuándo mejor es serlo de Dios, y a Él ofrecerme con el mismo nombre de la Esclava de su amante?* »⁵⁶. À la fin du recueil, Isabel entrera au couvent en compagnie de Lisis (voir « Couvent », « Lisis ») et prendra le voile.

Exemplaire(s), exemplarité : Envisager la question de l' « exemplarité », de cette finalité morale qui programme, bâtit en profondeur le texte même, ou bien le

⁵⁵ Sur l'influence des *comedias* lopesques sur cette nouvelle, voir Maria ZERARI-PENIN, « “Mi nombre es Isabel Fajardo no Zelima” : traces de l'esclave volontaire dans une *novela* et trois *comedias* », in Teresa RODRÍGUEZ et Florence RAYNIÉ (éd.), *Dire, taire, masquer les origines dans la péninsule ibérique du Moyen Âge au Siècle d'or*, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2013. Voir aussi Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, « Las cosicosas de doña María: ecos de *Virtud, pobreza y mujer*, Lope y otros ingenios en *La esclava de su amante* de Zayas (y unos apuntes sobre la *Parte veinticinco perfeta y verdadera*) », *eHumanista*, Santa Barbara, University of California, n° 38, 2018, p. 627-640. Partant de notre article, le critique a mis au jour, à raison, les coïncidences existant entre *Virtud, pobreza y mujer* et *La esclava de su amante*.

⁵⁶ María de ZAYAS, *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. 167.

revendique seulement, suppose d'en revenir à Cervantès. En Espagne, à l'instar de la plupart des textes profanes, la *novela*, souvent traduite de l'italien, a toujours revendiqué ses intentions morales, mais c'est avec la parution du recueil cervantin qu'elle mit davantage en pratique ses intentions. Le recueil de Cervantès a ainsi participé à la récupération morale d'une catégorie textuelle sur laquelle pesait un fort soupçon d'immoralisme, du fait de la récurrence, dans les textes des *novellieri* (voir « *Novella* »), des situations lascives et anticléricales. Si, depuis le Concile de Trente, les auteurs de fictions avaient déjà réactualisé le *topos* horacien du mélange nécessaire de l'utile et de l'agréable dans les belles lettres, Cervantès fut en fait le premier auteur à accoler l'adjectif « exemplaire » au mot « nouvelle », au seuil d'une œuvre originale, comme l'a amplement étudié Jean-Michel Laspéras⁵⁷. Certes, les traducteurs castillans avaient considérablement moralisé les recueils italiens de facéties et de *novelle* en affichant dans les titres traduits l'intentionnalité des œuvres, en faisant certains ajouts d'ordre moral dans le corps des histoires, ou en expurgeant certains récits. Cervantès devait aller plus loin encore en définissant, en quelque sorte *essentiellement*, ses nouvelles à travers l'adjectif « exemplaires » pour qualifier un ensemble de douze récits constituant un livre de divertissement, telle une réminiscence du titre espagnol de la traduction du « Bandel » français (voir « Tragique ») : *Historias trágicas ejemplares* (1589)⁵⁸. L'originalité cervantine, en la matière, tient non aux allégations liminaires d'exemplarité, ni à l'emploi du terme « exemplaire » pour désigner une œuvre de *entretenimiento*, mais à la réunion de deux termes contraires dans une formule (« *novelas ejemplares* ») qui apparaît comme une sorte d'étiquette. Ainsi, le prologue qui ouvre le recueil cervantin, en reconduisant l'expression figée par le titre, justifie cet emploi novateur qui, de façon double (trouble ?), renvoie d'une part à toute une tradition où le divertissement dame le pion à la moralisation et, d'autre part, à l'*exemplum* médiéval (voir *infra*), ce récit ayant visé à exalter la morale chrétienne et à pourfendre les péchés capitaux à travers des exemples de bonnes et de mauvaises conduites. Puisque le nouveau syntagme n'allait pas de soi, dans son recueil le préfacier Cervantès glose longuement l'association *novela/ejemplar* : « [...] *los requiebros amorosos que en algunas*

⁵⁷ Sur la question de l'exemplarité dans la nouvelle cervantine et post-cervantine, voir nécessairement Jean-Michel LASPÉRAS, *La nouvelle au Siècle d'Or*, op. cit., p. 385-428. Cette entrée s'appuie tout particulièrement sur les analyses de ce grand spécialiste de la *novela*.

⁵⁸ *Historias Trágicas ejemplares, sacadas de las obras del Bandini Veronés, nuevamente traduzidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Bouistuau y Francisco de Belleforest* (Salamanca, 1589).

[*novelas*] *hallarás, son tan honestos y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere. Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso y no fuera por no alargar este sujeto, quizás te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí*»⁵⁹. Les nouvelles cervantines sont donc « exemplaires » pour être des *exemples* d'honnêteté relevant de la morale chrétienne ou, encore, pour offrir des « exemples » à fuir ou à imiter. Dans leurs intentions, les nouvelles rejoignent les recueils d'*exempla*, et l'énoncé moral qui clôt *La española inglesa* ou *El celoso extremeño* renforce cette idée car il n'est pas sans rappeler la moralité sur laquelle s'achève l'*exemplum* traditionnel. Une simple lecture du recueil cervantin, cependant, démontre combien, à la lumière des recueils d'*exempla*, la nouvelle dite « exemplaire » diffère de l'*exemplum* : la longueur du récit, la plus grande épaisseur des acteurs de l'histoire, l'ambiguïté du discours ou, du moins, sa non-transparence, l'équivocité du texte et la multiplicité de ses interprétations suffisant à la distinguer de cette « forme simple » qu'est l'*exemplum*, laquelle est tendue dès le début vers un message univoque. La poétique de la nouvelle cervantine n'ayant que peu à voir avec celle de l'*exemplum*, il paraît logique que l'exemplarité des deux types de récit ne soit pas la même. Contenu et contenant différent : alors que l'*exemplum* a pour référent les textes saints dans leur immuabilité même, la nouvelle cervantine prend en charge des « normes sociales et idéologiques nouvelles », selon les termes de Jean-Michel Laspéras⁶⁰. Les *Novelas ejemplares* enregistrent le renouveau éthico-social qu'implique la prise en compte des règles édictées par le Concile de Trente, principalement en matière maritale (voir « Mariage »), tout comme l'évolution de l'aristocratie. Avec ses subtilités et ses oscillations, ses zones d'ombres et de lumière, le recueil de Cervantès pose, de fait, des données qui se verront reconduites tout au long du siècle par les novellistes espagnols : orthodoxie du discours en matière religieuse et sociale ; mise au jour de nombreuses transgressions (viol dans *La fuerza de la sangre*, meurtre dans *La gitana*, duel dans *El amante liberal*, mariage clandestin dans *La española inglesa* ou *Las dos doncellas*, adultère ou velléités d'adultère dans *El celoso extremeño*...) ; ou encore, triomphe d'amours moralisées par le mariage ; exaltation d'un mariage obéissant aux règles conciliaires ;

⁵⁹ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Novelas ejemplares*, op. cit., p. 17.

⁶⁰ Jean-Michel LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, op. cit., p. 387.

idéalisation de l'aristocratie malgré ses égarements (cas du Roldolfo de *La fuerza de la sangre*). Toutes ces données, parfois contradictoires, bientôt omniprésentes dans la nouvelle post-cervantine, furent donc auparavant mises en jeu dans les *Novelas ejemplares*. Aussi, par son fond et par sa forme, la nouvelle cervantine met-elle à l'œuvre un nouveau type d'exemplarité : une exemplarité plus voilée, qu'il faudra souvent débusquer dans les méandres du texte, et qui se réfère à des codes plus récents. L'exemplarité cervantine, si véritable exemplarité il y a – puisqu'elle a fait débat et a pu être conçue comme suspecte, voire comme *héroïquement hypocrite*, aux dires d'Ortega y Gasset⁶¹ –, ne se calque pas sur l'exemplarité directe et didactique des *exempla* : plus ironique et moins perceptible, elle est chose disséminée dans le texte que le lecteur doit reconstituer⁶². L'exemplarité revendiquée par Cervantès va contaminer la majorité des productions ultérieures. Les recueils post-cervantins vont afficher avec fréquence et insistance des intentions morales dans leur titre, leur prologue, quand ce n'est pas à l'intérieur même des récits eux-mêmes. Certains titres vont enchérir sur le caractère moral des œuvres qu'ils présentent, à l'exemple du recueil de Antonio Liñán y Verdugo, publié en 1620, dont le titre à rallonge exhibe les bonnes intentions : *Guía y avisos de forasteros, adonde se les enseña a huir de los peligros que ya en la vida de Corte; debajo de novelas morales, y ejemplares escarmientos, se les avisa, y advierte de como acudirán a sus negocios cuerdateamente*. Mieux, l'expression « nouvelles exemplaires » se trouvera reconduite, tel un syntagme devenu référentiel, dans divers titres et sous-titres : aux *Novelas ejemplares* vont succéder les *Novelas y prodigiosas historias* (1624) de Juan de Piña, les *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, bien entendu, mais aussi, auparavant, les *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1624) de Juan Pérez de Montalbán et les *Varios efectos de amor en cinco novelas ejemplares* (1641) d'Alonso de Alcalá y Herrera. Aussi, par son renvoi au recueil cervantin, ce

⁶¹ « Lo de “ejemplares” no es tan extraño: esa sospecha de moralidad que el más profano de nuestros escritores vierte sobre sus cuentos, pertenece a la heroica hipocresía ejercida por los hombres superiores del siglo XVII » (José ORTEGA Y GASSET, éd. de Julián Marías, *Meditaciones del Quijote* [1914], Madrid, Cátedra, 2005, p. 184). Sur la prétendue hypocrisie cervantine, voir aussi Américo CASTRO, « La ejemplaridad de las novelas cervantinas », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, Colegio de México, vol. 2, n° 4, 1948, p. 319-332. À l'inverse, sur la supposée sincérité cervantine, voir, entre autres, Agustín GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Cervantes creador de la novela corta española*, 2 vol., Madrid, C.S.I.C., 1956-1958, p. 244-260 ; Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981, p. 135-174.

