

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

MARIA ZERARI

Sorbonne Université, CLEA

« *Maravilla(s)* » : « [...] mandó [Laura] que, [...] contasen dos maravillas, que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen »<sup>1</sup>. Étiquetées « *maravillas* », non dans le paratexte, le titre du recueil en lui-même, mais dès les débuts de la *cornice*, au sein du texte même, les nouvelles *amoureuces et exemplaires* ici proposées sont, par définition : « *cosa[s] que causa[n] admiración del verbo latino mirar, aris, por admirarse* »<sup>2</sup>. Fruits d'un siècle encore fasciné par l'extraordinaire, et autres « merveilles de la nature » collectionnées telles quelles ou transformées artistiquement, grosses d'une esthétique baroque ayant beaucoup avoir avec l'hyperbolique et l'ostentation, le théâtral et l'étonnant, au sens fort du terme, les *Novelas amorosas y ejemplares* sont par essence *admirables*, au sens où elles sont programmées pour susciter l'« *admiration* » du lecteur. Notion riche et débordant de sens, l'*admiración* a été minutieusement examinée par Edward Riley dans *Teoría de la novela en Cervantes* (ch. 3), à l'intérieur d'une section qui débute par la suivante définition : « *Con esta palabra se entendía fundamentalmente, al parecer, una especie de excitación estimulada por todo lo que fuera excepcional, ya por su novedad, por su excelencia, o por otras características extremas* »<sup>3</sup>. Dans la lignées des *Historias peregrinas y ejemplares* (1623) de Gonzalo de Céspedes y Meneses ou des *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (1624) de Juan de Piña, les nouvelles du premier recueil de María de Zayas génèrent de l'extraordinaire et du prodigieux, ou encore ce que la langue du Siècle d'or appelait également *peregrino*<sup>4</sup>, et ce, quitte à se heurter à la vraisemblance au sein des récits, étant entendu que, comme l'écrivait Alonso López Pinciano (ca.1547-1627) : « *parece que tienen contradicción lo admirable y lo*

---

<sup>1</sup> María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>2</sup> Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op. cit.*, p. 736.

<sup>3</sup> Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes* [1962], trad. de l'anglais par Carlos Sahagún, Madrid, Taurus, 1989, p. 146-147. Sur le concept d'*admiración*, voir toute la section « Funciones de la novela: la admiración », chap. 3, p. 146-154.

<sup>4</sup> « *Peregrino*. [...] *Cosa peregrina, cosa rara* » (Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op. cit.*, p. 814).

*verosimil* »<sup>5</sup> (*Filosofía antigua poética* (1596), II, 61). C'est peut-être en raison de cette tension qu'à l'intérieur du recueil l'affirmation du caractère véridique des « *maravillas* » – s'appuyant plus ou moins sur le *topos* de l'*adtestatio rei visae* (chose revendiquée comme d'autant plus vraie que bel et bien vue, cf. Macrobe, *Saturnales*, IV, 6, 13) – débouche sur son infirmation et cette dernière nouvelle, *El Jardín engañoso*, où l'invention de la « fable » est admise dès l'abord par doña Laura, mère de Lisis, la narratrice la plus âgée du *sarao* : « *No quiero, discreto auditorio, venderos por verdades averiguadas los sucesos de esta historia; si bien todos son de calidad que lo pudieran ser [...]. En esto no os obligo a creer más de lo que diera gusto; pues el decirla yo no es más de para dar ejemplos y prevenir que se guarden las ocasiones* »<sup>6</sup>. On le sait, dans le second recueil de la nouvelliste, l'étiquette « *desengaño* » remplace celle de « *maravilla* » (voir « *Desengaño* »), et la nature véridique desdits « *desengaños* » à venir est postulée, dès ce récit-cadre programmateur du contenu des futures histoires et annonciateur de la règle narrative à suivre : la seule relation de « cas véritables » (« *casos verdaderos* ») par les devisantes, appelés « *desengaños* ». En théorie, de tels « cas véritables » sont plus faits pour dispenser une leçon, tout aussi amère qu'édifiante, que pour « *admirar* », émerveiller et étonner le lecteur, malgré l'aspect stupéfiant et spectaculaire des différentes nouvelles en question. À la lecture, on constate que la praxis textuelle est tout autre.

**Mariage :** Dans la nouvelle post-cervantine, l'amour est généralement le point de départ thématique et le mariage, le point d'arrivée idéal. S'il est vrai que Cervantès, jouant, comme à son habitude avec certains *topoi*, commença la *Novela del curioso impertinente* par un mariage heureux, la majorité du corpus s'érige sur ces deux points (amour/union) qu'il s'agit pour le récit de réunir – et qu'un grand nombre de récits font se rejoindre – en décrivant le parcours d'un couple en puissance. Il va de soi que ce parcours est sinueux – cette sinuosité étant génératrice de texte, de tissu narratif –, car toutes sortes d'obstacles viennent s'opposer à sa rectitude et inquiéter le *happy end* potentiel, accueillant l'union des héros et, à travers elle, la garantie d'une lignée tout aussi fertile que de qualité... Historiens et spécialistes de littérature se sont attachés à montrer combien « le code matrimonial tridentin programmat une grande partie de la nouvelle espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle », étant entendu que « [le] scrupule des nouvellistes espagnols du XVII<sup>e</sup> siècle en matière d'orthodoxie matrimoniale et l'intérêt pour les questions d'amour relatives au mariage ne pouvaient se justifier hors de cette

<sup>5</sup> Cité par Edward RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, op. cit., p. 153.

<sup>6</sup> María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 513.

culture dirigée qui distingue l'époque baroque et hors du problème brûlant qui avait animé le XVI<sup>e</sup> siècle »<sup>7</sup> en matière de mariage. Loin du flou doctrinal de l'époque médiévale et de la désacralisation luthérienne du mariage, la nouvelle espagnole exalterait une union entre époux obéissant aux règles tridentines telles qu'elles furent édictées dans les textes émanant du Concile de Trente (1543-1563). Or, bien qu'appartenant au corpus post-cervantin, nombre de nouvelles de María de Zayas, et tout particulièrement les « *desengaños* » du second recueil, relèvent de ces histoires malheureuse ou tragiques où les amours ne conduisent pas toujours à l'autel, mais bien souvent au couvent ou à la mort. De plus, comme il est aisé de le constater à leur lecture, dans les textes de Zayas, le mariage semble avoir perdu de son aura<sup>8</sup>, tant le discours, loin de toujours le célébrer, le remet en question, dès le premier recueil, à travers sa ridiculisation (*El castigo de la miseria*) ou sa mise en cause directe (*La fuerza del amor*) : « [...] *¿Quién es la necia que desea casarse, viendo tantos y tan lastimosos ejemplos?, pues la que más piensa que acierta, más yerra [...]* »<sup>9</sup>. Fustigé, le mariage l'est encore davantage dans le second recueil<sup>10</sup>, à travers une critique toujours plus acerbe, tant les terribles histoires de haine ou d'honneur vengé par des maris bourreaux (ou autres figures d'une société patriarcale) sont poussées à bout. Il n'est d'ailleurs que de lire les titres (posthumes) de deux des « *Desengaños* », *El verdugo de su esposa* et *Mal presagio casar lejos*, pour comprendre que le mariage est ici conçu comme le lieu même de tous les conflits, de la grande violence et de l'extrême cruauté. De là, au vu de l'inconstance et de la méchanceté des hommes, cette idéalisation de l'union avec Dieu, qui irradie de sa lumière apaisante nombre de clauses de la *Parte segunda*...

**Mère :** D'après des trouvailles biographiques relativement récentes, la mère de María de Zayas ne se serait pas appelée María de *Barasa*, comme on a coutume de l'écrire depuis Manuel Serrano y Sanz (voir « Biographie »), en reconduisant une erreur de transcription de

---

<sup>7</sup> Jean-Michel LASPÉRAS, *La nouvelle au Siècle d'Or*, op. cit., p. 242.

<sup>8</sup> « *En Zayas no encontramos ya una exaltación del matrimonio como en Cervantes o en Lope* » (Sandra FOA, *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros, 1979, p. 130). Sur cette question du mariage, voir aussi Florence DUMORA, « Codes amoureux et criminalité dans les *Desengaños amorosos* de María de Zayas », *Savoir en Prisme*, avril 2014, <http://savoirenprisme.com> (consulté le 01/03/21).

<sup>9</sup> María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 364.

<sup>10</sup> « *Con poco gusto aceptó la hermosa señora el casarse sin conocer ni saber con quién, decía, y decía bien, que era grande ánimo el de una mujer cuando se casaba sólo por conveniencias y ajeno gusto con un hombre de quien ignoraba la condición y costumbres; por ya causa envidiaba a las que se casaban precediendo primero las finezas de enamorados* » (María de ZAYAS, *Desengaños amorosos*, op. cit., p. 339).

l'acte de baptême de la future nouvelliste, mais María de *Carasa*<sup>11</sup>. Cette María de Carasa serait, pour sa part, la sœur d'Ana de Carasa, femme de Luis Sánchez (1572-1627)<sup>12</sup>, l'un des meilleurs imprimeurs de l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle. Une semblable parenté, si elle est avérée, supposerait l'ancrage de María de Zayas dans un certain milieu, assurément tourné, par tropisme familial, vers la culture, le livre et les lettres<sup>13</sup>. Si l'on passe de l'espace historico-biographique au plan fictionnel, on observe que, dans les recueils de la nouvelliste, la figure de la mère trouve en particulier sa place dans le récit-cadre qui réunit les deux parties du *Sarao*. Dans les *Novelas amorosas y ejemplares*, la mère de Lisis, l'héroïne du cadre narratif, est un personnage secondaire, sans épaisseur textuelle, caractérisé par un nom (doña Laura), un rang de dame de qualité (« *noble y discreta señora* ») un âge approximatif (âge mûr face à la grande jeunesse des autres devisants) et un statut (un honnête veuvage qui vient s'opposer à celui de la veuve joyeuse que montre *El prevenido engañado*). Souffrante, en déclinant l'organisation du *sarao*, Lisis en délègue donc la programmation à sa mère. La sage organisatrice narre la dernière « *maravilla* », *El jardín engañoso*, récit qu'elle présente avec « *gracia* » et non sans didactisme<sup>14</sup>. On notera, comme l'indiquent les mots pesés de notre narratrice, que cette dernière relate, avec cette dixième nouvelle, une affaire familiale, une histoire fratricide où, par *jalousie, amour et envie* (« *forzándolos al uno celos y al otro amor y envidia* »)<sup>15</sup>, un frère tue son frère tandis qu'une sœur est la rivale de son aînée. Dans le même premier recueil, face à cette figure de dame distinguée et, de surcroît, de bonne mère, se détache, au second niveau de fiction, dans *El prevenido engañado*, la mal nommée doña Serafina qui, sans une once d'angélisme, accouche nuitamment dans une minable basse-cour où elle abandonne aussitôt sa progéniture à son triste sort. Pour finir, la nouvelle « *exemplaire* » célébrera tout de même le repentir de la dame et les retrouvailles au couvent de la fille-mère et de sa fille, telle une lointaine préfiguration de cette entrée au couvent de Laura et de Lisis, qui conclut la *Parte segunda*...

<sup>11</sup> Sur ce point précis, voir Alberto RODRÍGUEZ DE RAMOS, « La biografía de María de Zayas. Una revisión y algunos hallazgos », art. cit., p. 241.

<sup>12</sup> Voir Susana BOLAÑOS, « Luis Sánchez, impresor del siglo XVII », *Intonsolibros. ~ Blog de libros antiguos, bibliofilia, mapas, manuscritos. Miscelanea de materias*, 19 juillet 2017, <https://intonsolibros.wordpress.com> (consulté le 21/02/21).

<sup>13</sup> « [...] podemos afirmar con seguridad que María de Zayas fue sobrina del impresor Luis Sánchez y que el entorno familiar de la escritora tuvo que acercarla al ambiente editorial, cultural y literario de la época, lo justifica que el autodidactismo del que habla la crítica se vea no solo por la pertenencia a una familia acomodada, sino que, además, directamente vinculada con la industria del libro » (Alberto RODRÍGUEZ DE RAMOS, « La biografía de María de Zayas. Una revisión y algunos hallazgos », art. cit., p. 253).

<sup>14</sup> Voir María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 512.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 512.

**Mode :** « On commençait aussi de connoître ce que c'étoit des choses Vray-semblables, par de petites Narrations dont la mode vint, qui s'appelloient des Nouvelles. On les pouvoit comparer aux Histoires véritables de quelques accidens particuliers des Hommes. Nous avions déjà veu les Nouvelles de Boccace et celles de la Reine de Navarre. Le Livre du Printemps d'Yver avoit esté estimé fort agréable pour les cinq Nouvelles qu'on y racontoit. Nous auions veu encore les Histoires Tragiques de Bandel, qui estoient autant de Nouvelles : mais les Espagnols nous en donnèrent de plus naturelles et de plus circonstanciées qui furent les Nouvelles de Miguel de Cervantes, remplies de naïvetez et d'agrémens. On a veu depuis celles de Montalvan et quelques autres qui ont toutes eu grand cours, à cause que les Dames les pouvoient lire sans appréhension, au lieu que quelques-unes d'auparavant estoient fort condamnées, comme celles de Boccace, qui sont de très mauvais exemple »<sup>16</sup>. C'est ainsi que, dans sa *Bibliothèque française* (1664-1667), l'écrivain et érudit Charles Sorel évoque, non sans brio, la mode de la nouvelle dans la France du Grand Siècle. On observe que, pour les lettres espagnoles, les *Novelas ejemplares* de Cervantès, publiées en français en 1615, avec un grand succès éditorial et « critique »<sup>17</sup>, suivies des *Sucesos y prodigios de amor* de Pérez de Montalbán, parus en français, en 1644<sup>18</sup>, font figure de références. La simplicité naturelle et gracieuse du recueil cervantin se trouve distinguée par la plume du Français, à l'instar de l'exemplarité du livre de Montalbán, ce qui n'est pas sans surprendre un peu, lorsque l'on songe aux ambiguïtés du discours cervantin et au caractère audacieux et moralement transgressif des *Sucesos...*, lorsque l'on sait aussi que la quatrième nouvelle du recueil de Pérez Montalbán, la fameuse *Mayor confusión*, ce récit d'un double inceste (entre une mère et son fils, puis entre ce fils et sa sœur et fille), fut mise à l'index, en 1640 (voir « Pérez de Montalbán, Juan »).