⁶² Sur ce point précis, voir Jean-Michel LASPÉRAS, « En fin de compte, les *Nouvelles exemplaires* », in Béatrice DIDIER, Déborah LÉVY-BERTHERAT, Gwenhaél PONNAU, *La nouvelle stratégie de la fin. Boccace, Cervantès, Marguerite de Navarre*, Paris, Sedes, 1996, p. 77-91, p. 77.

recueil à succès (voir « Édition(s) »), le syntagme, en venant atténuer un titre où figuraient les termes « *novelas* » et/ou « *amor* », a-t-il pu fonctionner tout autant comme un gage de moralité que comme un garant de qualité. À côté de ces nouvelles qualifiées d'« exemplaires », dont ladite exemplarité est souvent à reconstituer – noyée comme elle est sous le « romanesque » des situations –, d'autres recueils ont proposé des nouvelles dites « morales », souvent plus courtes, qui affichent plus clairement leurs intentions en énonçant, non sans didactisme, de véritables morales au début et à la fin de chacun de leur récit⁶³. En fin de compte, si les deux dénominations ne désignent pas exactement la même chose *a priori*, dans les faits la finalité des différentes nouvelles se rejoint. En dépit de quelques réserves, la réputation des recueils espagnols aura donc affaire avec la moralité, à tel point que la circulation et la traduction des ouvrages castillans entraînèrent une modification dans les lettres étrangères : l'ironie du sort voulant que les recueils espagnols aient, par exemple, considérablement moralisé les recueils italiens publiés au XVII^e siècle⁶⁴. Plus de deux décennies après la parution des *Novelas ejemplares*, les *Novelas amorosas y ejemplares*, en mêlant, dès leur seuil, amour et exemplarité, ont poussé plus loin l'oxymore cervantin, puisque, dans leur titre même, l'adjectif « *amorosas* » (qui est presque un antonyme de « *ejemplares* ») complète de façon un rien pléonastique le substantif « *Novelas* », à l'image du titre, plus direct encore, de José Camerino : *Novelas amorosas* (1624). Au vrai, l'adjectif « *amorosas* » ne ment pas sur le premier recueil de Zayas : à l'exception du *Castigo de la miseria* – nouvelle *apicarada* où l'amour dont il est question est la passion de l'argent – et, dans une moindre mesure, de *El prevenido engañado* – cette sorte d'amer « roman » d'apprentissage –, le premier recueil de María de Zayas intègre bien une série d'histoires d'amour. Toutefois, loin d'être de chastes idylles, ces histoires sont pour

⁶³ « *Debemos destacar, ante todo, la consideración de morales, como más limitada y estricta que la de ejemplares, en las que cabe admitir pluralidad de acepciones. Lo de fijar, ya en el subtítulo, la moralidad como núcleo radical, inclina a admitir una subordinación demasiado ancilar de la estética narrativa a los principios éticos* » (Alberto SANCHEZ, « De las *Novelas ejemplares* de Cervantes a las *Novelas Morales* de Lugo y Dávila », *Anales cervantinos*, Madrid, C.S.I.C., n° 20, 1982, p. 135-151, p. 140).

⁶⁴ C'est ainsi que Amezáa glose le retournement poétique : « [...] *mientras que en el siglo XVI habíamos sido nosotros quienes por la pluma de Truchado, Gaytán de Vozmediano y otros escritores habíamos vertido al castellano a Boccaccio, a Guicciardini, Straparola, Bandello y Cinthio, en el siglo XVII son los italianos quienes traducen a López de Úbeda, a Céspedes y Meneses, a Torquemada, a Salas Barbadillo, a Doña María de Zayas, a Pérez de Montalbán [...]. La tendencia moralista y excesivamente religiosa que caracteriza a la novela italiana del siglo XVII débese en buena parte a la lectura de las nuestras* » (Agustín GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Cervantes creador de la novela corta española*, op. cit., p. 584-585).

le moins audacieuses et traversées, avec une intensité toute singulière, des transgressions propres à la catégorie « *novela* » : on y compte, un faux mariage, des adultères, des recours à la magie noire, des viols, des suicides, des meurtres... C'est dire que, comme on a pu l'écrire au sujet des *Sucesos* de Pérez de Montalbán (voir *infra*), du premier au second de ses livres, les nouvelles de María de Zayas renferment, du fait même des écarts textuels qui s'y accumulent, une « exemplarité confuse »⁶⁵. Un rien « confuse » est, par exemple, l'exemplarité d'une nouvelle comme *La burlada Aminata y venganza del honor*, qui conduit l'héroïne éponyme, séduite et abandonnée, à préméditer une vengeance et à poignarder son ancien amant et sa complice pour récupérer son honneur, et ce avant d'épouser en toute impunité son chevalier servant. Et, la nouvelle *Al fin se paga todo*, intègre un même type exemplarité qui bénit les amours, en secondes noces, d'une femme adultère, puis meurtrière d'un abuseur. Enfin, dans *El jardín engañoso*, bien plus confuse encore est l'exemplarité qui, en guise de clôture des *Novelas amorosas y ejemplares*, autorise don Jorge à tuer son propre frère, par simple rivalité amoureuse et jalousie infondée, puis à sceller un pacte avec le diable dans le but de satisfaire l'épouse convoitée, le tout se soldant, *in fine*, par le mariage du fratricide avec la sœur de sa bien-aimée. Ce phénomène nous amène à penser, comme l'écrit Jean-Michel Laspéras que la nouvelle post-cervantine, en général et, les *Novelas amorosas y ejemplares*, en particulier, mettent « en place des programmations difficiles à cerner et dont l'exemplarité ne fait pas de doute. [...] C'est un choix délibéré de laver les personnages réputés de nobles extractions de la notion de péché et de les présenter soit comme victimes innocentes, soit comme objet d'une négligence, auquel cas *yerro* est le terme privilégié »⁶⁶. Si, avec le spécialiste susnommé, on est amené à envisager l'exemplarité de la *novela* et des nouvelles de Zayas, en particulier, comme une exemplarité à teneur aristocratique, avec beaucoup d'autres, on pourrait ajouter que, chez la nouvelliste, cette exemplarité se double d'une exemplarité clairement féminine, centrée sur la femme et lui étant destinée, soit, comme l'écrit Guiomar Hautcœur, d'une « exemplarité genrée »⁶⁷. Aussi, cette exemplarité, qui prend pour

⁶⁵ María Jesús RUIZ, « Del exemplum a la novela corta barroca: la ejemplaridad confusa de Juan Pérez de Montalbán », *Congreso de Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, p. 83-91.

⁶⁶ Jean-Michel LASPÉRAS, *La nouvelle au Siècle d'Or*, op. cit., p. 418-419.

⁶⁷ Guiomar HAUTCŒUR, « Lire les *novelas* de María de Zayas aujourd'hui : défense des femmes et pensée du genre », *Trans – Revue de littérature générale et comparée*, n° 23, mis en ligne le 01 juillet 2018, [<http://journals.openedition.org/trans/1901>].

sujet la gent féminine et pour objet sa cause, concerne-t-elle, certes, la femme, mais exclusivement en habit de dame.