**Mort :** Élément essentiel du tragique et ingrédient privilégié de l'histoire du même nom, la *novela* montre, elle aussi, la mort dans tous ses états. Chez Zayas, comme dans le corpus tragique, cette mort subie ou donnée, subite, accidentelle ou criminelle, est parfois rapportée

<sup>16</sup> Charles SOREL, *La Bibliothèque Française*, réimpression de l'édition de 1667, Genève, Slatkine, 1970, p. 178-179. Nous avons rétabli les accents et légèrement modifié la graphie. Nous soulignons.

<sup>17</sup> Vital d'AUDIGUIER, et François de ROSSET, *Les Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra où sont contenues plusieurs rares aventures, et mémorables exemples d'amour, de fidélité, de force de sang, de jalousie, de mauvaise habitude, de charmes, et d'autres accidens non moins étranges que véritables*, Paris, Jean Richer, 1615. Sur le succès français des *Novelas ejemplares* et de leur traduction, voir George HAINSWORTH, « Quelques opinions françaises (1614-1664) sur les *Nouvelles exemplaires* (1613) », *Bulletin hispanique*, Bordeaux, Université Bordeaux-Montaigne, vol. 32, n° 1, 1930, p. 63-70.

<sup>18</sup> Daniel, sieur de RAMPALLE, *Les Nouvelles de Montalvan. Traduites d'espagnol par le Sieur de Rampalle*, Paris, Pierre Rocolet, 1644.

au personnage principal. Dans le premier recueil, des personnages comme Aminta (*La burlada Aminta y venganza del honor*) et Hipólita (*Al fin se paga todo*) incarnent à la fois une féminité vulnérable (la première attente à sa vie ; la seconde est violée) et une féminité bafouée mais finalement conquérante ayant recours au crime pour laver l'honneur sali : Aminta tue le séducteur don Jacinto et sa complice ; Hipólita poignarde également l'homme qui vient de la violer. En comparant les *Novelas amorosas y ejemplares* et la *Parte segunda...*, on constate que, en raison de son pli à la fois tragique (tenant de l'« histoire » du même nom) et baroque (propre à l'esprit du « *desengaño* »), le second recueil est imprégné par la mort, parfois *horrific*, des héroïnes-martyres : une mort qui, à travers un « théâtre de la cruauté » (voir « Cruauté », « Tragique »), vient clôturer les nouvelles qui n'accueillent pas cette solution atténuée, dépassionnée et non violente qu'est la solution conventuelle.

**Moustache(s) :** Dans un poème satirique, écrit par le très jeune et futur grand poète Francesc Fontanella (1622-c.1680-85) et lu le 15 mars 1643, à l'Académie Saint Thomas d'Aquin de Barcelone, María de Zayas se trouve affublée de longues moustaches. La mention de l'attribut pileux, associé au « visage viril » de « *cavaller* » de ladite Zayas ainsi qu'à des coïncidences lexicales trouvées sous la plume de Castillo Solórzano, a poussé Rosa Navarro Durán à prendre le poème du Catalan au pied de la lettre, lequel aurait signifié de la sorte la véritable identité sexuelle de la nouvelliste, qui n'aurait donc pas été *elle*, mais bien *lui* : le prolifique Castillo (voir « Auteur, auteure » ; « Autorité », « Castillo Solórzano, Alonso de ») : « *Doña María de Zayas / viu ab cara varonil, / que a bé que “sayas” tenia / bigotes filava altius. / Semblava a algun cavaller. / mes jas' vindrà a descobrir / que una espasa mal se amaga / baix las “sayas” femenils [...]* »<sup>19</sup>. Des années auparavant, ce « *vejamen* » avait au contraire été présenté par le catalaniste Kenneth Brown comme l'un des documents attestant la présence, en 1643, de María de Zayas en Catalogne, la fréquentation, par la nouvelliste, de l'Académie Saint Thomas d'Aquin et sa mort probable, à Barcelone, après l'année 1646, date de l'« *aprobación* » de son second recueil de nouvelles. En outre, dans cette joyeuse mise en boîte en vers, Brown voyait la complicité et la grande « confiance » ayant existé entre les deux auteurs plutôt que quelque véritable inimitié<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Sur ce poème rapporté à María de Zayas, voir Kenneth BROWN, « María de Zayas y Sotomayor: Escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643) », *Dicenda*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, n° 11, 1993, p. 355-360, p. 358.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 359.

**Noblesse** : Là où la nouvelle italienne réservait une large place aux grands marchands – nouvelle classe montante dans le *Décameron* –, aux représentants d’une bourgeoisie liée à l’économie « nationale », la *novela* du Siècle d’or concentre son attention sur la noblesse. Même s’il est aussi, de façon accusée depuis le succès des *Nouvelles exemplaires*, des nouvelles *apicaradas* (voir « Picaresque »), le corpus post-cervantin met ainsi en lumière cette caste se définissant comme telle en vertu d’un statut juridique privilégié, d’un certain niveau de fortune et d’un certain prestige ou considération sociale. Le discours général que tient la nouvelle post-cervantine sur l’aristocratie est enthousiaste et élogieux. D’une façon générale et en dépit des exceptions, de recueil en recueil, les récits dépeignent le groupe dominant en renvoyant au lecteur l’image d’un corps fort, paré de vertus, l’image d’une classe jeune et dynamique dont les différents membres, après l’aventure amoureuse, ses désordres et ses accidents, assurent avec succès le renouvellement des générations et la sauvegarde des lignées (voir « Mariage »). Toutefois, sous cette idéalisation générale du groupe, sous cet optimisme de façade, point, dans le détail, un pessimisme quant à l’évolution de la classe des meilleurs. L’inquiétude n’est pas seulement inhérente à la figure de cet autre qui menace le groupe en singeant ses manières afin de *trepar*, de s’élever jusqu’à lui et de se fondre dans le corps auquel il appartient<sup>21</sup>, elle concerne la noblesse elle-même. Le discours sur la décadence des mœurs et des conduites aristocratiques, si coutumier au Siècle d’or, trouve aussi, en parallèle des concerts de louanges, des échos dans la *novela*. Aussi, conjointement à l’apologie de la noblesse, un discours critique dénonce-t-il, non sans quelques accents cervantins encore une fois, le relâchement moral, le fléchissement des valeurs et l’abandon de l’idéal seigneurial. Cette critique s’aiguise en particulier dans le dernier recueil de María de Zayas, œuvre où la nouvelliste prend à partie l’aristocratie contemporaine et lui reproche l’abandon de ses idéaux chevaleresques. Consignant un phénomène historique, le repli de l’aristocratie en matière d’engagement guerrier, dans *Estragos que causa el vicio*, ultime nouvelle du second recueil, comme pour persister et signer, Zayas vilipende avec superbe, à travers la voix d’une Lisis devenue combative, l’oisiveté d’une classe qui a troqué l’action contre les mignardises courtisanes, sans se reprendre lors des événements de Catalogne : les aristocrates du règne de Philippe IV sont tenus pour amorphes et efféminés ; ils ont volé aux Français leurs parures et leur ont laissé leur courage<sup>22</sup>. En matière de courage et de galanterie

---

<sup>21</sup> Voir « Jean-Michel LASPÉRAS, « Regards sur l’Autre ou les inquiétudes d’un groupe dans la nouvelle du Siècle d’Or », in *Les Sociétés fermées dans le monde ibérique*, Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 33-47.

<sup>22</sup> « *Que a sus trajés vuelvan, / y vuelvan a Francia / los que le han hurtado, / que parece infamia. / Que Francia el valor / le ha robado a España, / y los españoles, / al francés, las galas* » (María de ZAYAS, *Desengaños amorosos*, op. cit., p. 304).

la noblesse espagnole n'est plus celle du temps des Rois Catholiques : tel est le dur constat qui, preuves à l'appui (à travers une série de contre-exemples *exemplaires*), parcourt de part en part la *Parte segunda*... (voir « Décadence »).

**Nonada** : Le mot « *nonada* », terme castillan si parlant, signifie « *poco o muy poco* »<sup>23</sup>. En matière d'écrits, comme les latines *nugae*, la *nonada* est une bagatelle, une composition légère, de faible importance et sans *gravitas*. C'est ainsi, par exemple, que le préfacier en habits épistolaires de *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554) désigne le court récit (qui n'est pas une *novela*), divisé en sept « traités », qu'il donne à lire. Lorsque dans la *Novela del coloquio de los perros*, le chien Cipion, dispensant une leçon d'*ars narrandi* au chien Berganza, évoque ces « contes » qu'il convient d'orner de paroles, de gestes et d'inflexions de la voix, pour qu'ils parviennent à se hausser plus haut qu'eux-mêmes et à devenir « quelque chose », le canidé explique alors : « *los cuentos se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos* »<sup>24</sup>. Que les remarques du chien disert soient d'ordre métatextuel et qu'elles visent à gloser aussi bien l'art du conte que celui de la nouvelle (telle qu'en elle-même et en train de se faire), la chose n'est plus à démontrer depuis les *Meditaciones del Quijote* (1914) d'Ortega y Gasset. C'est que du paratexte au texte, de son superbe « prologue » à cette dernière (archi)nouvelle animale si pleine de « renardie », selon le terme de Claude Reichler<sup>25</sup>, d'un bout à l'autre de son développement, les *Novelas ejemplares* s'appliquent à battre en brèche la mauvaise réputation de la nouvelle, à rehausser, à « élever »<sup>26</sup> une catégorie encore associée, en 1613, à un certain immoralisme, au vide théorique et au presque-rien esthétique. Dans le premier prologue des *Novelas amorosas y ejemplares*, en présentant son recueil, María de Zayas emploie dès le départ le mot « *borrones* », ce qui relève de la traditionnelle *captatio benevolentiae*, et peut-être aussi de quelque modestie véritable, mais se trouve aussitôt contredit par cet orgueil d'être femme, et même une femme auteur, concomitamment exprimé. De plus, pour finir, en présentant à grands traits son parcours intellectuel d'autodidacte (du goût de la lecture à la composition de vers puis à la rédaction de nouvelles), la préfacière définit l'écriture de *novelas* comme « une affaire plus facile » « ou plus savoureuse », affaire qui a peu à voir avec l'érudition ou le poids du savoir et beaucoup avec le pur plaisir : « *De esta inclinación nació la noticia, de la*

---

<sup>23</sup> *Diccionario de Autoridades, op. cit., t. II, p. 678.*

<sup>24</sup> Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares, op. cit., p. 548.*

<sup>25</sup> Voir Claude REICHLER, *La séduction, la renardie, l'écriture, op. cit., p. 99 sqq.*

<sup>26</sup> Rappelons l'affirmation cervantine : « [...] *yo he tenido osadía de dirigir estas Novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta* » (Miguel de CERVANTES, « Prólogo », in *Novelas ejemplares, op. cit., p. 20*).



*noticia el buen gusto, y de todo hacer versos, hasta escribir estas Novelas, o por ser asunto más facil o más apetitoso, que muchos libros sin erudición suelen parecer bien en fe del sujeto; y otros llenos de sutileza se venden pero no se compran porque la materia no es importante o es desabrida* »<sup>27</sup>. En 1654, dans *Días de fiesta por la mañana*, le dramaturge Juan de Zabaleta désignera encore le caractère sans grande substance et bien peu profitable de la nouvelle : « *Las novelas es plato de tan corta sustancia que la tiene en poca brizna; más sustancia ha menester la buena salud de la costumbres* »<sup>28</sup>.

**Novela** : « *¿Qué es, pues, novela?* », écrivait, dans ses *Meditaciones del Quijote*, José Ortega y Gasset, lecteur des *Novelas ejemplares*<sup>29</sup>, suggérant de la sorte la difficulté de définir cette catégorie fictionnelle, flexible et changeante, sans genre véritable et sans théorie, sinon celle en train de s'écrire dans les nouvelles elles-mêmes, une théorie excellemment qualifiée de « *poétique in progress* » par Rafael Bonilla<sup>30</sup>. À l'interrogation du philosophe, l'avis d'Evangelina Rodríguez donne quelques éléments, sinon de réponse, du moins, de réflexion : « *La novela corta se entendió como un fenómeno fluctuante y contradictorio, objeto de teorización en marginalia y prólogos o, incluso, en el interior de los textos [...]. Un género, en cualquier caso, constituido por unos niveles dominantes que lo definen: herencia tradicional de lo medieval e italianizante, inspiración próxima en un entorno que le confiere un vago costumbrismo, niveles argumentales que propenden al enredo, inspiración en esquemas novelísticos filtrados por el gusto del público, etc. y, al mismo tiempo, por una suerte de instrumentalización ideológica que es más que evidente en la intención moralizadora (muchas veces cuestionable) y la tendenciosidad acrítica* »<sup>31</sup>. Le jeu de la question et de la réponse ainsi posé, il convient de rappeler ce qui suit. Le *Décameron* (composé vers 1343-1359) participe à l'extension de l'emploi du mot *novela*, italianisme par lequel les traducteurs espagnols du recueil italien rendirent le vocable toscan *novella* (voir *infra*). Si le terme, sous sa forme hispanisée, s'imposa peu à peu en Espagne, à la faveur de la traduction de Boccace et autres *novellieri*, l'italianisme fut employé avant 1496, date de la première traduction imprimée du *Décameron*. Jean-Michel Laspéras signale deux occurrences du vocable remontant au XV<sup>e</sup> siècle : l'une, dans la *Comedieta de Ponza* du marquis de Santillane (qui possédait, il est vrai, le recueil de Boccace dans sa bibliothèque), et l'autre

---

<sup>27</sup> María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 161.