Exemplum : Avant même que la prose espagnole de fiction ne puisse recevoir l’empreinte des *novelle*, avant même que ces œuvres n’arrivent en Espagne grâce à l’essor des échanges et de la traduction, il circulait déjà sur place nombre de récits, bientôt consignés en recueil, qui étaient une réserve d’anecdotes, de situations et de caractères : les *exempla*. Si l’on connaît mal la genèse de l’*exemplum* médiéval, on admet que son processus de développement débuta au VIII^e ou au IX^e siècle, pour s’épanouir aux XII^e-XIII^e siècles dans le cadre du renouvellement de la prédication au sein de l’Église chrétienne⁶⁸. Il plonge d’une part ses racines dans la rhétorique antique qui, de *La rhétorique* d’Aristote à l’*Institution oratoire* de Quintilien, fait de l’exemple – qu’il s’agisse du *paradeigma* grec ou de l’*exemplum* latin – une figure inhérente au discours de la persuasion⁶⁹. L’*exemplum* antique, qui n’est pas toujours un récit, peut n’être qu’un simple dit, ou un simple fait, consigné comme exemplaire parce qu’il relève d’un passé glorieux, d’une Histoire se rapportant à un personnage héroïque. L’*exemplum* médiéval qui, quant à lui, exacerbe la finalité primitive de l’exemple en se donnant pour objet de convertir et non plus seulement de persuader, doit, d’autre part, sa christianisation aux Pères de l’Église. Tandis que Tertullien adapte l’*exemplum* antique au christianisme en empruntant parfois des *exempla*, à valeur de symbole, au répertoire mythologique, Grégoire le Grand, considéré comme le « père de l’*exemplum* médiéval », forge dans ses *Dialogues* de véritables petits récits, qui viennent illustrer la doctrine religieuse, et annoncent, par là même, ces récits moralisateurs, ces « formes simples »⁷⁰ que sont les *exempla* médiévaux. Ainsi, l’*exemplum* antique – lié à la rhétorique – et l’*exemplum* chrétien – lié à l’apologétique – ont accouché de cet *exemplum* dit médiéval, qui est un récit orienté tendant vers une fin moralisatrice, voire salvatrice. Aux XII^e-XIII^e siècles, cet *exemplum* est le nouveau moyen que met en œuvre la prédication, au moment même où l’Église se montre plus soucieuse de l’instruction religieuse des masses et de l’éducation des prêtres. Selon Jacques Le Goff, cet *exemplum* est « un récit bref

⁶⁸ Jacques LE GOFF, « Les étapes de l’*exemplum* », in Claude BRÉMOND, Jacques LE GOFF, Jean-Claude SCHMITT, *L’« exemplum » (Typologie des sources du Moyen Âge occidental)*, Turnhout, Brepols, 1982, p. 50.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 43-48.

⁷⁰ André JOLLES, *Formes simples*, trad. de l’allemand par Anne Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 17.

donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire »⁷¹. Aspirant au salut de l'âme, il se définit comme un récit oral prononcé par un prédicateur, dont l'objet est d'amener son auditoire à mieux entendre la vérité morale de la leçon émise. Une telle finalité n'exclut pas l'emploi du contre-exemple, bien au contraire, car, rejoignant la logique aristotélicienne qui veut que le spectacle du vice puisse mener à la vertu, l'*exemplum* décrira tout autant l'exemple à imiter que celui à ne pas suivre. Par ailleurs, s'il est avant tout un récit bref, parce que la brièveté est conçue comme un moyen de toucher au plus vite un esprit peu éclairé, cette brièveté est variable et peut revêtir différentes formes (fable, hagiographie, bestiaire, etc.). Le récit met en scène un personnage susceptible de représenter, même symboliquement, tout chrétien, un personnage dans lequel chaque fidèle peut se reconnaître. Il s'agit là d'un récit « efficace »⁷², lequel, se légitimant par son utilité, repousse l'équivoque et offre une action simple, afin d'éveiller l'attention et d'édifier. Or, à partir du XIII^e siècle, ce récit bien que toujours lié par essence à la parole du prédicateur, devient également un objet culturel, « littéraire », abondamment divulgué par des livres qui le recueillent en série, parfois par ordre alphabétique, et le détachent ainsi du sermon où il était originellement enchâssé. En parallèle des recueils en latin, des recueils en langue vulgaire apparaissent. Plus d'une quarantaine de recueils ont pu être identifiés. Ce relevé, non-exhaustif, indique combien les recueils d'*exempla* ont pu se diffuser dans l'Europe chrétienne. Un recueil tel que la *Gesta Romanorum* (vers 1340), dont les manuscrits, les traductions et les adaptations se sont multipliés dans toute la chrétienté à l'égal de la célèbre *Légende dorée*, symbolise idéalement l'impact et la vitalité de l'*exemplum* dans l'Occident médiéval. Subrepticement, ces instruments de prédication sont devenus des livres de lecture, non seulement liés à la moralisation mais aussi au plaisir de lire. Cette évolution de l'*exemplum* au profit du profane, du divertissement qui, dès le XIII^e siècle fut ouvertement dénoncée, semble marquer le développement du genre. Genre essentiellement oral, destiné à l'édification d'un auditoire potentiellement rustre, l'*exemplum* médiéval se transforme bientôt, via sa mise en recueil, en un genre livresque susceptible d'être lu par un nouveau public : celui des lecteurs et non plus des seuls prédicateurs. Au

⁷¹ Jacques LE GOFF, *L' « exemplum »*, op. cit., p. 38.

⁷² Jacques BERLIOZ, « Le récit efficace : l'*exemplum* au service de la prédication », *Mélanges de l'École Française de Rome*, Rome, École Française de Rome, n° 92, 1980, p. 113-146.

XIV^e siècle le genre paraît se fixer ; les recueils se renouvellent de moins en moins, comme si, étant constitué, le corpus d'*exempla* ne s'alimentait plus que de lui-même, ne s'enrichissait plus que de la seule référence livresque, et non de la force vive de la parole. En Espagne, quelques recueils ont exercé une forte influence sur les littératures vernaculaires du pays et forment un riche répertoire en langue castillane⁷³, généralement traduit du latin : la *Disciplina clericalis* (XII^e siècle) de Pedro Alfonso, le *Libro de los engaños e asayamiento de las mugeres* (c. 1253), le *Libro de los enxemplos por abc* (c. 1400-1421) de Clemente Sánchez Vercial, le *Libro de los gatos* (c. 1350-1400), l'*Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* de Juan de Capua ou encore l'*Espéculo de los legos* (XV^e siècle). L'*exemplum* en est ainsi venu à contaminer des livres où, sous le compilateur, perce chaque fois davantage le conteur laïc, pour ne pas dire l'auteur, à l'exemple de l'œuvre de don Juan Manuel : *El conde Lucanor o libro de los enxemplos del Conde Lucanor et de Patronio* (c. 1335). Composé d'une première partie comprenant cinquante et un « *enxemplos* » et de quatre autres parties nettement différenciées, le texte pousse à bout un certain type d'*exempla* dont la particularité est de consigner le témoignage personnel d'un narrateur donné. L'œuvre connut un grand succès au cours des siècles, comme le prouve le simple fait que cinq manuscrits distincts des XV^e et XVI^e siècles nous soient parvenus. De plus, l'œuvre fait partie des rares ouvrages médiévaux publiés au Siècle d'or : le livre édité en 1575 et 1642 fut salué par Calderón ou Gracián et, mieux, par des auteurs de nouvelles comme Cervantès, Lope de Vega et Tirso de Molina.

Femme(s) : Le sort réservé aux femmes par les hommes, qui semble faire de la vie de celles-ci un parcours semé d'embûches et même une vallée de larmes, est la grande affaire des recueils de María de Zayas. Quelques nouvelles mises à part, la plupart des histoires de ses deux recueils ont une héroïne pour personnage principal. Dans le premier recueil, si l'on excepte, principalement, *El castigo de la miseria* et *El prevenido engañado* où les ridicules et risibles héros sont les dindons de la farce, la plupart des personnages principaux y sont des héroïnes, tantôt victimes, tantôt le contraire, et parfois une chose puis l'autre : *La burlada Aminta y venganza del honor* annonce très clairement, dès son titre, ce double rôle, cette façon ambivalente d'être

⁷³ Voir Derek W. LOMAX, « The Lateran Reforms and Spanish Literature », *Iberomania*, Tubingen, n° 1, 1969, p. 299-213.

au monde, qui revient souvent aux femmes dans les fictions de María de Zayas, cette alternance entre la passivité et la réactivité, la victimisation et l'action, l'affront subi et sa réponse, à savoir la vengeance. Dans le second recueil, le destin pris en compte est non seulement féminin mais rapporté par des voix féminines : le parcours des différentes héroïnes est généralement malheureux du fait de la volonté de quelque personnage masculin transformé en ennemi (*La esclava de su amante*) ou en tortionnaire (*La más infame venganza*, *El verdugo de su esposa*, *Tarde llega el desengaño*, *La inocencia castigada*, *Amar sólo por vencer*, *Mal presagio casar lejos*, etc.). Au niveau du récit-cadre, comme on le sait, les femmes programment et organisent le *sarao* : Laura, veuve et mère de Lisis, en préside la première partie (*Novelas amorosas y ejemplares*), et Lisis, la seconde (*Parte segunda...*). Du reste, dans la *Parte segunda...*, Lisis n'accorde plus la « parole conteuse » qu'à des femmes, soit à neuf narratrices principales, en plus d'elle-même. Comme pour jouer avec les contraires et intensifier son propos en faveur de la gent féminine, la nouvelliste María de Zayas fait donc en sorte que les galants n'aient plus véritablement voix au chapitre dans l'espace narratif du *sarao*. Une discrétion qui fait contraste avec la véhémence expressivité des héros puissants, cruels et/ou criminels mise en scène dans les différents « *desengaños* ». Pour avoir constaté ce phénomène de féminisation des parcours et des personnages centraux, à la suite de González de Amezúa, Eavan O'Brien a signalé cette sorte de renversement narratif et thématique qui, chez Zayas, vient conférer plus de dynamisme et de substance – de *protagonismo* dirait aussi la langue espagnole – au personnage de la dame : « *Notably, as Amezúa observes, "el galán y la dama" are the principal protagonists of the novela cortesana. In Zayas's novellas, the importance of the dama expands, and she becomes more than a mere type* »⁷⁴.