<sup>28</sup> Cité par Anne CAYUELA, in *Le paratexte au Siècle d'or*, op. cit., p. 310.

<sup>29</sup> José ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, op. cit., p. 188.

<sup>30</sup> Voir « Introducción », in Rafael BONILLA CERREZO, *Novelas cortas del siglo XVII*, op. cit., p. 32-37.

<sup>31</sup> Evangelina RODRÍGUEZ (éd.), *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, op. cit., p. 22-23.

venant qualifier le texte *Novella que Diego de Cañizares de latyn en romance declaró y trasladó de un libro lamado « Scala Cæli »*<sup>32</sup>. Laspéras explique encore que « 1493 marque la date de la première mention du terme *novela* pour désigner un texte qui ne soit une référence ni aux recueils italiens, ni à leur traduction »<sup>33</sup>, le terme figurant en effet dans l'*Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, publié à Saragosse cette année-là. Peu à peu, le mot est totalement adopté par la langue castillane, comme le prouvent ses occurrences dans la *Gramática sobre la lengua castellana* (1492) d'Antonio Nebrija, le *Vocabulario de las dos lenguas toscanas y castellanas* (1570) de Cristóbal de las Casas, le *Tesoro de la lengua española o castellana* (1610) de Sebastián de Covarrubias<sup>34</sup>, ou même le *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, (ca.1535-1536). Dans leur entreprise d'élucidation sémantique, les dictionnaires bilingues et unilingues rapprochent les termes *novela* et *novella* de mots traditionnellement ancrés dans la langue espagnole. Alors que Cristóbal de las Casas traduit le terme *novella* par « *novela* » – lequel renvoie au mot *conseja* –, Covarrubias définit le mot *novela* en le rapportant aux vocables *cuento* et *patraña*, comme l'avait déjà fait Joan Timoneda (1490-1583) dans *El Patrañuelo* (1567)<sup>35</sup>. Dans ces toutes premières définitions espagnoles, la volonté d'éclaircissement sémantique semble gommer les nuances des termes, lesquels mélangent tradition écrite et tradition orale. Si les rapprochements entre les mots *cuento*, *historia*, *patraña*, *relación*, et le terme *novela* en sont venus à opacifier le sens même du dernier mot, une œuvre comme les *Novelas en verso* (c.1580) de Cristóbal de Tamariz a contribué à renvoyer le terme du côté du scriptural. Au sein de ce recueil composé de dix-sept courts récits en vers, les mots *cuento* et *novela* ne sont pas employés l'un pour l'autre : le premier se réfère à l'idée d'oralité, de brièveté, ou de contenu (d'histoire), et le second désigne, cette fois, la forme écrite, le texte même en tant qu'il est l'écriture d'un contenu narratif<sup>36</sup>. Cette essence scripturale, qui viendrait caractériser la *novela*, est manifeste dans l'œuvre cervantine, qui redéfinit les termes *cuento*, *historia* et *novela*, et clarifie leurs nuances sémantiques. Dans le prologue des *Novelas ejemplares*, le terme *novela* revient à quatre reprises sous la plume de l'écrivain, pour qualifier les récits de son recueil. Il n'a recours à

<sup>32</sup> Jean-Michel LASPÉRAS, *La nouvelle au Siècle d'Or*, op. cit., p. 62.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>34</sup> Rappelons la définition de Covarrubias : « *Novela. Nueva que viene de alguna parte, que comúnmente llamamos nuevas. 2. Novela, un cuento bien compuesto o patraña para entretener los oyentes, como las novelas de Bocacio. 3. Novelero, el que es amigo de traer nuevas* » (Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 780).

<sup>35</sup> « *Patrañuelo deriva de patraña, y patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad. Y así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana, Rondalles, y la toscana, Novelas [...]* » (« Epístola al amantísimo lector », in Joan TIMONEDA, *El Patrañuelo*, éd. de José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1986, p. 97).

<sup>36</sup> Jean-Michel LASPÉRAS, *La nouvelle au Siècle d'Or*, op. cit., p. 167.

aucun autre terme, à aucun synonyme et, à plusieurs reprises, des pronoms féminins représentent le mot-clé. Le caractère récurrent du lexique employé par Cervantès lève toute ambiguïté concernant la nature des récits qui composent son ouvrage. Nul doute que les douze récits proposés sont bien des *novelas*, conçues comme des récits liés, par leur essence, au champ de l'écriture et de l'écrit, à preuve les allusions prologales à la main, la plume et l'imprimerie : « [...] *la mano con que las escribí / [...] las muchas novelas que andan impresas [...] / [...] las parió mi pluma [...] / los brazos de la estampa [...]* »<sup>37</sup>. À l'exemple de la *Novela del curioso impertinente* (*Don Quijote*, I, chap. 33-35), précisément intitulée *Novela*, s'agissant d'un manuscrit trouvé (certes, bientôt lu à haute voix) et non d'une histoire racontée, les *novelas* cervantines et post-cervantines sont des textes et non des récits oraux, quand bien même, au sein de la fiction, ces recueils peuvent présenter leurs *novelas* comme des récits racontés oralement par les personnages du récit-cadre, à la manière boccacienne (voir « Conter »). Dans ces premiers essais de poétique, la *novella* (voir *infra*) est une catégorie nouvelle inféodée aux préceptes aristotéliens de la vraisemblance et de l'unité d'action. Ces deux préceptes, devenus *topoi*, vont être repris, en Espagne, par Francisco de Lugo y Dávila (1588-1662), à l'occasion de l'une des rares tentatives de réflexion théoriques sur cette « espèce » nouvelle et mineure. À l'encontre des érudits Alonso López Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1596) et Francisco Cascales (*Tablas poéticas*, 1617), au cœur d'une « Introduction », l'auteur du *Teatro popular: Novelas morales...*<sup>38</sup> (1622) développe une approche critique de la *novela*, à travers le dialogue des personnages du récit-cadre. En premier lieu, les nouvelles sont tenues pour des archétypes de ces « poèmes » qui trouvent leurs origines dans des œuvres aussi différentes que le roman grec, le *Patrañuelo* ou les nouvelles de Bandello et de Cervantès. Très vite, le nouvelliste Lugo y Dávila se réfère aux concepts aristotéliens de « fable », d'« imitation » et « d'action » pour définir la *novela*. En tant que fable, la *novela* est comprise comme l'imitation d'une action unique qui a affaire avec les mœurs, d'où l'un des premiers sens de l'étiquette « nouvelles morales » qu'exhibe, dans son titre, le recueil de notre écrivain. L'écrivain énumère alors les trois composantes de la *novela* : « *agnición, peripecia, y perturbación* »<sup>39</sup>. L'*anagnorisis*, la péripétie et la mutation

<sup>37</sup> Miguel de CERVANTES, « Prólogo », in *Novelas ejemplares*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>38</sup> Francisco de LUGO Y DÁVILA, *Teatro popular: Novelas morales, para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo con aprovechamiento para todas personas*, Madrid, Alonso Pérez, 1622. Nous avons rétabli l'accentuation.

<sup>39</sup> « [...] *la agnición es, aquel desengaño que se adquiere por el reconocimiento, como si una persona viniéndose por otra llega a conocerse en la verdad de lo que es; la peripecia, es aquella súbita mudanza que viene de un caso a otro no esperada; la perturbación, es aquello confuso que suspende en la inquietud el ánimo, perturbando el verdadero conocimiento del suceso* » (Francisco de LUGO Y DÁVILA, *Teatro popular: Novelas morales...*, fol. 4v<sup>o</sup>).

sont ainsi posées comme des conditions de l'*admiratio* – cette surprise construite par le texte et provoquée par lui, faisant naître le plaisir du lecteur. À l'instar des théoriciens italiens (voir « *Novella* ») Lugo y Dávila s'appuie donc bien sur les données essentielles de la *Poétique*, pour examiner la *novela*. Et c'est encore à un *topos* aristotélicien qu'il se réfère quand il souligne que l'*anagnorisis*, la péripétie et la mutation doivent aller de pair avec la vraisemblance. De même, l'auteur respecte le postulat classique du mélange de l'utile et de l'agréable (l'*utile dulci* d'Horace)<sup>40</sup>, et définit, pour finir, la *novela* comme un miroir où viennent se refléter les actions bonnes et mauvaises<sup>41</sup>, ces actions que le lecteur-spectateur se doit d'imiter ou de fuir. Francisco Cascales n'avait pas écrit autre chose dans ses *Tablas poéticas* (1617) : « *De manera que el poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral, como quien es imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad* »<sup>42</sup>. En tant que fable basée sur la *mimesis* ou imitation, la *novela* ne se distingue pas des trois genres aristotéliciens. Aussi, l'approche théorique de Lugo y Dávila n'ajoute-t-elle rien aux théories néo-aristotéliennes de la *novella* (voir *infra*) mais a-t-elle eu le mérite d'exister et de tâcher de combler un vide poétique. Les remarques susdites doivent s'ajouter à celles du Lope de Vega de *La Filomena* (1621) et de *La Circe* (1624), où le grand dramaturge et brillant théoricien de la *comedia* a ébauché ce que certains ont appelé un « art nouveau de faire des nouvelles »<sup>43</sup>. Les remarques que Lope de Vega distille au sein des quatre nouvelles publiées entre 1621 (*Las fortunas de Diana*) et 1624 (*La desdicha por la honra, La prudente venganza, Guzmán el bravo*) vont à l'encontre de tout didactisme et esprit de sérieux. Intégrées aux différents récits, ces observations, d'ordre théorique, sur la vraisemblance, le personnage et autres, glosent les notions classiques, tout en les passant au crible ironiquement, par le biais d'un ludique et tendre badinage entre un « je » narrateur qui s'adresse à un narrataire de sexe féminin nommé Marcia Leonarda (voir « Vega Carpio, Lope de »). Quoiqu'il en soit, si l'on considère les différentes et peu nombreuses approches de la nouvelle ayant été élaborées dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle et dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup>, on constate combien il est difficile d'établir une définition de cette catégorie textuelle. En outre, si l'on se

<sup>40</sup> Sur ce précepte émanant, on le sait, du poète Horace (*Épître aux Pisons*, v. 333-334, v. 343-344), voir Juan Manuel LOSADA, « Fortunes et infortunes du précepte horacien *utile dulci* dans la littérature française : essai d'interprétation du Classicisme à la Modernité », *Çedille*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna, n° 15, 2019, p. 333-354.

<sup>41</sup> « [...] *un espejo en que hazen reflexión los sucesos humanos para que el hombre, de la suerte que en el crystal se compone a sí, mirándose en los varios casos que abraçan y representan las novelas, componga sus acciones imitando lo bueno y huyendo lo malo* (Francisco de LUGO Y DÁVILA, *Teatro popular: Novelas morales*: ..., *op. cit.*, fol. 6-v°).

<sup>42</sup> Francisco CASCALES, éd. de Benito Brancaforte, *Tablas poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 37.

<sup>43</sup> Voir Carmen ROBELL, *Lope de Vega: el arte nuevo de hacer "novella"*, Londres, Thamesis Book, 1992.

penche sur les *novelas* du Siècle d'or, on observe combien les textes peuvent parfois se distinguer en matière de teneur, de longueur et de style. En cette occasion, la question du genre apparaît plus que jamais comme une « question piégée »<sup>44</sup> entre toutes. Au demeurant, s'il est difficile de définir la *novela*, c'est parce que comme toute production littéraire, elle peut se définir comme « une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle »<sup>45</sup>. Cependant, les critères de la véridicité, de l'unicité d'action et de la brièveté pourront être retenus à des degrés divers, pour définir cette catégorie textuelle qui relève à chaque fois de la fiction narrative. Une fiction narrative qui, dès l'origine, joue le jeu de la véracité (du dire vrai corrélatif à une histoire vue ou entendue, ou même vécue), et ce, par le moyen privilégié de la prose – cette prose tenue, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, pour l'instrument de la vérité, à l'encontre du vers, comme l'a rappelé Paul Zumthor (avec ce *topos* qui veut que la prose dise la vérité et le vers mente)<sup>46</sup>. Récit rapportant une histoire donnée pour vraie, la *novela* est aussi, au niveau formel, un récit bref, tout du moins par rapport aux lourds volumes des romans de chevalerie (*libros de caballerías*), aux romans pastoraux (*libros de pastores*) et à tous ces longs récits qui, au Siècle d'or, répondent à l'appellation de « livre » (*libro*) ou d'« histoire » (*historia*). Là encore, la brièveté est un critère fragile, car elle s'avère variable, mais cette relative brièveté commune aux différentes *novelas* est moins une question de longueur matérielle que de stratégie narrative et de concision rhétorique, lesquelles recourent souvent aux figures véloces de la condensation et du raccourci. Aux critères de la brièveté, de la véridicité, de l'unité d'action et de la prose, vient s'ajouter celui de l'exemplarité, de la revendication morale et édifiante du récit. La *novela* apparaît, dès lors, comme un récit en prose tendu vers sa fin, où se conjuguent de façon variable, une certaine brièveté, une action principale unique, un parti pris de vérité et un enseignement moral. Cette définition est insuffisante, comme toute définition. Elle suggère que l'approche formelle ne suffit pas à cerner une catégorie ou un genre. Si l'on admet avec Jean-Marie Schaeffer que « tout acte discursif fait au moins cinq choses différentes, que les théoriciens de l'information ramassent sous [la question] : *Qui dit quoi, par quel canal, à qui et avec quel effet ?* »<sup>47</sup>, on comprendra volontiers que, pour mieux cerner l'identité de la *novela*, il soit aussi nécessaire d'interroger, en plus de ses contenants, ses contenus, son ou ses discours, et de repérer qui le(s) tient, de comprendre à qui il(s) s'adresse(nt), et à quelle fin.

---

<sup>44</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 7.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>46</sup> Sur ce *topos* né, au XIII<sup>e</sup> siècle, avec l'avènement de la prose, voir Paul ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 246.

<sup>47</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 80. Nous soulignons.

« *Novela cortesana* » : L'étiquette fut forgée par Agustín González de Amezúa, comme il l'explique lui-même dans le discours bien connu qu'il prononça en 1929, à l'occasion de sa réception à la *Real Academia Española* : « *El término de novela cortesana acaso os sorprenda por innovador, pues no figura en las tradicionales clasificaciones que hacen de la novela nuestras historias literarias; mas no por eso es menos adecuado, en mi sentir.* »<sup>48</sup>. L'académicien poursuit son discours avec cette définition, souvent reconduite : « *Por novela cortesana comprendo yo, y así lo entenderé durante este discurso, una rama de la llamada genéricamente novela de costumbres, locución ésta a mi parecer impropia y vaga, ya que rarísima es la novela que no recoge noticias, muchas o pocas, pero noticias al fin, sobre las noticias de su tiempo. La novela cortesana nace a principios del siglo XVII; tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata: conoce días de esplendor y ocasos de decadencia, y muere con el siglo que la vio nacer, para no resucitar por entonces.* »<sup>49</sup>. Certains spécialistes, telle Begoña Ripoll, ont remis en cause cette définition : « *La tipología de Amezúa, centrada en los escritos aparentemente más conocidos entre sus contemporáneos, como Gonzalo de Céspedes o Alonso de Castillo Solórzano, llevaba implícita dos conclusiones que han tenido [...], una negativa repercusión en el enfoque adoptado por la crítica posterior. En primer lugar, se restaba importancia a esa "novela cortesana" debido a su ínfima calidad literaria, señalando como fecha de "decadencia del género" la muy temprana de 1635; además, los presupuestos de su tipología daban a entender que toda la novela postcervantina era, fundamentalmente, cortesana, es decir, era novela corta, al estilo de Juan Pérez de Montalbán o María de Zayas, con lo que se ignoraban las características (estructurales, formales, estilísticas, retóricas...) de la novela larga, que es, sin duda, la que debe dar la pauta de la auténtica "euforia" productiva y lectora del barroco, pues son esas obras las más acordes con los presupuestos postridentinos y con la ideología de la cultura del seiscientos* »<sup>50</sup> (voir « *Décadence de la nouvelle* »).

<sup>48</sup> Agustín GÓNZÁLEZ DE AMEZÚA, « Formación y elementos de la novela cortesana », *op. cit.*, p. 12.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>50</sup> Begoña RIPOLL, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991, p. 15. Sur cette question, voir Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, « Novela cortesana, novela barroca, novela corta: de la incertidumbre al canon », *Edad de Oro*, Madrid, Universidad Complutense, n° XXXIII, 2014, p. 9-20 ; Pedro RUIZ PÉREZ, « Corta/cortesana. Apuntes a propósito de una denominación problemática para la narrativa barroca », *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, Budapest, Université Eötvös Loránd, n° 7, 2014, p. 1-13.

*Novella* : Le mot toscan *novella* vient du provençal *novas*, terme toujours employé au pluriel en langue occitane ancienne. *Novas*, issu de *nou* (« neuf », « nouveau ») et provenant du latin *novus*, signifie tout autant « choses nouvelles » que « récit », « conte » ou « nouvelle ». Lorsque le mot provençal désigne un genre littéraire, il s'agit donc d'un genre « dont les constituants formels et thématiques demeurent instables »<sup>51</sup>. C'est ainsi qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, le vocable *novas* a pu désigner un traité de lutte (*Las novas del heretje*) et un roman en vers (*Flamenca*). Le terme a aussi bien pu définir un texte court (*Las novas del papagay* d'Arnaut de Carcassés) qu'un texte long de plus de mille vers (*Abril issia* de Raimon Vidal de Basalú). Dans tous les cas, toutefois, l'utilisation du distique d'octosyllabes – vers essentiellement narratif – fait des *novas* un poème narratif ou, si l'on veut, un récit de type poétique. On comprend ainsi que le terme *novas*, équivoque sémantiquement, qualifie déjà, bien avant les mots *novella* et *novela*, une catégorie textuelle aux contours variables où le narratif est primordial. En outre, le terme *novas*, parfois accolé au nom d'un jongleur en guise de surnom, a pu avoir une connotation péjorative, en désignant de façon amusante ce jongleur qui, par définition, occupait un rang inférieur à celui du troubadour<sup>52</sup>. Si l'on peut tenir Boccace pour le divulgateur européen du mot *novella*, il n'en fut pas pour autant le créateur. En effet, on sait que le mot, que l'on trouve à la fois dans le paratexte du *Décameron* et dans le corps même du texte, fut aussi utilisé dans son acception littéraire par le poète et moralisateur Francesco da Barberino (1264-1348), dans ses *Fiore di novelle*, recueil malheureusement perdu<sup>53</sup>. Chose admise, le *Décameron* fut, comme l'a écrit Wolfram Krömer, le « livre définitif pour ce qui concerne le développement de la nouvelle en Europe »<sup>54</sup>. Il donna à la forme de la fiction brève une impulsion exceptionnelle, grâce au vif succès que l'ouvrage remporta auprès des lecteurs et même de certains lettrés : Pétrarque composa une version latine de la dernière nouvelle du recueil (l'histoire de la constante Griselda) et les humanistes Leonardo Bruni et Filippo Beroaldo donnèrent deux versions latines de la première nouvelle de la quatrième journée, provoquant de la sorte la fortune européenne de ces deux récits, supposant lectures, traductions, adaptations et récritures. Au seuil du *Décameron*, dans un « Proemio », l'auteur présente les cents nouvelles du recueil en employant les termes *novelle*, *favolle*, *parabole* et *istorie*, ce qui instaure un flou quant au genre même de ces récits : « [...] j'entends raconter

<sup>51</sup> Voir la préface de Jean-Charles HUCHET, *Nouvelles occitanes du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1992, p. 9-33, (p. 11).

<sup>52</sup> Walter PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* [1967], trad. de l'allemand par Rafael de la Vega, Madrid, Gredos, 1972, p. 35.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 25-56.

<sup>54</sup> Wolfram KRÖMER, *Formas de la narración breve en la literatura románica hasta 1700*, trad. de l'allemand de Juan Conde, Madrid, Gredos, 1979, p. 91.

[...] cent nouvelles, qui pourraient recevoir aussi bien le nom de fables, de paraboles ou d'histoires »<sup>55</sup>. Ce flottement lexical qui, par la suite se retrouvera dans la littérature castillane, s'il semble poser un rapport de synonymie entre les termes (« nouvelle », « fable », « parabole », « histoire ») paraît surtout définir le recueil comme un livre arlequin composés de récits divers et variés. Cependant, étant entendu que le mot *novella* est le seul vocable retenu pour la présentation et l'en-tête de chacun des courts récits du livre, la préface indique surtout que la *novella* intègre à elle, dès l'origine, un grand nombre d'autres catégories textuelles. Véritable somme médiévale, le *Décameron* enregistre non seulement l'influence de l'*exemplum* (voir *supra*), mais aussi une ample tradition narrative (fabliau, lai, conte oriental, *Novellino*, matière de Bretagne)<sup>56</sup>. Dans le domaine du récit bref, redisons-le, le Livre des dix journées et des cent nouvelles, le *Décameron*, a ainsi opéré un véritable renouvellement. Refondant toute une matière traditionnelle, le recueil de Boccace a fait de la *novella* un court récit, en l'espèce encadré, riche de sens et d'interprétations. La *novella* boccacienne réserve une large place au personnage, lequel n'est plus l'archétype de l'*exemplum*, mais un protagoniste plus complexe, individualisé par un nom propre. Du fait de son ample architecture de récits, qui met en lumière un nombre imposant de faits et de situations contemporaines, le recueil, tel un organisme textuel, concentre une vitalité inédite centrée sur l'humain. L'œuvre a comme troqué l'univoque contre l'ambivalent, le général contre le particulier, la nécessité contre la liberté. Aussi, en jouant avec l'acception primitive du mot *novella*, synonyme de « nouveauté », de « nouvelle rapportée », mais aussi de récit court, les spécialistes s'accordent-ils à dire que Boccace est à l'origine d'un nouveau type de récit qu'il faut bien appeler une *nouvelle nouvelle*. *Nouvelle nouvelle* qui, d'après la « *conclusionone* » du recueil, se trouve intimement liée au plaisir d'écrire, de donner à lire et de consoler (voir « Mélancolie »). Sans oublier le « Boccace *boccaccio* » et ses « récits salaces et grivois »<sup>57</sup>, la *novella* boccacienne se présente encore comme un art de la légèreté narrative (« j'affirme que *ma lourdeur est sans gravité et que telle est ma légèreté, même, que je flotte sur l'eau* »)<sup>58</sup>, pour être un récit alerte, qu'il soit gai ou pathétique, non dénué d'efficacité stylistique et de délicatesse de sentiments, ce dont les novellistes espagnols se souviendront à leur façon. En Italie, le succès du *Décameron* engendra peu à peu un débat sur cette œuvre,

<sup>55</sup> Boccace, *Le Décameron*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>56</sup> Voir Hans-Jörg NEUSCHÄFER, « Boccace et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval », in Michelangelo PICONE et Guiseppe DI STEFANO (éd.), *Genèse, codifications et rayonnement d'un genre médiéval. La Nouvelle*, Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 103-109.

<sup>57</sup> Pierre Laurens, « Préface », in Boccace, *Le Décameron*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>58</sup> « Conclusion de l'auteur », in BOCCACE, *Le Décameron*, *op. cit.*, p. 903. Nous soulignons. « [...] *affermo che io non son grave, anzi son io sì lieve, che io sto a galla nell'acqua* » (BOCCACCIO, *Decameron*, 2 vol., Milano, Arnoldo Mandadori Editore, 2000, I, p. 913).



relayé au XVI<sup>e</sup> siècle par un examen de la *novella*. Girolamo Barbagli et Francesco Bonciani ont tous deux tenté de forger une définition de la *novella*, à travers une véritable entreprise de théorisation. Sans trop s'embarrasser de détails, on retiendra que, dans le *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* (1572) de Barbagli, un récit-dialogue, mettant en scène une assemblée raffinée, développe la dissertation orale d'un personnage concernant la construction et la composition des *novelle*. Conçue comme un usage social, essentiellement ludique et oral, la *novella* se voit décrite à la manière de la tragédie, à travers certaines règles aristotéliennes. Elle doit obéir à la règle de l'unité d'action, bien que cette action principale puisse s'étendre temporellement sur plusieurs jours, rapprochant la *novella* du poème épique. La nécessité de la vraisemblance se trouve affirmée comme devant aller de pair avec le recours à l'extraordinaire. Tous les moyens mis en œuvre par le « conteur » ont pour finalité le plaisir de l'auditeur, sans pour autant négliger le caractère exemplaire du récit. On le comprendra aisément, semblable exposé sur la *novella*, ne règle pas la question du genre. Empruntant ces différents procédés à la tragédie, au poème épique, et même à la comédie, la *novella*, telle qu'elle apparaît dans le dialogue de Girolamo Barbagli ressemble à une catégorie hybride. De manière implicite, l'écrivain annonce ces auteurs qui, à l'exemple d'Orazio Ariosto – neveu du poète et défenseur de son œuvre –, vont voir dans la *novella* un mélange de genres ou un genre « mixte », qui participe de l'épopée, de la tragédie et de la comédie. À la suite de Barbagli, dans la *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1573), Francesco Bonciani conçoit au contraire la *novella* comme un genre à part entière, une « espèce parfaite » fondée sur l'imitation. Identifiée à la « fable » en tant que narration fictive qui imite une action, et quintessence narrative de cette action, la *novella* est bientôt définie comme un quatrième genre basé sur l'imitation d'une action humaine de modeste extension, dont la relation en prose produit de l'agrément. Insérée de la sorte dans le système aristotélien des « espèces » de la « poésie », la *novella* est présentée comme un genre qui s'apparente au poème épique et à la comédie. Deux types de *novella* sont alors désignées : celles qui imitent les actions graves et courageuses, et celles qui en imitent les légères et ridicules. Passant sous silence le premier type, Bonciani développe, pour conclure, une longue étude de la « *novella risible* », qui traite de « matières humbles et burlesques » et semble bien être un prolongement de cette narration comique tout juste évoquée dans la *Poétique*<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Sur ce « narratif inférieur », illustré par des œuvres aujourd'hui disparues, voir Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 18-19.

**Obscénité :** Alors qu’au XVII<sup>e</sup> siècle, les censeurs des recueils de María de Zayas ne trouvent apparemment rien à redire à des textes qu’ils jugent « honnêtes », tout autre est l’avis des historiens de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>. Nombre d’entre eux, en effet, trouvent les nouvelles crues et « libertines » et les taxent d’obscènes, comme l’épingla Juan Goytisolo, au tout début des années soixante-dix, dans un article fameux, très glosé et déjà cité. Entre autres exemples, on retiendra la très sévère condamnation d’une nouvelle tel que *El prevenido engañado* par M. G. Ticknor – « *Es de lo más verde e inmodesto que me acuerdo haber leído nunca en semejantes libros* »<sup>60</sup> (voir « *prevenido engañado, El* ») –, ou encore la question rhétorique pleine d’indignation de Ludwig Pfandl : « *¿se puede dar algo más ordinario y grosero, mas inestético y repulsivo que una mujer que cuenta historias lascivas, sucias, de inspiración sádica moralmente corrompida?* »<sup>61</sup>. Face à de semblables commentaires, on se dit que ces éminents professeurs n’avaient peut-être pas bien lu Quevedo et que, outre leur propre puritanisme, le sexe de l’auteur est, à n’en pas douter, ce qui dut poser problème : María de Zayas étant blâmée pour être une femme de lettres, sommée d’écrire comme une femme, et sans doute même comme une femme de son rang. Il est amusant de constater que, en 1635, les Docteurs Juan Domingo Briz (Prieur et Vicaire général) et Pedro Aguilón pensèrent précisément le contraire et jugèrent que les écrits de Zayas étaient ceux d’une dame *como Dios manda* : « *Por comisión del señor Doctor don Juan Domingo Briz, Prior y Canónigo de la Santa Iglesia del Pilar, y Vicario General del señor Arzobispo Don Pedro Apaolaza, he visto y reconocido estas Novelas compuestas por doña María de Zayas, y nada he hallado contra nuestra fe ni buenas costumbres, antes gustosa inventiva y apacible agudeza, digna de tal Dama* »<sup>62</sup>.