Féminisme : Selon les historiens, le terme « féminisme » serait français (on l'a longtemps attribué au penseur Charles Fourier, inventeur inspiré de néologismes éclairants) et il serait apparu au XIX^e siècle, dans la France agitée des années 1830⁷⁵, un contexte très éloigné de l'Espagne du Siècle d'or. Néanmoins, il n'est que de consulter quelque peu la critique pour vérifier combien les mots « féminisme » et

⁷⁴ Eavan O'BRIEN, « Zayas'Prose, a Feminine World », in *Women in the Prose of María de Zayas*, Woodbridge, Tamesis, 2010, p. 1-8 (p. 4-5).

⁷⁵ Voir Karen OFFEN, « Sur l'origine des mots "féminisme" et "féministe" », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, Belin, vol. 34, n° 3, 1987, p. 492-496.

« féministe » viennent constamment qualifier, tout au long des XX^e et XXI^e siècles, l'œuvre d'une nouvelliste qui publia ses recueils sous le règne de Philippe IV. Rapportés à Zayas et à son œuvre, les termes, dans leur sens politique, posent problème par leur anachronisme et ne sont sans doute pas pertinents⁷⁶. Cependant, si l'on perçoit le féminisme comme une attitude générale de défense de la femme (de sa nature, de son éducation, de son rôle...), certain(e)s ont pu concevoir María de Zayas comme une « féministe conservatrice », selon l'étiquette bien trouvée d'Alicia Yllera⁷⁷, ou comme une féministe « *avant la lettre* », d'après la formule de María José Martínez Girón⁷⁸ et de Martha Elisabeth Treviño⁷⁹, tandis que d'autres spécialistes ont perçu, dans les recueils de la nouvellistes, une tension entre féminisme et anti-féminisme⁸⁰. Complétant les pages d'Yllera, dans son édition critique de la *Parte segunda...*, Martha Elisabeth Treviño a d'ailleurs constitué une intéressante généalogie critique du féminisme supposé de María de Zayas⁸¹. Elle y montre que, au milieu du XIX^e siècle, Eustequio Fernández de Navarrete (1820-1866) avait déjà présenté María de Zayas en avocate de la cause des femmes, dans *Novelistas posteriores a Cervantes* (1854), mais que ce fut Emilia Pardo Bazán (1851-1921) (voir *infra*) qui, à la fin du XIX^e, sans doute en 1892, inclut notre nouvelliste dans la collection ouvertement féministe : *Biblioteca de la mujer* (Madrid, Agustín Avrial, c.1892). Dans le troisième tome de cette collection madrilène, une sélection de huit nouvelles constitue le volume *Novelas de doña María de Zayas*, lequel se trouve accompagné du texte fondateur « Breve noticia sobre María de Zayas y Sotomayor ». Dans cette notice, Pardo Bazán loue la « *la insigne mujer que tan firme y donosamente abogó por los derechos de su sexo y que se dio cuenta tan clara de la injusticia de la sujeción a que le condenan la sociedad*

⁷⁶ « Féminisme. Attitude de ceux qui souhaitent que les droits des femmes soient les mêmes que ceux des hommes » (*Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2013, p. 1025). Absent du Littré, pour le Larousse, le féminisme est même un « mouvement militant », pour d'autres dictionnaires, « un mouvement social ».

⁷⁷ Voir l'Introduction d'Alicia YLLERA, in María de ZAYAS, *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁸ María José MARTÍNEZ GIRÓN, « Dos feministas *avant la lettre*. María de Zayas y Mme de Sévigné », *Océanide*, 10 juillet 2010, <http://oceanide.netne.net/articulos/art2-7.php> (consulté le 26/01/21).

⁷⁹ Martha Elisabeth TREVIÑO, *Estudio y edición de la Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto (1647) de María de Zayas y Sotomayor*, *op. cit.*, p. CCLXVIII.

⁸⁰ Nieves ROMERO DÍAZ, *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del Barroco*, Newyark, Juan de la Cuesta, 2002, p. 111.

⁸¹ Voir M. E. TREVIÑO, *Estudio y edición de la Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto...*, *op. cit.*, p. CCLXVII-CCXCIX.

y las leyes »⁸². Par la suite, des années vingt aux années quatre-vingt, au gré du féminisme ambiant, Lena Sylvania (1922), Edwin B. Place (1923), María de Victoria de Lara (1932), Agustín González de Amezúa (1948 ; 1951), Juan Goytisolo (1972), Irma Vasileski (1976), José María Roca Franquesa (1976), José María Díez-Borque (1978), Sandra M. Foa (1979), entre autres spécialistes et/ou lecteurs avisés, ont parlé de « féminisme » à propos du discours et des positions de Zayas tels qu'ils apparaissent dans son œuvre⁸³. En parallèle, d'autres critiques, à l'instar d'Alessandra Melloni (1976)⁸⁴ ou de Susan Griswold (1980)⁸⁵, ont montré le caractère traditionnel de ce « féminisme », qui reprendrait à son compte des *topoi* propres à toute une tradition de défense du sexe « faible » (voir « Querelle des femmes ») venant contrecarrer, soit un antiféminisme pur et dur, soit une vision hiérarchique des sexes (quoique digne d'intérêt et perfectible, la femme étant conçue comme inférieure à l'homme), qui va d'Aristote à Thomas d'Aquin, des Pères de l'Église à Luis Vives⁸⁶. Des années quatre-vingt à nos jours, à la faveur du fort développement des études sur les femmes, la sexualité, les rapports homme / femme et le genre, le féminisme de Zayas a continué à être examiné et évalué, par exemple, par Lisa Vollendorf⁸⁷, qui parle à son propos de « modernité »⁸⁸, ou encore par Victoria Tamper, dans une thèse de philosophie soutenue en 2015, à l'université d'Alabama, dans laquelle les idées de Zayas se trouvent interrogées au miroir du

⁸² Cité par M. E. TREVIÑO, *ibid.*, p. CCLXXXIII.

⁸³ Voir, entre autres, Lena E. V. SYLVANIA, *Doña María de Zayas y Sotomayor. A contribution to the Study of her Works*, New York, Columbia University Press, 1922 ; Edwin B. PLACE, *María de Zayas, an outstanding Woman Short Story Writer of Seventeenth-Century Spain*, Boulder, Colorado, University of Colorado Studies, 1923 ; María Victoria de LARA, « De escritoras españolas, II, María de Zayas y Sotomayor », *Bulletin of Spanish Studies*, Liverpool, Liverpool University Press, n° 9, 1932, p. 31-37 ; ; Eva M. KAHILUOTO RUDAT, « Ilusión y desengaño: el feminismo barroco de María de Zayas y Sotomayor », *Letras femeninas*, Michigan, Michigan State University Press, vol. 1, n° 1, 1975, p. 27-43 ; José M^a ROCA FRANQUESA, « La ideología feminista de Doña María de Zayas », *Archivium*, Oviedo, Universidad de Oviedo, vol. 26, 1976, p. 293-311 ; Irma V. VASILESKI, *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*, Madrid, Plaza Mayor, 1973 ; José María Díez BORQUE, « El feminismo de doña María de Zayas », *La mujer en el teatro y la novela*, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1978, p. 63-83 ; Sandra M. FOA, *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas*, Valencia, Albatros, 1979.

⁸⁴ Voir Alessandra MELLONI, *Il Sistema narrativo di María de Zayas*, Turin, Quaderno Ibero-Americani, 1976, p. 100 sqq.

⁸⁵ Voir Susan C. GRISWOLD, « Topoi and Rhetorical Distance: The Feminism of María de Zayas », *Revista de Estudios hispánicos*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, n° 14-2, 1980, p. 97-116.

⁸⁶ Voir l'article fondateur de Jacob ORSTEIN, « La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana », *Revista de Filología Hispánica*, Navarra, Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 1, 1941, p. 219-232.

⁸⁷ Lisa VOLLENDORF, *Reclaiming the Body. María de Zayas's Early Modern Feminism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.

⁸⁸ *Id.*, « *Te causara admiración: el feminismo moderno de María de Zayas* », in Lisa VOLLENDORF (éd.), *Literatura y feminismo en España (s. XVI-XXI)*, Barcelona, Icaria, 2005, p. 107-126.

féminisme de l'auteur du *Deuxième sexe* (1949) : *María de Zayas's Novelas amorosas y ejemplares though de lens of Simone de Beauvoir's The Second Sex*⁸⁹. Ajoutons que, comme si la cause étaient désormais entendue, un tout récent article de Julián Olivares porte le suivant titre : « La primera feminista española: María de Zayas y Sotomayor »⁹⁰.