**Pardo Bazán, Emilia :** Longtemps après le Siècle d’or, cette prolifique femme de lettres (1852-1921), romancière, essayiste et journaliste – dont les œuvres complètes forment quarante volumes – fut l’une des premières plumes à défendre María de Zayas et à lui conférer une certaine importance en tant qu’auteur. Elle publia une huitaine de nouvelles de la Madrilène (les quatre premières du premier recueil et les quatre dernières du second) dans une collection totalement à sa charge : cette *Biblioteca de la mujer* (Madrid, Agustín Avrial, 1892 ?) « qui [accueillait] tout le savoir scientifique, historique et philosophique concernant la

<sup>60</sup> M. G. TICKNOR, *Historia de la literatura española*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, t. III, 1854, p. 346.

<sup>61</sup> Ludwig PFANDL, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933, p. 370.

<sup>62</sup> « Aprobación y licencia », in María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares, op. cit.*, p. 152.

femme à travers les siècles » dans un but pédagogique<sup>63</sup> (voir « Féminisme »). Dans l'introduction de son anthologie, Pardo Bazán salua María de Zayas, pour voir en elle une nouvelliste pouvant soutenir la comparaison avec Cervantès, ce qui n'était pas peu dire en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle où l'auteur de *Don Quichotte* était en train de se transformer en monument national : « [...] *algunas de la Novelas cortas de Doña María de Zayas pueden sostener sin desdoro la comparación con otras del manco insigne* »<sup>64</sup>. De plus, elle fut l'une des premières lectrices professionnelles, pour ainsi dire, à insister sur l'aspect picaresque des recueils de Zayas rapporté aux personnages aristocratiques eux-mêmes : « *Lo que distingue Las Novelas de Doña María de Zayas entre las de los demás autores picarescos [...] es que la ilustre dama pinta las costumbres de una esfera social que podemos llamar aristocrática* »<sup>65</sup>. Aristocrate et féministe, prônant l'égalité des sexes, le droit des femmes à l'éducation et à l'autonomie personnelle, la comtesse fut sensible aux idées de Zayas concernant la femme ainsi, sans doute, qu'à l'idée de liberté qu'intègre les recueils de la Madrilène. Femme libre et indépendante, Emilia Pardo Bazán se sépara de son mari, eut une relation extra-conjugale pendant vingt ans, en plus d'autres liaisons, et fit passer au premier plan sa pensée et son œuvre littéraire, à une époque où c'était là essentiellement l'apanage des auteurs du sexe (dit) fort.

**Pérez de Montalbán, Juan** : Cet écrivain et dramaturge madrilène (c.1601-1638) est l'auteur de l'un des derniers poèmes liminaires des *Novelas amorosas y ejemplares*<sup>66</sup>. Fils d'Alonso Pérez – « libraire du roi » et important éditeur et libraire<sup>67</sup> –, écrivain précoce, appuyé par son père et fortement influencé par Lope de Vega dont il était le disciple<sup>68</sup>, il fut une figure du champ littéraire espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle, comme le disent assez, entre autres éloges funèbres, ces *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta y teólogo insigne Dr Juan Pérez de Montalbán* (1639), publiées à Madrid, après sa mort prématurée. Théologien de formation, ordonné prêtre puis notaire de l'Inquisition, ni sa carrière religieuse, ni sa trajectoire littéraire, ni sa folie soudaine, ni son destin un rien romanesque, ne font autant

---

<sup>63</sup> Edelmira FERNÁNDEZ LOSADA, « Formas de libertad femenina en Pardo Bazán », *Aposta. Revista de ciencias sociales*, Madrid, Alianza, n° 70, 2016, p. 84-101, p. 91. Nous traduisons.

<sup>64</sup> Emilia PARDO BAZÁN, « Breve noticia sobre doña María de Zayas y Sotomayor », in *Novelas de María de Zayas* (1892 ?), *op. cit.*, p. 12.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>66</sup> Voir Juan PÉREZ DE MONTALBÁN, « Soneto [con estrambote] », in María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 155.

<sup>67</sup> Voir Anne CAYUELA, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.

<sup>68</sup> Voir Victor DIXON, « Un discípulo de Lope de Vega », *Teatro de palabras*, Trois-Rivières, Université du Québec, n° 7, 2013, p. 263-278.

sens, concernant Zayas, que son labour de nouvelliste. En 1624, alors qu'il était encore étudiant, il publia en effet un recueil de nouvelles amoureuses, qui constitue la première de ses œuvres importantes : les *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*<sup>69</sup>. Le recueil trouva son public : la vingtaine d'éditions parues en Espagne, tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, le prouve, et la traduction partielle ou complète de ses nouvelles, en italien comme en français, en 1637 et 1640, le démontre encore davantage. Les histoires d'amour que renferme le volume se caractérisent par une intensité aussi bien narrative que thématiques qui rappelle, par endroits, les histoires tragiques et annonce les recueils de María de Zayas. En matière d'écarts textuels, autrement dit de transgressions souvent sexuelles commises par quelque personnage central, le recueil de Pérez de Montalbán se pose là avec cette quatrième nouvelle, dédiée à Lope de Vega, qui s'intitule excellemment *La mayor confusión* : nouvelle remarquable par l'audace de son thème et très tôt repérée par les contemporains de l'auteur<sup>70</sup>. Ce texte relate l'histoire d'un double inceste causé par le désir coupable d'une mère pour son fils : Casandra, mère à la sensualité dérégulée, attirera à elle son propre fils, don Félix (premier inceste), donnant ainsi naissance à la fille de ce fils, laquelle fille, des années après, finira par épouser don Félix (second inceste), de telle sorte que les épousés seront des incestueux sans le savoir et des amoureux comblés, à la fois père et fille et frère et sœur ... Que l'audacieux thème de la nouvelle appartienne au vieux fonds culturel européen et qu'il ait été traité, au préalable, dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre (trentième nouvelle), ne sauva nullement *La mayor confusión* de la critique des censeurs et de sa mise à l'Index, à partir de 1640 et jusqu'en 1790, entraînant l'expurgation de la fin du texte et l'obligation de sa modification. Et ce, non du tout en raison de l'inceste au carré : ce qui entraîna, dès 1626, les censures hostiles au livre et la sévérité du Saint-Office, ce fut le dénouement original de la nouvelle, à savoir la sauvegarde d'un mariage illégitime (voir « Mariage ») du point de vue du dogme ; un tel mariage étant nul du fait des liens de parenté des mariés (les règles tridentines ayant posé la consanguinité comme un empêchement dirimant). En outre, ce qui motiva la condamnation de la fin très heureuse de la nouvelle, ce fut l'inscription dans la « fable » originale des paroles étrangement conciliantes d'un jésuite consulté *in extremis* par l'époux, suite à l'aveu épistolaire et post-mortem de la mère coupable. L'avis jésuitique, même fictionnel, et sa politique, outrageusement profane, du vivre « comme si de rien n'était »

---

<sup>69</sup> Juan PÉREZ DE MONTALBÁN, *Sucesos y prodigios de amor. En ocho novelas ejemplares*, Madrid, Juan González, 1624. Une édition intégrale, à la charge d'Enrique Suárez Figaredo, est consultable en ligne, à l'adresse : [https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista18/Textos/05\\_Montalban\\_Prodigios\\_de\\_Amor.pdf](https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista18/Textos/05_Montalban_Prodigios_de_Amor.pdf)

<sup>70</sup> Voir l'article fondateur de Victor DIXON, « *La mayor confusión* », *Hispanófila*, University of North Carolina, Chapel Hill, n° 3, 1958, p. 17-28. Concernant cette nouvelles, voir aussi Evangelina RODRÍGUEZ, *Novelas amorosas de diversos ingenios*, op. cit., p. 53 sqq.

furent jugés scandaleux : « *Y así se resolvió [don Félix] a fiar esta dificultad a un religioso de la Compañía de Jesús, y de los más graves y doctos que había en ella, que todos lo son, el cual le consoló y prometió solicitar su quietud con todas veras. Y luego lo comunicó con algunos de su casa y con muchos de los Catedráticos de la insigne Universidad de Salamanca y Alcalá, y de todos salió determinado que viviese con su esposa como antes, pues él ni ella habían tenido culpa en el delito. Habló con esto a don Félix, y cuando él vio firmado de tantos ingenios que podría seguramente gozar de la hermosa Diana se echó a sus pies agradeciéndole con lágrimas el favor que le había hecho, pues le sacaba de tan gran confusión. [...] y así vivieron contentos y conformes [Diana y don Félix] amándose por muchas causas, pues no era la menor tener tan unida la sangre que sus hijos vinieron a ser hermanos y primos: hermanos por ser hijos de Diana y don Félix, y primos por ser hijos de dos hermanos* »<sup>71</sup>. Compte tenu du succès du recueil et du bruit que fit sa quatrième nouvelle, il est quasiment certain que María de Zayas eut connaissance des *Sucesos*, à leur sortie ou plus avant, d'autant que le paratexte de nos deux auteurs montre que ces deux-là s'estimaient et fréquentaient pareillement les académies. Pérez de Montalbán publia aussi un livre de mélanges intitulé, au déplaisir de certains, *Para todos* (1632), comptant six *comedias* et quatre *novelas*, en sus d'historiettes, de vers et autres, enchâssés dans une *cornice*. Des différends, d'ordre éditorial et littéraire, ayant opposé Quevedo aux Pérez de Montalbán, père comme fils, l'auteur du *Buscón* tira à boulets rouges contre ce livre « pour personne ». De cette polémique et de la charge qu'évédiennne, nous ne voulons retenir ici que la savoureuse diatribe du grand Quevedo contre les nouvelles du *Para todos*, œuvre du « *Doctor Juan Pérez de Montabanco, graduado no se sabe dónde, en qué, ni se sabe ni él lo sabe* »<sup>72</sup>. À leur sujet, Quevedo qui, d'ailleurs, ne tenait en grande estime ni la *comedia nueva*, ni la *novela*, fulmine, tout en saluant au passage deux des références du récit court, et Timoneda (implicitement), et Cervantes (de façon explicite) : « *Las novelas [...], ¿qué digo? no son ni fábulas, ni consejas, ni novelas, ni sí-velas*<sup>73</sup>, *ni candiles, con ser tan sucias. No tienen pies ni cabeza. [...] el suceso, si así le tiene el autor, no acabará en bien, y para agradecerlas más, las hizo tan*

<sup>71</sup> Juan PÉREZ DE MONTALBÁN, « La mayor confusión », in Evangelina RODRÍGUEZ, *Novelas amorosas de diversos ingenios*, op. cit., p. 163-164. Nous soulignons.

<sup>72</sup> Francisco de QUEVEDO, *Perinola*, in *Obras festivas*, éd. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1981, p. 173.

<sup>73</sup> Quevedo joue avec le prologue du *Patrañuelo*, qu'il convient de citer de nouveau : « [...] *semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana, Rondalles, y la toscana, que quiere decir: "Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y aseados cuentos [...]"* » (Joan TIMONEDA, *El patrañuelo*, op. cit., p. 97).

*largas como pesadas, con poco temor y reverencia de las que imprimió el ingeniosísimo Cervantes* »<sup>74</sup>.

**Pessimisme :** Même si l'on sait bien que, en littérature, « les gens heureux n'ont pas d'histoire » et que, dans le meilleur des cas, le bonheur d'un récit coïncide, sauf exception, avec son dénouement, la vision négative de la vie qu'offrent les nouvelles de María de Zayas est sans appel dans la *Parte segunda del sarao*... Dans le premier recueil, quoique la vie aventureuse des personnages malmène leur parcours, l'amour, un temps conflictuel, peut parvenir à triompher (c'est le cas d'environ une nouvelle sur deux dans les *Novelas amorosas y ejemplares*). Dans la *Parte segunda*..., là où la nouvelle n'est plus « Merveille » mais « Désabusement » (voir « *Desengaño* »), la vision négative de la vie s'accroît, entachant à l'extrême les relations hommes/femmes et brisant la vie des héroïnes. Ce pessimisme, presque toujours rapporté à la condition féminine et à l'amour-passion, se manifeste à la fois dans les histoires présentées et dans le discours qui les entoure ou les accompagne avec une sévère véhémence et de façon volontiers exclamative. Au bout du compte, dans cette sorte de bilan fictionnel que la *Parte segunda*... constitue, les différentes histoires illustrent ce que le discours martèle : à savoir que, dans l'Espagne de Philippe III et de Philippe IV (espace-temps principal des différentes nouvelles), qui a de plus en plus tourné le dos à celle des Rois catholiques et de Charles Quint, dans ce royaume où les valeurs chevaleresques se sont perdues, où la noblesse ne se ressemble plus (voir *supra*), l'homme n'est pas tant « un loup pour l'homme » que pour la femme : « *Y de lo que más me admiro es el ánimo de las mujeres de esta edad, que sin tener el amparo de la Madre de Dios se atreven a fiarse del corazón de los hombres, bosques de espesura [...], donde no hay sino leones de crueldades, lobos de engaños, osos de malicias y serpientes de iras, que siempre las están despedazando el honor y las vidas, hartando su hambre y sed rabiosa en su delicadas carnes [...]* »<sup>75</sup>. La *Parte segunda*... dépeint ainsi nombre d'héroïnes comme autant de « *mansas corderillas* » face aux « *carniceros lobos* », selon les expressions de *La perseguida triunfante*.

**Portrait :** Il va de soi qu'il n'existe pas de portrait d'époque de María de Zayas car, s'il en était autrement, aucune spéculation d'ordre hétéronymique n'aurait pu être faite, ni même envisagée (voir « Auteur, auteure », « Autorité », « Castillo Solórzano, Alonso de »). Comme dans le cas de Cervantès – lequel, dans le prologue des *Novelas ejemplares*, constate et se rit

---

<sup>74</sup> Francisco de QUEVEDO, *Perinola*, *op. cit.*, p. 192-193.

<sup>75</sup> *La perseguida triunfante*, in María de Zayas, *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. 460.

de l'absence de portrait de sa personne au seuil de son ouvrage<sup>76</sup> –, les représentations de la nouvelliste (« effigie publique » ou « visage privé ») font défaut. C'est pourquoi, dans son cas également, les rares images alléguées sont posthumes. Au reste, cette absence de portrait attesté, de portrait véritablement « originel », c'est-à-dire exécuté du vivant de l'auteur et sans sujet à controverse, touche, en sus de Cervantès, d'autres écrivains, pourtant, très portraiturés, et non des moindres, comme Montaigne (1533-1592) et Shakespeare (1564-1616)<sup>77</sup>. Qu'un portrait en buste, « montage » improbable de facture plus qu'épaisse et sortant dont ne sait où, soit produit depuis quelques années pour combler le vide iconique touchant María de Zayas<sup>78</sup>, c'est, il faut bien le dire, non seulement contre-vérité, manœuvre mercantile et médiatique, irrespect *post-mortem* (qui tue deux fois), mais faute de goût.

« **Prevenido engañado (El)** » : La nouvelle, qui est l'une des plus célèbres de María de Zayas, probablement en raison de sa fortune littéraire et de ses adaptations françaises (voir « École des femmes, L' », « Traduction »), peut être considérée comme un texte paradigmatique. Cette quatrième nouvelle des *Novelas amorosas y ejemplares* offre un exemple achevé de ce que l'ignorance fait aux femmes et, par ricochet, à leurs maris. Pour finir, après d'autres épisodes et d'autres portraits de dames sans vergogne ni vertu (de Serafina, Beatriz, Violante, d'une duchesse), la nouvelle portraiture une figure de sottise absolue. Fille abandonnée à la naissance par doña Serafina (qu'elle retrouvera *in fine* au couvent), sauvée par don Fadrique et élevée par des religieuses, innocente et tenue dans une parfaite candeur par son sauveur – ce mari plus âgé que ses expériences amoureuses ont déçu et rendu soupçonneux<sup>79</sup> –, doña Gracia ne sait rien des choses de l'amour et, en conséquence, ne sait pas ce qu'elle fait quand un séducteur les lui fait faire. L'héroïne est, de fait, l'incarnation d'une ignorance dangereuse (malgré elle) qui mène à la faute et à l'infortune, même si les paroles et les gestes de la *boba* prêtent à rire. Loin de garantir le repos de l'époux, le manque d'éducation de Gracia conduit la femme à l'infidélité et le mari à sa perte : au déshonneur, mort sociale s'il en est, puis à la mort physique. Certains historiens de la littérature – les Ticknor et les Pfandl – dénoncèrent, en leur temps, l'obscénité d'un texte où, d'un épisode à l'autre, on évoque le non-montrable

<sup>76</sup> « [...] *esta ocasión se pasó, y yo he quedado en blanco y sin figura* » (Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, *op. cit.*, p. 17).

<sup>77</sup> Sur la question de l'absence de « portrait originel », voir Philippe DESAN, *Iconographie de Montaigne*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 13-14.

<sup>78</sup> Voir (ou plutôt, ne pas voir) l'article « María de Zayas » sur Wikipedia.

<sup>79</sup> « [...] *decía entre sí [don Fadrique]: –Bien digo yo que las mujeres el saber las hace que se pierdan. [...] Yo me libraré de esto si puedo, o no casándome o buscando una mujer tan inocente y simple que no sepa amar ni aborrecer, ni entienda qué color tiene el engaño ni la astucia [...]* » (María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 333).

(le désir féminin), en appelant un chat un chat (voir « Voyeurisme »), pour faire allusion à l'impayable formule (« Le petit chat est mort ») que Molière fait précisément dire à l'ignorante Agnès<sup>80</sup> dans sa réécriture de la nouvelle (voir « *École des femmes (L')* »). Dans le texte espagnol, où la trouvaille moliéresque fait défaut, on en trouve une autre, récurrente et fort savoureuse, pour désigner le commerce entre mari et femme, commerce non consommé par don Fadrique : « *la vida de los casados* ». Évoquant la relation charnelle que, sans le savoir, elle a eu avec un séducteur savamment opportuniste, devenu son déniaiseur (« *Mirad que estáis engañada [señora] que la vida de los casados no es está* »), Gracia avoue sans détours à son mari, qui lui a appris une toute autre vie maritale (sans rapports sexuels et où l'épouse, en armes, veille toute la nuit sur le sommeil de son époux)<sup>81</sup> : « *Andad señor [...], qué vida de casados ni qué nada. Harto mejor me iba a mí con el otro marido, que me acostaba con él y me regalaba más que vos* »<sup>82</sup>. L'ironie veut donc que « la vie de mariés », qui a la préférence de la niaise, soit la vie entre amants. L'ironie du sort veut également que le *discreto* don Fadrique soit, au bout du compte, non seulement le dindon de sa propre farce et le véritable nigaud de l'histoire, mais celui-là même à qui, bien malgré elle, une sottise aura donné une leçon : « *En fin, don Fadrique sin poder excusarse por más prevenido que estaba, y sin ser parte las tierras vistas y los sucesos pasados, vino a caer en lo mismo que temía, siendo una boba quién castigo su opinión* »<sup>83</sup>.

**Rupture** : Éditée après dix ans de silence (voir *infra*), la *Parte segunda*... semble supprimer le traditionnel *happy end* qu'annonçaient les *Novelas amorosas y ejemplares*, à savoir principalement ce mariage de Lisis avec don Diego, mentionné à la toute fin du récit-cadre : « [...] *dando fin a la quinta noche, y yo a mi honesto y entretenido sarao, prometiendo, si es admitido [...]* [las] *bodas de Lisis* »<sup>84</sup>. Cette promesse textuelle, faite par une voix auctoriale qui reprend la parole, programme le livre à venir et affirme l'intensité de son désir d'écrire (voir « Écriture »), est étrangement tenue dans le second recueil. Car Lisis n'épouse ni celui qu'elle aime (l'inconstant don Juan), ni son galant (don Diego), ni aucun autre, en raison de

<sup>80</sup> Sur le sous-entendu grivois de la formule « Le petit chat est mort », prononcée par Agnès à l'Acte II, scène 5 de *L'École des femmes*, qui est formule sexuelle pouvant suggérer la perte de la virginité, voir Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, « L'obscénité du texte à la scène », *Arrêt sur scène / Scène Focus*, Toulouse, Université de Toulouse, 2016, p. 101-110, p.105.

<sup>81</sup> « [...] *sacó luego [don Fadrique] unas armas doradas y poniéndoselas sobre el jubón, como era peto y espaldar, gola y brazaletes, sin olvidarse de las manoplas, le dio una lanza; y le dijo que la vida de los casados era que mientras él dormía, le había ella de velar, paseándose por aquella sala* » (María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares, op. cit.*, p. 335).

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 534.



son désabusement face aux hommes et à leur cruelle façon d'aimer. Son mariage sera une union avec l'« l'Époux suprême », pour reprendre les mots mêmes d'Isabel Fajardo, sa plus tendre amie, puisque Lisis entre au couvent (voir *supra*). Ainsi, les dix ans qui séparent le premier recueil du second ont engendré cette *Parte segunda...* qui se présente à la fois comme une continuation des *Novelas amorosas y ejemplares* (voir « Continuation ») – même catégorie textuelle, même structure, même thèmes, mêmes personnages-narrateurs et même type de personnages internes – et comme un livre de rupture. Un livre de rupture, en ce qu'il rompt le pacte de lecture initiale et clôt le discours en recourant, de façon définitive, aux motifs de la mort (des principaux galants) et de la clôture conventuelle ou mort au monde (des principales dames du groupe).

**Sarao** : Tout comme la *soirée*<sup>85</sup>, le « *sarao* » (aussi orthographié « *serao* » par Covarrubias) est une réunion festive, ponctuée de musique et de danse, dans un intérieur luxueux. Le *sarao* suppose un entre-soi et le conforte : il accueille exclusivement des personnes de qualité, que distinguent le rang, l'allure, les manières et le discours, lesquels se trouvent réunis afin de se divertir, de se voir et d'être vus, de plaire et de se plaire, de regarder et d'écouter, de converser, d'échanger des nouvelles et autres propos, mondains ou galants, de raconter des anecdotes et des histoires, de danser, etc. : « *La junta de damas y galanes en fiesta principal y acordada, particularmente en los palacios de los reyes y grandes señores, adonde en una sala muy adornada y grande se ponen los asientos necesarios para tal fiesta; y porque se danza al son de muchos instrumentos músicos y también suele haber música de cantares, entiendo venir ese nombre de la palabra hebrea sir, cantus, o de sir, que vale lo mesmo que señor, se dijo sirao, que valdrá tanto como fiesta real. Sin embargo, de lo dicho, sospecho debe ser nombre alemán* »<sup>86</sup>. Prenant place et se développant au sein du récit-cadre des *Novelas amorosas y ejemplares* et de la *Parte segunda...*, le *sarao*, que composent précisément les pages de María de Zayas, correspond parfaitement à la définition suscitée, en tant que réunion d'essence aristocratique soigneusement organisée, réglée, pour ainsi dire, comme du papier à musique. Au début du premier recueil, Lisis, la souffrante demoiselle pour qui, peu avant Noël, le *sarao* est programmé<sup>87</sup>, confie à sa mère, doña Laura, l'orchestration de la réunion<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> « Soirée. Assemblées, réunions qui ont lieu dans les soirées d'hiver pour causer, jouer, etc. », *Le Littré*, consultable en ligne.

<sup>86</sup> Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 884.

<sup>87</sup> « *Pues como fuese tan cerca de Navidad, tiempo alegre y digno de solemnizarse con fiestas, juegos y burlas, habiendo gastado la tarde en honestos y regocijados coloquios, porque Lisis con la agradable conversación de sus amigas no sintiese el enfadoso mal, concertaron entre sí [...] un sarao, entretenimiento para la Nochebuena*

Ladite réunion festive se tient dans la somptueuse chambre de Lisis, vaste salle richement ornée de tissus et de meubles précieux, où la jeune malade trône sur un magnifique lit de repos. Cinq soirées durant, les dix « *maravillas* » contées par deux, par les dames et les gentilshommes conviés à la fête, sont le clou de la rencontre. Dans la *Parte segunda*..., c'est Lisis qui préside aux festivités, lesquelles ne se déroulent plus que sur trois soirs. Dans ce *sarao* qui, une année plus tard, prolonge la réunion initiale et annonce les « joyeux jours du carnaval » (« *los alegres días de carnestolendas* »)<sup>89</sup>, Lisis décide de ne plus céder la « parole conteuse » qu'aux seules dames de l'assemblée. Celles-ci doivent y raconter des histoires « vraies » appelées *desengaños* (voir *supra*), ce qui en suggère assez la tonalité, voire la teneur. C'est ainsi que Lisis clôturera la dernière soirée avec l'ultime *desengaño* intitulé *Estragos que causa el vicio*. In fine, l'impact des édifiantes histoires rapportées fera du divertissant *sarao*, initialement prévu pour égayer Lisis, une antichambre du couvent (voir *supra*).

**Sibylle :** Les poèmes laudatifs qui, à l'intérieur du recueil et de façon traditionnelle, célèbrent et introduisent les *Novelas amorosas y ejemplares*, rendent hommage à la « *grande María* »<sup>90</sup> en recourant, entre autres appellations laudatives, à la dénomination « Sibylle ». Dans ses *décimas*, Ana Caro appelle Zayas « *gran Sibila mantuana* »<sup>91</sup>, c'est-à-dire « grande Sibylle madrilène » et, dans un sonnet, Castillo Solórzano la nomme « *gran Sibila* »<sup>92</sup>. La chose annonce le vibrant hommage de Zayas par ce même Castillo Solórzano dans *La guardaña de Sevilla* de (1642), à travers l'éloge qu'en fait la figure fictive du religieux Monsalve : « *En estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa*

---

*y los demás días de Pascua* » (María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 167).

<sup>88</sup> « *Laura repartió de esta forma la entretenida fiesta: a Lisis, su hija, dio cargo de prevenir de músicos la fiesta; y para que fuese más gustosa, mandó expresamente que les diese las letras y romances que en todas cinco noches se hubiesen de cantar. A Lisarda, su sobrina, y a la hermosa Matilde, mandó que después de inventar una airosa mascara [...], la primera noche, después de haber danzado contasen dos maravillas [...]. Y porque los caballeros no se quejasen de que las damas se les alzaban con la preeminencia, [...], salió la segunda noche por don Álvaro y don Alonso, la tercera, a Nise y Filis; la cuarta, a don Miguel y don Lope; y la quinta, a la misma Laura, y que la acompañase don Juan, feneciendo la Pascua con una suntuosa cena* » (*ibid.*, p. 168-169).

<sup>89</sup> *Id.*, *Desengaños amorosos*, op. cit., p. 118.