Féminité : En plagiant l'expression hégélienne de Blanchot sur le « mauvais infini », la « mauvaise infinité »⁹¹ qui en suppose une bonne, on pourrait dire, toute proportion gardée, qu'il existe au moins deux féminités dans les nouvelles de María de Zayas : l'une bonne et l'autre mauvaise. La bonne, tout humaine, imparfaite et perfectible, qui aspire à l'amour et, après les épreuves, trouve le repos (parfois dans le mariage, souvent dans le couvent, d'autres fois dans la mort subie), est celle des héroïnes aristocratiques que mettent en scène les différentes « *maravillas* » et chacun des « *desengaños* » postérieurs. Elle est aussi celle des dames du *sarao* dont la parole, d'un recueil à l'autre, met à l'honneur les héroïnes suscitées. Conteuses distinguées, les *doñas* du *sarao* sont des dames de qualité, pleines de vertus, qui, pour la plupart, quitteront le siècle pour entrer au couvent, comme l'annonce la fin de la *Parte segunda*.... Ainsi, la mauvaise féminité est inhérente, principalement, à ces personnages secondaires du second degré de fiction, souvent de basse extraction, qui faute de conscience morale, sont sans vergogne et font le mal sans aucun scrupule. Ce sont là des femmes vicieuses, trompeuses et pernicieuses que les textes condamnent à l'égal des hommes, inconstants, injustes et cruels ou, plutôt, davantage, comme on le voit, dès le départ, à travers le cas de l'immorale Flora, l'amante et entremetteuse ambiguë de *La burlada Aminta y venganza del honor* : « ¡Oh falsa Flora, en quien el cielo quiso criar la cifra de los engaños, castigo venga sobre ti! ¿De tu amante eres tercera? ¿Habrà quien dé crédito a tu maldad? Sí, porque en siendo una mujer mala, lleva ventaja a todos los hombres [...] »⁹². Par surcroît, à la fin de la *Parte segunda*..., à la suite du dixième et dernier

⁸⁹ La thèse est consultable en ligne.

⁹⁰ Julián OLIVARES, « La primera feminista española: María de Zayas y Sotomayor », in Javier ESPEJO SURÓS, Carlos MATA INDURÁIN (dir.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas amorosas y ejemplares*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, p. 153-176. Voir aussi, dans le même volume, Mónica ACEBEDO, « El feminismo y el didactismo moral de María de Zayas y Sotomayor en el marco que atraviesa sus dos colecciones de novelas », *op. cit.*, p. 177-191.

⁹¹ Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, « folio essais », 1986, p. 130-131.

⁹² María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 227.

« *desengaño* » (« *Estragos que causa el vicio* »), à travers la voix de Lisis, un long discours passionné finit précisément, entre autres dénonciations, par dresser un bilan concernant les « bonnes » et les « méchantes » femmes. La dame, admettant la méchanceté de certaines représentantes du sexe féminin, invite les hommes à distinguer le bon grain de l'ivraie, à faire bonne mesure, à différencier les femmes les unes des autres : « [...] *si bien confieso que hay muchas mujeres que, con sus vicios y yerros, han dado motivo a los hombres para la mucha desestimación que hoy hacen de ellas, no es razón que, hablando en común, las midan a todas con una misma medida. Que lo cierto es que en una máquina tan dilatada y estendida como la del mundo, ha de haber buenas y malas [...]* »⁹³.

« **Hierros** » : Au sein du récit-cadre de *la Parte segunda*... et du tout début de sa première nouvelle (*La esclava de su amante*), les « *hierros* » que portent sur le visage la prétendue Zelima⁹⁴, mauresque supposée (voir « Esclavage ») et servante très aimée de Lisis (voir *infra*, voir « *Philia* »), sont pleins de sens. Ils forment l'un de ses détails fictionnels très signifiants qui, ne parlant pas que d'eux-mêmes, disent de façon métonymique, et même synecdotique, quelque chose d'essentiel sur le récit qui les accueille, voire sur l'œuvre intégrale elle-même. Car, dans le second recueil de María de Zayas, davantage encore que dans le tout premier livre, l'amour se trouve dépeint, avec une insistance peu commune, comme une passion qui entrave et assujettit la femme, tandis que les personnages masculins sont montrés comme ceux-là mêmes qui confisquent la liberté de leurs amantes ou de leurs épouses. Peu importe, en l'espèce, que les *hierros* de la « belle Zelima » viennent tout droit – ou en zizgzag (voir « Esclavage ») –, à l'instar de la figure de « l'esclave volontaire », de certaines pièces de Lope de Vega (voir *infra*). Marques dégradantes, signes d'infamie, les « *hierros* » de Zelima dénoncent l'esclave comme telle, à travers ce « *S* » et ce « *clavo* » (ce « clou »), traditionnellement inscrits au fer chaud sur le visage pour figurer le mot *es-clavo*, que la jeune femme a *imité* sur sa face⁹⁵. Ces

⁹³ *Id.*, *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. 503.

⁹⁴ « [...] *le trujeron a Lisis una hermosísima esclava, herrada en el rostro, mas no porque la S y clavo que esmaltaba sus mejillas manchaba su belleza, que antes la descubría más* » (*ibid.*, p. 117).

⁹⁵ Rappelons ce qu'Isabel Fajardo explique dans son récit : « *Y fue que, fingiendo clavo y S para el rostro, me puse en hábito conveniente para fingirme esclava y mora [...]* » (*Ibid.*, *op. cit.*, p. 153). L'entrée « Esclave » du *Tesoro de la lengua*... éclaire parfaitement le passage suscité : « *Esclavo. El siervo, el cautivo. Algunos quieren se haya dicho del hierro que les ponen a los fugitivos y discolos en ambos carrillos, de la s y el clavo; pero yo entiendo ser dos letras s y l, que parece clavo, y cada una es iniciativa de dicción, y vale tanto, como Sine iure; porque el esclavo no es suyo, sino de su señor, y*

marques sont donc indices du réel, phénomènes historiquement avérés⁹⁶. De plus, ces « *hierros* », qui sont des sortes de fers symboliques suggérant un asservissement de type sentimental, relèvent aussi des *yerros* (voir *supra*) : des erreurs et des fautes liées à un parcours amoureux problématique. Ils rendent compte d'un trop grand attachement, comme l'explique l'héroïne de Zayas au fil de son récit autobiographique : ils sont les empreintes de cet asservissement moral dont l'amoureuse Isabel Fajardo a fait l'expérience. Ils disent, somme toute, à leur façon, un absolu du « vasselage amoureux » (voir « Esclavage ») et ce, de manière paradoxale, puisqu'ils ont été choisis par la dame, séduite et abandonnée, laquelle, on le sait, s'est faite esclave, volontairement, afin de retrouver son amant et laver son honneur. Tout aussi significatif est le fait qu'ils soient des postiches qu'Isabel Fajardo jette à terre, comme s'il s'agissait d'accessoires de théâtre, à l'heure de dévoiler son nom et son identité à la noble assemblée du *sarao*. Aussi, chez Zayas, ces « *hierros* » apparaissent-ils à la fois comme les *stigmates*, au sens propre, de l'asservissement des femmes par les hommes, et comme le signe, profondément baroque, de ce monde d'apparences et de faux semblants que constitue le *theatrum mundi*, ce théâtre du monde où chacun joue un rôle et où la femme abusée est forcée de feindre, de se masquer et d'abuser à son tour.

Homosexualité : Ce thème, présent dans les nouvelles italiennes et françaises (de Boccace, Bandello, Marguerite de Navarre, etc.)⁹⁷, dans la *comedia*⁹⁸ et dans toute une littérature satirique⁹⁹, de façon claire ou voilée, explicite ou métaphorique, se trouve directement envisagé dans les *Novelas amorosas y ejemplares*. Pour ce qui touche au saphisme, la seconde nouvelle du recueil, *La burlada Aminta y venganza del honor*, compte un personnage d'amante-entremetteuse, nommé Flora (telle la courtisane romaine divinisée, protectrice des prostituées), qui, par stratégie

así le es prohibido cualquier acto libre » (Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 491).

⁹⁶ Sur le marquage des esclaves, pratique attestée à Barcelone au début du XV^e siècle, à Madrid dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, et à Valladolid, Valence ou Cordoue aux XVI^e et XVII^e siècles, voir Alessandro STELLA, « *Herrado en el rostro con una s y un clavo* » : l'homme-animal dans l'Espagne des XV^e-XVII^e siècles », in Henri BRESCH (éd.), *Figures de l'esclavage au Moyen-Âge et dans le monde moderne*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 147-162.

⁹⁷ Gary FERGUSON, *Queer (Re) Readings in the French Renaissance : Homosexuality, Gender, Culture*, Aldershot, Ashgate, 2008.

⁹⁸ Voir Julio GONZÁLEZ-RUIZ, *Amistades peligrosas: el discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 2009.

⁹⁹ Voir, par exemple, Adrienne L. MARTÍN, « Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo », *La Perinola*, Navarra, Universidad de Navarra, n° 12, 2008, p. 107-122.

amoureuse, n'hésite pas à avouer certains penchants. Cette attirance, exposée par Flora devant l'intéressée elle-même, est explicitée dans une église, ce qui ajoute au piquant de la scène : « *Aguarda, hermano, no pasemos de aquí, que ya sabes que tengo el gusto y deseos más de galán que de dama, y donde las veo y más tan bellas, como esta hermosa señora, se me van los ojos tras ellas y se me enternece el corazón* »¹⁰⁰. Ce à quoi, non sans coquetterie, la très belle Aminta répond : « [...] *os suplico me digáis qué es lo que de mí más os agrada y enamora, para que yo lo tenga en más y me precie de ello* »¹⁰¹. Et l'entreprenante Flora de répondre du tac au tac, à travers une courte formule qui vaut déclaration : « *Toda vos* »¹⁰². On le voit, la scène de séduction qu'élabore la nouvelliste, toute verbale qu'elle soit, est des plus directes. Dans la *Parte segunda...*, Zayas joue encore avec l'ambiguïté amoureuse, l'inversion des rôles et une pseudo-homosexualité féminine. Ainsi, dans *Amar sólo por vencer*, sixième nouvelle du livre, un amoureux transi, appelé Esteban, se travestit en femme afin de côtoyer sa bien-aimée en tant que servante (voir « Travestissement »). Très vite, sans nullement s'en scandaliser, l'entourage de la demoiselle comprend que, Estefanía, la (fausse) servante, est éperdument amoureuse de la jeune Laurela. La passion revendiquée de la prétendue Estefanía pour Laurela fait rire la maisonnée et deviser les autres servantes. La situation offre à Zayas l'occasion d'un dialogue sur l'amour entre femmes, jugé « sans profit » (« [...] *es amor sin provecho amar una mujer a otra* »). Ces amours platoniques sont alors célébrées par Estefanía-Esteban : « *Ese [...] es el verdadero amor, pues amar sin premio es mayor fineza* »¹⁰³. D'ordre bien moins platonique, le « péché abominable » ou *pecado nefando*, également appelé, comme le rappellent les historiens, « *mal vicio* », « *mal francés* » ou « *mal italiano* » (tout comme la syphilis), l'homosexualité masculine, en somme, est au cœur du septième « *desengaño* » de la *Parte segunda...* En effet, dans *Mal presagio casar lejos*, l'héroïne surprend son mari, prince originaire des Flandres, avec un page. La scène de lit n'est pas décrite, cela va de soi, mais les ébats suggérés – « *cosa fea y tan enorme* »¹⁰⁴ –, en recourant à des termes explicitement prosaïques (« *cama* » ; « *acostados* »), font image : « *Vio acostados en la cama a su esposo y a Arnesto, en deleites tan torpes y abominables, que es bajeza,*

¹⁰⁰ María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 223.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 224.

¹⁰² *Ibid.*, p. 224.

¹⁰³ *Id.*, *Desengaños amorosos*, op. cit., p. 317.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 360.

no sólo decirlo, mas pensarlo »¹⁰⁵. Pour se venger, doña Blanca, l'épouse bafouée, fait brûler la couche des amours interdites et menace le mignon, gestes qu'elle paiera de sa vie. L'étrange autodafé (motif du lit brûlé que l'on trouve dans l'œuvre de Bandello) est une solution atténuée qui métaphorise la vérité historique. De fait, Elisabeth Treviño a donné comme source possible du texte, un *suceso*, un fait divers avéré au XVI^e siècle¹⁰⁶. C'est que dans l'Espagne du XVII^e siècle, la sodomie, tenue pour contre nature, pour aller précisément contre la Loi naturelle émanant de Dieu, pouvait être punie par le bûcher : en s'appuyant sur des *Avisos*, José Deleito y Piñuela a signalé une série d'exécutions de ce type¹⁰⁷ au cours des années 1630-1644. Des études plus récentes se sont attachées à bien montrer l'ampleur et la dureté du phénomène¹⁰⁸. Signalons, pour finir, que, à l'égal de Sor Juana (voir *infra*) et de la comtesse de Paredes (en s'appuyant sur la profonde amitié qui lia la religieuse à la grande aristocrate), María de Zayas et Ana Caro sont parfois présentées comme des amies plus qu'intimes, une affirmation qui, faute de preuves patentes, reste de l'ordre de l'extrapolation et de l'invention pure et simple¹⁰⁹.

Honneur : À l'instar de la *comedia*, qui met en scène des acteurs de noble ascendance, la *novela* post-cervantine met en lumière des personnages rapportés à un système d'idées (valeurs, croyances, enjeux, discours) afférent à la noblesse (voir *supra*) telle que celle-ci est au monde, autrement dit inféodée au roi, et telle qu'elle se trouve reflétée par les pages des nouvelles et des *partes* ou *sueñas* de *comedias*. Dans les recueils, il n'y a rien d'étonnant, en somme, à ce que l'honneur se trouve mis en avant de texte en texte tel un élément nécessaire, absolument constitutif, telle une condition *sine qua non* de la composition des principaux personnages ; et rien d'étonnant non plus à ce que la notion d'honneur y soit envisagée comme une sorte d'évident prérequis, alors que le concept est complexe, « flexible », riche de bien des facettes¹¹⁰. Bien à part entière de l'aristocratie, qui s'hérite et fait d'elle ce qu'elle est

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 360.

¹⁰⁶ Martha Elisabeth TREVIÑO, « Proyección editorial », in *Estudio y edición de la Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto ...*, *op. cit.*, p. CLXXXIV-CLXXXV.

¹⁰⁷ Voir José DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida en la España de Felipe IV* [1948], Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 67.

¹⁰⁸ Voir, en particulier, Rafael CARRASCO, *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas (1565-1785)*, Barcelona, Laertes, 1985 ; Federico GARZA CARVAJAL, *Quemando mariposas. Sodomía e imperio en Andalucía y México*, Barcelona, Laertes, 2002.

¹⁰⁹ Édifiant est, en ce sens, l'article « María de Zayas » de Wikipedia, dans sa version française.

¹¹⁰ Ignacio ARRELLANO, « El honor calderoniano en las comedias de capa y espada », *Romanische Forschungen*, vol. 125, n° 3, p. 331-352, p. 349.

– comme le sang dont l’honneur découle, ce *bon sang qui ne saurait mentir* –, qui doit se conserver mais peut se perdre, l’honneur (appelée « *honor* » ou « *honra* » dans les nouvelles comme dans les *comedias*)¹¹¹ relève du privilège et confère des devoirs ou obligations. Ce bien « immatériel en circulation »¹¹², d’essence sociale et aux implications morales, cette *qualité* qui n’a pas de prix et s’avère des plus fragiles en société, que le noble possède mais dont il peut être dépossédé par quelque offenseur, par quelque affront, par quelque rumeur contre lui ou contre ses proches, est mis à mal dans la *novela*, comme dans toute la littérature amoureuse, par la passion amoureuse qui met hors de soi, dérègle les conduites au point de pouvoir compromettre chaque réputation. Dans les recueils de nouvelles de María de Zayas, comme souvent dans le corpus, le concept d’honneur est lié à la virginité ou à la vertu de la dame. Là, comme dans de nombreuses nouvelles, l’amour passion entache bientôt l’honneur de la jeune fille qui, par amour, se donne, ou, par désir, est prise. Le désir sans frein salit également l’honneur de l’épouse qui, parfois succombe à l’adultère, parfois est violentée. Dans tous les cas, sens aristocratique de l’honneur oblige, cela implique réparation. Dans le premier recueil, les femmes auront à cœur de réparer l’offense en tuant le séducteur ou l’offenseur (*La burlada Aminta y venganza del honor* ; *Al fin se paga todo*), et en contractant *in fine* un mariage les lavant du déshonneur, de telle sorte que le *caso de honra* y rime tantôt avec une vengeance effective (voir *infra*), tantôt avec une entrée au couvent (*Aventurarse perdiendo*). Dans le second recueil, la victimisation de toutes les héroïnes en fait des innocentes, des victimes de leur mari ou de leur famille, qui payent de leur personne, et même de leur vie, des soupçons d’adultère (*El verdugo de su esposa* ; *Tarde llega el desengaño*) ou des adultères imposés (*La más infame venganza* ; *La inocencia castigada*). De fait, la *Parte segunda*... dramatise à outrance la défense de l’honneur telle qu’elle est menée par les personnages masculins car cette défense passe par une solution sanglante, terriblement violente, bien plus teintée de haine et de cruauté que de *pundonor*.

Incipit : Si, dans la première partie de *Don Quichotte*, Cervantès a écrit, à ce jour, l’*incipit* le plus célèbre de la littérature espagnole, celui que tout hispanophone

¹¹¹ Rappelons la formule souvent reconduite : « *Honor vale lo mesmo que honra* » (Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua catellana o española, op. cit.*, p. 644).