<sup>90</sup> « [...] *Si la antigüedad romana, / gran María, os conociera* », in « A doña María de Zayas y Sotomayor, por don Alonso de Castillo Solórzano » (María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 154).

<sup>91</sup> « *Tu entender esclarecido, / gran Sibila mantuana* », in « A doña María de Zayas y Sotomayor, doña [Ana] Caro de Mallén » (*ibid.*, p. 154).

<sup>92</sup> « *Vivid, ¡Oh gran Sibila! eternamente* », in « De don Alonso de Castillo Solórzano » (*ibid.*, p. 156).

*un libro de Diez novelas que son diez asombros para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España* »<sup>93</sup>. Dans la logique des poèmes encomiastiques, ce passage, souvent cité, met à l'honneur un brillant surnom qui mêle le prestige d'une figure mythique – la Sibylle gréco-romaine, bientôt judéo-chrétienne, abondamment célébrée par la littérature et les arts – avec la grandeur de la *Villa y Corte*. Que la Madrilène María de Zayas soit appelée « Sibylle » de façon *méritée*, selon Castillo Solórzano et sa consœur Ana Caro, cela revient à lui conférer un « titre » de noblesse poétique, si l'on peut dire, un peu autre que celui de « Muse » (voir « *Décima Musa* » ; voir « Sor Juana ») mais pouvant le rejoindre<sup>94</sup>. *A priori*, ce « titre », bien qu'usé jusqu'à la corde, pris au pied de la lettre, pose María de Zayas, moins du côté du poétique pur que du côté de la sagesse et de la clairvoyance, et même de la prescience, étant entendu que, de l'Antiquité à la Renaissance, les Sibylles, qu'elles soient au nombre de dix ou de douze, furent essentiellement envisagées comme des prophétesses, des interprètes inspirées des signes des temps, des annonciatrices hiératiques, énigmatiques, et souvent « effrayantes » (*Énéide*, VI, v. 321), de vérités occultes, ou même christiques. Est-ce à dire qu'à travers un surnom attendu, de façon très amicale, plaisante et détournée, Ana Caro et Alonso de Castillo Solórzano ont voulu faire de María de Zayas, l'extralucide « Sibylle de Madrid », dont les livres – nullement sibyllins, cependant – tendraient à mettre au jour un bon nombre de vérités, pas toujours bonnes à dire, sur la question des femmes et des relations entre les sexes ?

**Silence :** En conclusion du second prologue des *Novelas amorosas y ejemplares*, attribué à Castillo Solórzano ou à quelque(s) ami(s) de la nouvelliste, se trouve un bref éloge du silence tenu pour la meilleure des louanges, pour la meilleure façon de « célébrer » un auteur tel que Zayas<sup>95</sup>. Plus que ce silence amical, cet or de la louange que, de manière attendue, le préfacier rehausse (pour mieux rehausser la nouvelliste elle-même), face à ce qu'il faut bien appeler

<sup>93</sup> Alonso de CASTILLO SOLÓRZANO, *La garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas*, éd. de Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 66.

<sup>94</sup> Notons que la Sibylle, en particulier chez Virgile : « joue tout à la fois les rôles de prophétesse et poétesse, de guide et d'exégète, [et] pouvait être assimilée à une figure de l'inspiration poétique, bref à une Muse, dont les propos expriment certaines des conceptions du poète sur son art et en révèlent certaines intentions. » (Alain DEREMETZ, « La Sibylle dans la tradition épique à Rome : Virgile, Ovide et Silius Italicus », in Monique BOUQUET, Françoise MORZADEC (dir.), *La Sibylle : parole et représentation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 73-83, p. 73).

<sup>95</sup> « [...] a todo atendió el pródigo ingenio de su discreta autora, cuyas alabanzas son dignas de elocuentes plumas, y la mayor que le da la mía es el dudar celebrarla, quedándose en silencio, que en quien ignora es el mayor elogio para quien desea celebrar » (María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 165).

l'œuvre et le parcours de María de Zayas, toutes réduites que soient ces deux choses, c'est en fait un tout autre silence qui requiert le lecteur. Le silence éditorial qui eut lieu entre 1637 et 1647, dates de parution des deux seuls livres publiés par María de Zayas, reste énigmatique, comme tous les silences d'écrivains. Plus intrigant encore, parce que définitif, est celui qui, après 1647, suivit la publication de la *Parte segunda*... Les lacunes qui entourent la biographie de María de Zayas permettent de faire bien des hypothèses, qui vont d'une possible désaffection de la « poésie » à une mort pure et simple, en passant par la possibilité d'un tarissement de l'inspiration, autrement dit d'une panne d'écriture définitive, d'amours enfin comblées ou malheureuses, qui exaltent ou empêchent, sans parler d'une possible entrée dans la mélancolie, à l'instar de l'héroïne du récit-cadre du « *divertido sarao* » (voir « Mélancolie »). En concordance avec l'œuvre elle-même, plus intéressante nous semble l'hypothèse de ces spécialistes qui, telle Emre Ozmen, perçoivent dans ce silence une volonté, une volonté véritable, propre à la conscience d'une femme de lettres ancrée dans une société particulière. Plus intéressante, en effet, est l'idée d'un choix délibéré, teinté de néo-stoïcisme chrétien, de faire retraite, dans le but de s'exclure du « bruit » du champ littéraire, du commerce des libraires et du marché du livre (cf. « *Prólogo de un desapasionado* »), après des années de passions mondaines, de relations et de relationnel, d'inscription dans l'espace académique et éditorial, et des décennies d'engagement dans le siècle<sup>96</sup>. Quoique bien incertain, un destin à la Lisis, en quelque sorte (voir *supra*), venant prolonger l'œuvre même, serait en théorie à la fois acceptable et séduisant ainsi qu'artistiquement cohérent.

**Vêtement(s) :** Si le travestissement de la femme en homme et de l'homme en femme est bien l'un des motifs de la *novela* (voir « Travestissement »), l'habit est chose capitale dans un type de textes qui exhibent les us et coutumes d'un groupe et sont les reflets plus ou moins lointains de toute une « société de cour », esclave du paraître<sup>97</sup>, n'ayant de cesse de mirer et de se mirer, de regarder et de parader. De là, peut-être, soit dit en passant, le pied de nez que fait Cervantès dans la *Novela de Riconete et Cortadillo*, en décrivant par le menu les vêtements sales et déchirés de son sympathique duo d'*apicarados*. Caroline B. Bourland a remarqué en son temps que les *Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas* (1663), de l'Andalouse Mariana de Carvajal y Saavedra (?-1664), accordaient un intérêt tout

---

<sup>96</sup> Voir aussi Emre OZMEN, « Un sujeto enclaustrado: el retiro de María de Zayas », *Esferas literarias*, Universidad de Córdoba, UCO Press, n° 1, 2018, p. 9-24

<sup>97</sup> Sur ce point, voir les pages, qui restent intéressantes, de Bartolomé BENNASSAR, « Le paraître », in *L'homme espagnol. Attitudes et mentalités du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle* [1975], Paris, Éditions Complexe, 1992, p. 135-140.

particulier aux vêtements et aux objets des personnages<sup>98</sup>. Dans *Amar sin saber a quién* (dernière nouvelle de ce recueil tardif, sans doute écrit avant 1663), un long poème passe en revue, de façon amusante et un rien prétéritive, l'essentiel des divers atours et accessoires censés composer, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, une garde-robe féminine à la mode<sup>99</sup>. On pourrait trouver bien d'autres exemples de ces mentions de toilettes et d'habits, aussi bien dans ces *Navidades de Madrid* que dans les recueils délicats de Juan de Piña (*Varias fortunas*, 1627) ou d'Alonso de Alcalá y Herrera (*Varios efectos de amor*, 1641). Chez Zayas, au début du récit-cadre, se détachent peu à peu, par touches légères, les détails (matières et couleurs) des atours des futurs personnages-conteurs. Là sont signalés : la tenue bleue de Lisis (couleur de la jalousie rappelle le texte), les boutons et les chaînes en diamant de don Juan et son habit brun, les couleurs que portent Lisarda (celles de don Juan) et don Álvaro (celles de Matilde), la mise marron clair et argent de Matilde face aux vêtements noirs de don Alonso et don Miguel, le velours et les boutons d'or qui parent Nise, et le vert porté par Filis. Les tissus et les accessoires sont coûteux, et les couleurs symboliques. À travers de telles évocations, María de Zayas, comme tant d'autres de ses pairs, tend à ses lecteurs des objets de convoitise et d'admiration et, à ses lectrices, un miroir. Un miroir où se reflète une élégance digne d'être admirée, convoitée et imitée. À la fin des *Novelas amorosas y ejemplares*, la « *Noche quinta* » s'ouvre sur l'image d'une Lisis, quittée par la fièvre, ayant revêtu une nouvelle toilette pour honorer la Vierge. Qu'on juge sur pièce : « [...] *había sacado [Lisis] una costosa y nueva gala. Era la basquiña, jubón y escapulario de lama de plata noguerada, y sobre ella bordado con entorchados de plata muchas memorias y cifras que hacían en el campo noguerado vistosos lazos. La ropa de lama blanca, bordada de las mismas memorias, salvo que los entorchados eran de seda noguerada, y de lo mismo guarnición de alamares, cinta de diamantes, y al cuello una imagen de moderada grandeza, cuyo manto blanco eran diamantes por ser el vestido leonado* »<sup>100</sup>. Le lecteur retrouvera cette même Lisis, tout de noir vêtue

<sup>98</sup> Voir Caroline B. BOURLAND, « Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII según las novelas de D<sup>a</sup> Mariana de Carabajal [sic] y Saavedra », *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Hernando S. A., 1925, p. 331-368. Concernant le vêtement dans l'Espagne ancienne, du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle, dans la société même, mais aussi tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Vélasquez ou dans *Don Quichotte*, on se reportera aux nombreux travaux de Carmen Bernis, voir, entre autres, Carmen BERNIS, « La moda en los retratos de Velázquez », *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 251-288.

<sup>99</sup> « *No usaba el Erimanto/ que tapasen las caras con el manto:/ enaguas no llevaban,/ guardainfantes tampoco los usaban/ cartones ni guedejas/ con que se remozan tantas viejas:/ galones no traían,/ ni ponleví al zapato le añadían:/ todo era carne pura,/ que todo lo demás es gran locura* » (Mariana de CARVAJAL Y SAAVEDRA, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, éd. de Catherine Soriano, Madrid, Clásicos Madrileños, p. 180).

<sup>100</sup> María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 483.

(« *de negro, con muchos botones de oro* »), aux premières pages de la *Parte segunda*...<sup>101</sup> : le noir rehaussé d'or signifiant la richesse et l'élégance de la dame, mais aussi la disposition de l'âme du personnage, et préfigurant peut-être même son entrée au couvent.

**Vice(s) :** Comme pour bien d'autres notions, on trouve dans le « *Tesoro* » de Sebastián de Covarrubias, à l'entrée « *Vicio* », une définition très enlevée : « *Es un afecto o hábito del ánimo nacido, que se opone al compuesto vivir de los hombres. Llámale el hebreo raham, vitiositas, viciosidad. Nos lleva por sendas erradas, como por caminos reales la virtud. Aquí viene bien principiis obsta y caute ambula, porque de la manera que el más mortífero veneno se disfrazaba, con más dulzura se nos representa el vicio mayor, más apetecible y más suave. Jeróglifo del vicio lo es una cadena de oro y ésta: "De uno in alterum", y así los eslabones uno llama a otro y unidos con dificultad se deshacen, se arman desta calidad misma los vicios* »<sup>102</sup>. Dans sa définition, en se souvenant d'un vers d'Ovide (« *principiis obsta* », cf. *Remedia amoris*)<sup>103</sup>, le lexicographe invite à résister, à se conduire prudemment dès l'abord, car le vice est trompeur et séduit comme un poison qui sait feindre une douce saveur. Il rappelle aussi que les vices sont les chaînons d'une même chaîne. Et, bien entendu, dès le début de sa glose, Covarrubias se réfère à la traditionnelle opposition entre le vice et la vertu, vice et vertu supposant des chemins contraires. Une telle opposition trouve ses racines dans les sources gréco-latines qui narrent le choix d'Hercule, à la croisée de deux chemins, du vice et de la vertu, personnifiés par deux femmes contraires (cf. Prodicus de Céos rapporté par Xénophon, *Mémorables*, II, 1), mais peut-être aussi dans les sources médiévales chrétiennes qui reconduisent le combat entre les figures allégoriques des *uirtutes* et des *uitia* (cf. *Psychomachie* de Prudence). Pareils aux peintres renaissants et baroques, les nouvellistes espagnols mettent en scène ce combat moral, voire l'épinglent dans leur titre, à la manière de Diego de Ágreda y Vargas : *El premio de la virtud y castigo del vicio (Doce novelas morales, útiles por sus documentos, 1620)*. Dans les recueils de María de Zayas, où les mots « *vicio* » et « *vicioso* » sont récurrents, le combat vice/vertu est maintes fois mis en récit, et pas seulement dans *El desengaño amando y premio de la virtud (Novelas amorosas y ejemplares)* ou dans *Estragos que causa el vicio (Parte segunda del sarao...)*. De fait, le second recueil systématisera ce combat à travers une personnification, facilement repérable, où l'incarnation

---

<sup>101</sup> *Id.*, *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>102</sup> Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana y española*, *op. cit.*, p. 963.

<sup>103</sup> « *Principiis obsta ; sero medicina paratur, / cum mala per longas conualere moras* » (« Combats le mal dès le principe ; il est trop tard pour y porter remède, lorsqu'un long espace de temps l'a fortifié », Ovide, *Remède à l'amour*, v. 91-92, œuvre consultable en ligne).

de la vertu échoit à l'héroïne du texte et celle du vice à un personnage masculin. Une nouvelle telle que *La perseguida triunfante* illustre idéalement la thématique (chaîne des vices ; combat du vice et de la vertu, etc.), à travers la relation du vicieux Federico et de la très vertueuse Beatriz, sa belle-sœur qui, à l'exemple d'une sainte véritable, résistera à toutes les tentatives de séductions, à toutes les menaces, les mauvais traitements, coups et blessures, et tous les autres harcèlements et cruelles poursuites (voir « Vierge Marie »).