¹¹² Christophe COUDERC, *Le théâtre espagnol du Siècle d’Or (1580-1680)*, Paris, PUF, 2007, p. 317.

connaît par cœur, María de Zayas, pour sa part, a composé l'un des plus captivants débuts de la nouvelle baroque. Ce commencement ne se trouve pas dans les *Novelas amorosas y ejemplares*, qui renferment des débuts plus attendus¹¹³, mais dans la *Parte segundo del sarao y entretenimiento honesto*. Il s'oppose à ces autres commencements, impersonnels et « statiques » qui, chez María de Zayas, démarrent normativement par le bref éloge de quelque ville de la couronne espagnole (tremplin d'une action locale) et la présentation d'un personnage-clé. À l'inverse, les prémices de *La esclava de su amante* sont dynamiques, donnés *in medias res*, après les préludes du récit-cadre, au moyen de la première personne du singulier. Ces prémices accueillent le dévoilement de l'héroïne à travers une parole à la fois singulière et transparente, et un geste tout aussi concret que symbolique : le jet des marques de l'esclave, terrible masque de blessures, en vérité – en l'espèce, fascinants postiches –, arrachés et lancés à terre. En ce début, la nouvelle introduit donc la confession de type autobiographique d'une « esclave volontaire » (voir *supra*) qui, en réalité, est une vraie dame, chrétienne et de noble ascendance, ayant choisi la condition d'esclave et l'identité mauresque pour des raisons amoureuses et, apparent paradoxe, en vue de récupérer son honneur. L'*incipit* de la nouvelle, qui s'étire en longueur pour mieux captiver les auditeurs fictifs et le lecteur véritable, s'appuie sur l'aura du « je », l'alternance des modes affirmatif et négatif, le dialogue des contraires, les affrontements onomastiques, les raccourcis syntaxiques. Il offre une sorte de définition *a minima* de l'héroïne par elle-même, non dénuée d'une pointe d'autocélébration, très baroque¹¹⁴, qui résume avec une efficace un parcours extraordinaire, une tranche de vie des plus aventureuses que le récit va se charger de détailler : « *Mi nombre es doña Isabel Fajardo, no Zelima, ni mora, como pensáis, sino cristiana, y hija de padres católicos, y de los más principales de la ciudad de Murcia, que estos hierros que veis en mi rostro no son sino sombras de los que ha puesto en mi calidad y fama la ingratitud de un hombre, y para que déis más crédito,*

¹¹³ Retenons, à titre d'exemples significatifs, ces deux échantillons textuels, qui ouvrent, d'une part, *El prevenido engañado* et, d'autre part, *La fuerza del amor* : « *Tuvo la ilustre ciudad de Granada, milagroso asombro de las grandezas de la Andalucía, por hijo a don Fadrique, cuyo apellido y linaje no será justo que se diga por los nobles deudos que en ella tiene* » ; « *En Nápoles, insigne y famosa ciudad de Italia por su riqueza, hermosura y agradable sitio, nobles ciudadanos y gallardos edificios, coronados de jardines y adornados de cristalinas fuentes, hermosas damas y gallardos caballeros, nació Laura, peregrino y nuevo milagro de naturaleza, tanto que entre las más gallardas fue tenida por celestial extremo* » (María de ZAYAS, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 295 et p. 345).

¹¹⁴ Sur « l'hypertrophie du moi » voir l'indépassé Claude-Gilbert DUBOIS, *Le baroque. Profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973, p. 218-231.

veislos aquí quitados; así pudiera quitar los que han puesto en mi alma mis deventuras y poca cordura »¹¹⁵.

Jardin : Alors que, tels de lointains souvenirs des textes italiens et des conversations dans le *giardino*¹¹⁶, les jardins sont assez courants dans les récits-cadre des recueils du XVII^e siècle¹¹⁷ – à preuve le *Teatro popular : novelas morales...* (1622) de Lugo y Dávila ou les *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano (1625) –, point de jardin au sein de la *cornice* des *Novelas amorosas y ejemplares*, qui se poursuit dans la *Parte segunda...* C'est à partir d'appartements privés, et non au cœur d'un espace extérieur et de quelque jardin, que la parole s'élève. Dès l'abord, la chambre de Lisis est en effet, en plus d'un lieu de détente, de rencontre et d'échanges, en somme, un citadin *locus amœnus*, également une amène caisse de résonance narrative, pour ainsi dire. Or, à l'exemple d'un intérieur de tableau baroque, la chambre de l'héroïne est précisément ornée de riches tissus parés de jardins de rêve, d'archi-jardins plus beaux que nature : « [...] *en el cuarto de la hermosa Lisis, en una sala aderezada de unos costosos cuadros flamencos, cuyos bocajes, flores y arboledas parecían las selvas de Arcadia o los pensiles huertos de Babilonia* »¹¹⁸. Si, dans le récit encadrant, les jardins se trouvent figurés dans les appartements de la belle dame, pour finir, dans les « *maravillas* », le jardin devient figure dans le tapis, motif du récit même. La dernière nouvelle du recueil, *El jardín engañoso*, qui, insistons-y, se souvient d'une *novella* du *Décameron* (X, 5), fait du jardin merveilleux, exigé par une dame mariée, l'occasion du pacte avec le diable de l'homme désirant (voir « Diable »). Ce jardin du deuxième degré de fiction, qui relève de la tentation et du péché, fait écho à celui du premier, qui tient, pour sa part, de l'espace policé et de l'urbanité, ce qui permet de vérifier une nouvelle fois combien María de Zayas a pu jouer avec les analogies et les contrastes : « *Hagamos, señor don Jorge, un concierto; y sea que como vos me hagáis en esta placeta que está delante de mi casa, de aquí a mañana, un jardín tan*

¹¹⁵ María de ZAYAS, *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. 127.

¹¹⁶ À ce sujet, Pierre Laurens écrit : « [dans le *Décameron*, Boccace reconstitue] une dernière fois amoureusement le décor idyllique “des conversations dans le jardin”, qui faisait le charme de plusieurs œuvres de la période précédente, en premier lieu le *Filocolo* et la *Comédie des nymphes florentines* (« Préface », in *Décameron*, *op. cit.*, p. 10).

¹¹⁷ Voir Fernando COPELLO, « Marcos narrativos ajardinados en las colecciones de novelas cortas españolas del siglo XVII », *Actas del XVI Congreso de la Asociación de Hispanistas*, Pierre Civil, Françoise Crémoux (éd.), Madrid, Iberoamericana, vol. 2 [CD-ROM], 2010. Voir aussi, Isabel COLÓN CALDERÓN, « Jardines y huertas en las novelas cortas del XVII », *Analecta Malacitana*, Málaga, Universidad de Málaga, vol. XXVII, n° 1-2, 2014, p. 155-179.

¹¹⁸ María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 169.

adornado de cuadros y olorosas flores, árboles y fuentes, que ni en su frescura ni belleza, ni en la diversidad de pájaros que en él haya, desdiga de los nombrados pensiles de Babilonia que Semíramis hizo sobre sus muros, yo me pondré en vuestro poder y haré por vos cuantos deseáis »¹¹⁹. Pour être diabolique, le jardin en question surgira de nulle part, puis disparaîtra en un clin d'œil par la grâce du démon, par la grâce d'un démon charitable qui finit par libérer de son pacte un don Jorge n'ayant su résister au dragon.

Laideur : Dans les deux recueils de María de Zayas, idéologie aristocratique et canons classiques obligent (voir « Beauté »), la laideur est souvent imputée aux subalternes, comme l'illustre la description de l'esclave Antón dans *El prevenido engañado*, lequel esclave noir, comme pour faire contraste, est l'amant d'une belle veuve, très belle et très blanche mais sans vertu (voir « Obscénité ») : « [...] *estaba echado un negro tan atezado que parecía hecho de un bocací su rostro. Parecía en la edad de hasta veintiocho o treinta años, más tan feo y abominable que [...], le pareció que el demonio no podía serlo tanto* »¹²⁰. Dans sa version féminine, la laideur trouve son incarnation extrême dans la cinquième nouvelle de la *Parte segunda...*, cette fois. Dans *Tarde llega el desengaño*, en effet, une esclave, élevée au rang de dame par un mari que celle-ci a abusé en salissant l'honneur de sa femme légitime (voir « Cruauté »), est décrite en termes choisis : « [...] *por la puerta salió una negra, tan tinta, que el azabache era blanco en su comparación, y sobre esto, tan fiera que juzgó don Martín que si no era el demonio, que debía ser retrato suyo, porque las narices eran tan romas, que imitaban los perros bracos que ahora están tan validos, y la boca, con tan grande hocico y bezos tan gruesos, que parecía boca de león, y lo demás a esta proporción* »¹²¹. Loin de l'idéal classique, du beau revisité par l'humanisme, où l'équilibre, soit l'harmonie des proportions, sublime les corps, l'apparence physique, décrite dans ces deux extraits, renvoie à l'inhumanité : d'une part, au diable en personne (voir *supra*) – incarnation du Mal et, bien souvent, du Moyen Âge au XVI^e siècle, de son corollaire, la laideur absolue –, d'autre part, à l'animalité pure. La laideur de ces deux personnages, élément qui pourrait prêter à

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 527.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 309.

¹²¹ María de ZAYAS, *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. 237.

rire, tenir du « domaine du risible » en termes aristotéliens¹²², n'est pas un attribut comique. En l'espèce, il nous semble que cette laideur, dans le contexte qui est le sien – une scène énigmatique, dans *El prevenido engañado*, une scène d'humiliation, dans *Tarde llega el desengaño* – ne tend pas à déclencher le rire du lecteur de la « *maravilla* » ou du « *desengaño* ». Elle *saisit*, à la lecture, surprend, déplaît, voire pire. Elle *suspend* plus qu'autre chose et cette suspension, qui était sans doute bien plus grande pour le lecteur ancien, est propre à cette *admiratio* (voir « *Maravilla* ») que l'art et la littérature baroque ont intensément recherchée¹²³ et qui, dans ces deux exemples, nous semble relever de ce que la critique a appelé l'« *admiratio* négative », celle qui provoque « surprise et désapprobation »¹²⁴.

Lettre : Dans la *novela*, comme on peut s'en douter, la lettre est l'un des supports du discours amoureux. À l'imitation des romans sentimentaux et, dans une moindre mesure, des romans de chevalerie, la nouvelle post-cervantine a bien souvent recours au procédé épistolaire. Ce procédé n'a pas le rôle structurant qu'il possède dans le *Proceso de cartas de amores* (1548) de Juan Segura – premier roman intégralement épistolaire écrit en langue romane –, mais c'est l'une des formes d'expression amoureuse que la nouvelle impute aux personnages, qui, sujets distingués, sont fréquemment d'habiles épistoliers. Généralement, la lettre est le fait du héros qui, par l'entremise du support écrit, déclare sa flamme à la dame. Appelée *carta* ou *papel*, la lettre est ici l'un des moyens privilégiés de la séduction, l'un des premiers outils, comme le voulait Ovide (*Art d'aimer*, Livre III, v. 466-498), de la stratégie amoureuse. Aussi, parce que la lettre rend présent l'être absent, comme le consigne l'emblème LXVII des *Amorum emblemata* (1608) d'Otto Vaenius, le héros entre-t-il

¹²² « La comédie est, comme nous l'avons dit, l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage ; ainsi, par exemple, le masque comique est laid et difforme sans expression de douleur » (ARISTOTE, *Poétique*, trad. de J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996, p. 85).

¹²³ Voir Elena del RÍO PARRA, « La suspensión como acto estético en las letras áureas », *RILCE*, Navarra, Universidad de Navarra, vol. 26, n° 6, 2010, p. 157-167.

¹²⁴ « La admiración de signo negativo representa [...] una admiración inicial de asombro, pero debido más bien a lo extraño, a lo inesperado por extravagante o fuera de uso, por anacrónico o disparatado. El tipo de sorpresa asociado con la admiración negativa proviene no sólo de lo feo o la deformidad física o mental, sino de aquello que carece precisamente de verosimilitud. Puede provocar risa abiertamente, pero la reacción puede limitarse a la extrañeza, a la sorpresa producida por lo ridículo » (Eduardo URBINA, « El concepto de *admiratio* y lo grotesco en el *Quijote* », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, New York, Cervantes Society of America, vol. 9, n° 1, 1989, p. 17-33).

en rapport avec l'héroïne par le biais de ces billets doux. La lettre, transmise par quelque serviteur, intermédiaire ou entremetteur, de l'un et l'autre sexe, instaure un contact entre l'homme et la femme, de là son caractère pernicieux. Dangereux en puissance, le billet se trouve parfois dénoncé par certaines nouvelles, à travers le discours de certains personnages, comme c'est le cas dans *La esclava de su amante* : « *Dios nos libre de un papel escrito a tiempo, saca fruto donde no le hay, y engendra voluntad aun sin ser visto* »¹²⁵. Loin de ces nombreux fragments (écrits) de discours amoureux qui, chez tous les nouvellistes post-cervantins, sont autant de déclarations, célébrations, requêtes et lamentos émanant des personnages, dans *El prevenido engañado*, mémorable est la courte lettre infiniment blessante, qui sait appuyer là où cela fait mal, que don Fadrique, le prétendant tout aussi dégoûté qu'édifié, adresse à doña Beatriz en réponse à ses avances, pour lui faire savoir qu'il connaît sa liaison torride avec feu son esclave noir et que, de ce fait, il ne veut plus l'épouser « [...] *Yo, señora mía, soy algo escrupuloso y haré cargo de conciencia en que vuestra merced, viuda de anteayer, se case hoy. Aguarde vuestra merced siquiera otro año a su negro mal logrado, que a su tiempo se tratará de lo que vuestra merced dice, cuya vida guarde y consuele el cielo* »¹²⁶. Plus mémorable encore est la lettre au vitriol que Zayas introduit dans *El castigo de la miseria*. Le saisissant billet émane de l'épouse rouée de don Marcos, qui a fui avec la fortune de l'avare. Située à la fin du texte, la lettre apparaît, dans cette nouvelle *apicarada*, comme une sorte d'anti-lettre de *novela*, pour être l'envers d'une missive amoureuse. Pleine de sarcasme et de fiel, en lieu et place de doux sentiments, elle n'est point lettre morte mais lettre qui tue : « *Fue tanta la pasión que don Marcos recibió con esta carta, que le dio una calentura accidental, de tal suerte que en pocos días acabó los suyos miserablemente* »¹²⁷. Elle est la preuve, s'il était besoin, en sus du statut de *passage* obligé que représente la lettre dans la *novela*, du pouvoir des mots, de la force des écrits, et du fait que, comme l'écrivait Roland Barthes, « la méchanceté est toujours précise »¹²⁸ : « *A don Marcos Miseria, salud : Hombre que por ahorrar no come, hurtando a su cuerpo el sustento necesario, y por interés de dineros se casa, sin más información que si hay hacienda, bien merece el castigo que vuestra merced tiene [...]. Vuestra merced, señor, no comiendo sino como hasta aquí [...], y como ya sabe*

¹²⁵ María de ZAYAs, *Desengaños amorosos*, op. cit., p. 135.

¹²⁶ *Id.*, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 321.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 288-289.

¹²⁸ Roland BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 53. Nous soulignons.

*la libra de vaca, un cuarto de pan y otras dos de ración al que sirve y limpia la estrecha vasija en que hace sus necesidades, vuelva a juntar otros seis mil ducados y luego me avise, que yo vendré de mil amores a hacer con vuestra merced vida maridable, que bien lo merece marido tan aprovechado. – Doña Isidora de la venganza. »*¹²⁹

Lisis : Le principal personnage du récit-cadre des *Novelas amorosas y ejemplares*, la « très belle Lisis », est une jeune fille qui souffre de fièvres « quartes » et qu'un *sarao* (voir *infra*) est censé distraire. L'héroïne porte un prénom qui rappelle la poésie amoureuse de Quevedo et cette *Lisi*¹³⁰, tant nommée. Amoureuse de don Juan, qui lui préfère sa cousine Lisarda bien que Lisis soit présentée d'emblée comme la plus belle de l'assemblée (« *hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro de la Corte* »)¹³¹, elle semble atteinte du « mal d'amour » ou mélancolie amoureuse (voir *infra*) plus que de toute autre chose, en dépit de cette fièvre singulière (« *atrevidas cuartanas* »)¹³² que les spécialistes se sont chargés de diagnostiquer¹³³. De cette mélancolie, *mal du siècle*, pour ainsi dire, des XVI^e et XVII^e siècles ou, plus précisément, de cette « mélancolie érotique » étudiée, après l'Espagnol Andrés Velázquez (*Libro de la melancolía*, 1585), par le Français Jacques Ferrand (*Traité de l'essence et guérison de l'amour ou mélancholie érotique*, 1610) et l'Anglais Robert Burton (*L'anatomie de la mélancolie*, 1621, III^e section du livre), la jeune dame possède les symptômes de faiblesse, tristesse et pâleur. La mélancolique Lisis est une digne représentante de l'aristocratie espagnole ; cette dame bien née est belle et éduquée (elle écrit des *romances* et autres *décimas*, sait chanter, deviser, discuter, etc., et penser). Femme distinguée, le luxe et la variété de sa toilette (voir « Vêtement(s) »), tout comme sa demeure, affichent sa richesse. La pure diseuse de poèmes du premier recueil, se fait conteuse, après avoir retrouvé quelques forces, dans le second. Le personnage prend peu à peu de l'assurance, on lui impute un discours développé, et il devient, dans la *Parte segunda...*, le porte-voix¹³⁴ de

¹²⁹ María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 288.

¹³⁰ Voir Marie ROIG MIRANDA, « La Lisi de Quevedo », *La Perinola*, Navarra, Universidad de Navarra, n° 16, 2012, p. 97-106.

¹³¹ María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 48.

¹³² *Ibid.*, p. 167.

¹³³ Voir Alicia HERRAIZ GUTIÉRREZ, « Salud y enfermedad en la obra de María de Zayas », *Céfitro, Annual Conference on Latin American and Iberian Languages, Literatures and Cultures*, Lubbock, Texas, Texas Tech University, mars 2015, p. 1-13 [consultable en ligne].

¹³⁴ Voir Alicia YLLERA, « Introducción », in María de ZAYAS, *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. 19.

l'auteur, condamnant alors très sévèrement l'attitude des hommes de son époque et les mœurs de son temps, en plaidant du même coup la cause des femmes. Malheureuse en amour, totalement désabusée par les *desengaños amorosos* rapportés lors de la *Parte segunda*..., plutôt qu'un mariage de raison avec don Diego, elle finit par choisir le couvent (voir *supra*), où elle sera accompagnée de la religieuse doña Estefanía, sa cousine, de doña Laura, sa mère et, surtout, d'Isabel Fajardo, son âme sœur (voir « Esclavage », « Hierros », « Philia ») qui, à son image, n'est rien moins qu'une amoureuse déçue.