**Vierge Marie :** Alors que diables et esprits malins surgissent, tout à trac, dans certaines des nouvelles du premier et du second recueils de Zayas (voir « Diable »), à l'occasion, la Vierge Marie apparaît de façon active dans les récits tardifs de la nouvelliste. Dans la lignée des deux premières pages, teintées de culte marial, de la nouvelle initiale des *Novelas amorosas y ejemplares* (*Aventurase perdiendo*), dans l'esprit du motif de la dévotion à la vierge mentionné presque à la fin du récit-cadre de ce même livre<sup>104</sup>, comme portée par la foi et la dévotion mariale, la *Parte segunda...* mentionne cette figure sacrée, de manière développée et enveloppante pour ce qui touche à l'héroïne du récit (dans les troisième et neuvième nouvelles). Le point d'orgue de cette présence sacrée se trouve dans l'avant-dernière nouvelle du recueil, la suscitée *Perseguida triunfante*, où la Mère de Dieu atteint au statut de personnage, au sens d'acteur agissant, tant par le poids de son discours que par son pouvoir décisif sur l'action principale. La nouvelle, tout imprégnée de surnaturel, retrace les heurs et malheurs de la reine Beatriz, femme des plus vertueuses, persécutée par Federico, le très épris et très lascif cadet du roi de Hongrie, Ladislao. Constamment harcelée par son beau-frère, devenu fou d'amour, de désir, puis de haine (voir « Amour »), d'épreuve en épreuve et de supplice en supplice, *l'épouse poursuivie* se trouve à chaque fois sauvée par l'intervention de la Sainte Vierge. La mère de Dieu est ici représentée sous les traits vagues d'une « belle », « sage » et mystérieuse dame qui, par miracle, apparaît, sauve, protège et conseille la « très belle » et « sainte » Beatriz. À la fin du récit, à travers la voix de la conteuse doña Estefanía, religieuse de son état, la nouvelliste indique à ses lecteurs les références supposées de son texte, qui emprunte aux récits de saints et de miracles de la Vierge<sup>105</sup>, soulignant ainsi de plus

---

<sup>104</sup> « [...] *Se fueron a la posada de Lisis, que agradecida al cielo de verse libre de sus enfadosas cuartanas, en nombre de voto a la Virgen del Carmen, había sacado una costosa y nueva gala.* » (María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 483, nous soulignons).

<sup>105</sup> « [Beatriz] *antes de su muerte escribió ella misma su vida [...], pues por la crueldad y la porfía de un hombre padeció tantos trabajos la reina Beatriz que en toda Italia es tenida por santa, donde vi su vida manuscrita estando allá con mis padres* » (María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Desengaños amorosos*, op. cit., p. 467). Sur cette nouvelle, voir Eavan O'BRIAN, « Locating the Diary of *Persecuted Innocence*: María de Zayas's Adaptation of Hagiographic *Historias* », *Bulletin of Spanish Studies*, Liverpool, University of Glasgow, vol. LXXXVII, n° 3, 2010, p. 295-314.

belle combien le recueil, dans son ensemble, est nourri de discours chrétien et de ferveur. Par-delà la teneur religieuse du texte – lequel puise bel et bien dans le souvenir de l'importante tradition médiévale des miracles mariaux – la figure de la Vierge, d'une sainte Vierge, non seulement médiatrice de la miséricorde de Dieu mais pleine de *uirtus* protectrice et d'énergie reconstrucitrice (qui rend la vue à une Beatriz aux yeux arrachés, par exemple), s'inscrit idéalement dans un recueil où le féminin malmené est au centre des récits, des débats internes et des évidentes préoccupations de la nouvelliste. Concernant cette nouvelle, la critique a repéré, par ailleurs, que le personnage de l'épouse poursuivie appartenait au fonds narratif depuis les *Mille et une Nuits* et la *Gesta Romanorum*, en passant par la vingt-et-unième *patraña* de Joan Timoneda<sup>106</sup>.

**Ville :** Contemporaine de ces traités espagnols qui font de la cité un sujet d'étude et un objet de célébration<sup>107</sup>, la nouvelle post-cervantine intègre régulièrement un panégyrique des villes en tant que lieu des grands ancêtres, aire de la noble ascendance, espace de l'excellence et de la richesse aussi bien passées que contemporaines. De Séville à Valladolid, en passant par Tolède ou Madrid, voire Lisbonne, Gênes, Naples et Venise, le royaume espagnol se trouve exalté – jusque dans les villes alliées à la couronne espagnole – du sud au nord et du nord au sud. À l'encontre du genre pastoral et de son éloge de la campagne, qui va souvent de pair avec une condamnation de la vie de cour, la *novela* – dont certains passages n'excluent pas, en marge de la *laus urbis*, un certain lyrisme dans la description de la nature – semble refuser toute nostalgie virgilienne du monde rustique. D'une façon générale, les exemples d'éloges citadins font florès dans le corpus post-cervantin, surtout en début de nouvelle, où la ville, tout autant louée dans son passé glorieux que dans son éclatant présent, sert de cadre à l'action ou, du moins, de tremplin de départ. En la matière, les *Historias peregrinas y ejemplares* (1623) de Gonzalo de Céspedes y Meneses forment une sorte de modèle idéal puisque le recueil fait précéder chacune de ses six nouvelles d'au moins un chapitre indépendant introduisant le cadre géographique du récit à venir, à savoir : Saragosse, Séville, Cordoue, Tolède, Lisbonne et Madrid. Dans ses nouvelles, María de Zayas ne déroge pas à la

---

<sup>106</sup> Voir Edwin PLACE, *María de Zayas, an Outstanding Woman Short-Story Writer of Seventeenth Century Spain*, University of Colorado, Boulder, 1923, p. 43-51.

<sup>107</sup> Mentionnons : Pedro de Alcócer, *Historia y descripción de la imperial ciudad de Toledo* (1554) ; Gil González Dávila, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid* (1623) ; Diego de Colmenares, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castillas* (1637). Sur la question des villes dans la *novela*, voir Jean-Michel LASPÉRAS, *La nouvelle au Siècle d'Or*, *op. cit.*, p. 364-368.



règle citadine et amplement apologétique, avec plus ou moins d'emphase<sup>108</sup>. En constatant l'omniprésence de la ville dans les recueils de nouvelles du XVII<sup>e</sup> siècle, José Antonio Maravall a d'ailleurs souligné que les vingt nouvelles écrites par Zayas se référaient à l'ensemble des villes importantes du monde hispanique. Et l'historien de recenser en note, au sein d'une énumération fort révélatrice et toutefois incomplète, les villes de « *Madrid, Barcelona, Valencia, Segovia, Valladolid, Toledo, Salamanca, Zaragoza, Murcia, Sevilla, Granada, Jaén, Lisboa, Milán, Nápoles* »<sup>109</sup>.

**Viol :** Les nouvelles post-cervantines composent un riche répertoire de transgressions, où celles qui ont trait au sexe ne font point défaut et parmi elles, le viol. Il faut dire que, en la matière, le corpus compte un précédent d'envergure au sein des premières pages de *La fuerza de la sangre* (sixième nouvelle des *Novelas ejemplares*). Dans cette nouvelle cervantine, rappelons-le, la très jeune Leocadia est violée nuitamment par don Rodrigo, après avoir été enlevée à la barbe de ses parents et de ses serviteurs. La scène d'alcôve, qui a lieu dans la demeure du ravisseur, dans une chambre reculée qui lui est réservée, est un morceau de bravoure où l'agression, que le récit escamote par respect des règles de la bienséance, se fait en plein évanouissement de la victime : de cette perte de connaissance Kleist saura se souvenir dans *La Marquise d'O* (1808) à travers son héroïne éponyme, même si le thème de la femme « devenue enceinte à son insu », comme on le lit dès l'*incipit* du récit<sup>110</sup>, se trouve dans les *Essais* de Montaigne (II, 2). L'évanouissement fait place au monologue de Leocadia, puis à une description, tissée de symboles, du lieu de la défloration forcée, luxueux décor où un petit crucifix d'argent, soit le Christ en personne ou, plutôt réifié, preuve emportée par la victime (porteuse de croix telle sainte Léocadie), garantira le dénouement heureux de l'histoire... et le mariage de Leocadia avec Rodolfo. C'est avec une certaine récurrence, mais avec moins de subtilité et de profondeur dans le traitement – la nouvelle cervantine a été

---

<sup>108</sup> *El desengaño amando y premio de la virtud* offre l'un des éloges citadins les plus appuyés du premier recueil : « *En la Imperial Ciudad de Toledo, silla de reyes y corona de sus reinos, como lo publica su hermosa fundación, agradable sitio, nobles caballeros y hermosas damas, cuyos divinos rostros compitiendo con los gallardos entendimientos traban en sí una amorosa batalla, cuyo afecto se ve en los corazones de los que las celebran y estiman, pues si cada una por sí es una sibila, todas juntas forman un escuadrón de ángeles, siendo en esto y en lo demás esta ilustrísima ciudad el mayor milagro de naturaleza y el más insigne blasón de España, pues merece el nombre de octava maravilla más que otra en el mudo; aquí pues vivía, no ha muchos años, un caballero cuyo nombre será don Fernando.* » (María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 373).

<sup>109</sup> José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 228.

<sup>110</sup> Le texte intégral est consultable en ligne.

rapprochée des récits de miracle et de l'hagiographie<sup>111</sup> –, que les recueils de María de Zayas accueillent cette violence faite aux femmes, si banale sous l'Ancien Régime, « sévèrement condamné[e] par les textes du droit classique et peu poursuivi[e] par les juges » et, en vérité, bien souvent conçue comme de l'ordre du « consentement » féminin, comme l'a étudié Georges Vigarello<sup>112</sup>. Dans les *Novelas amorosas y ejemplares*, en plus d'autres tentatives, deux nouvelles enregistrent un viol effectif (*Al fin se paga todo* et *El imposible vencido*), et c'est aussi le cas dans trois des nouvelles de la *Parte segunda...* (*La esclava de su amante*, *La más infame venganza*, *La inocencia castigada*). Dans le premier recueil, soit la victime tue son agresseur (*Al fin se paga todo*), soit, réparation oblige, elle se résout à épouser son violeur (*El imposible vencido*). Dans le second recueil, où les parfaits *happy end* sont absents, tantôt la femme forcée essaie de tuer l'agresseur et de se suicider, pour finalement laisser un prétendant supprimer le violeur avant de choisir le couvent (*La esclava de su amante*), tantôt la femme violée est tuée par son beau-père après avoir été martyrisée (*La más infame venganza*), tantôt la femme envoûtée, abusée et séduite à son insu, mais jugée coupable par son mari et sa belle-famille, est enfermée dans un réduit six années durant, avant la condamnation à mort de ses bourreaux et l'entrée au couvent de l'« innocente » victime (*La inocente castigada*).

**Voyeurisme :** Il existe, on l'a vu, nombres de situations audacieuses, et même crues, dans les nouvelles de María de Zayas, ce qui provoqua, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les critiques et les blâmes de certains spécialistes (voir « Obscénité ») ou, tout au contraire, des admirations (voir « Érotisme »). Ces scènes érotiques, qu'il ne faudrait pas voir, sont parfois vues à la dérobée par l'un des principaux protagonistes de la nouvelle, de telle sorte que le personnage s'y transforme en voyeur malgré lui, et non en voyeur tout court, comme dans *El curioso impertinente*, pour ne retenir qu'un exemple canonique : songeons à cette scène jouée par Camila et Lotario, pour être vue et approuvée par Anselmo et le rassurer sur la fidélité de son épouse<sup>113</sup>. Aussi, à la lecture de *El prevenido engañado* (voir *supra*), le lecteur contemporain est-il encore saisi par la hardiesse des épisodes d'un texte ancien qui va très loin en matière de

---

<sup>111</sup> Voir, entre autres, Alban K. FORCIONE, *Cervantes and the Humanist Vision. A study of Four « Exemplary Novels »*, New Jersey, Princeton, University Press, 1982, p. 329-385 ; Cécile VINCENT-CASSY, « Interpréter l'image. *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes et la littérature hagiographique de son temps », *e-Spania*, n° 32, février 2019, mis en ligne le 05 février 2019, <http://journals.openedition.org/e-spania/29765> (consulté le 28/02/21).

<sup>112</sup> Georges VIGARELLO, *Histoire du viol (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, p. 15 et p. 53.

<sup>113</sup> On se reportera à la *Novela del curioso impertinente* et, plus précisément, au passage où Anselmo se fait sciemment le voyeur d'une scène où sa femme, jouant les femmes fidèles, feint de résister à Lotario, son meilleur ami (*Don Quichotte*, I, chapitre XXIV).

thèmes osés et de traitement explicite. Cette quatrième nouvelle des *Novelas amorosas y ejemplares* dépeint un personnage qui, au sens propre comme au figuré, aura tout vu. En effet, après avoir été le témoin de l'accouchement nocturne d'une dame, un temps, courtisée<sup>114</sup>, étant passé à une nouvelle idylle, le personnage devient le voyeur d'une scène de scandaleuse nature entre doña Beatriz, la belle veuve dont il s'est épris, et un esclave noir, terriblement laid (voir « Laideur »). La scène, narrée telle qu'elle est vue et peu à peu interprétée par un don Fadrique tout aussi outré que médusé, compte une doña Beatriz, à l'impeccable réputation, légèrement vêtue, portant bougie, serviette immaculée et un plateau d'argent chargé de mets, bientôt dans la *caballeriza*, au chevet d'un homme alité. L'accusateur et douloureux discours de celui qui n'est sans doute qu'un garçon d'écurie (à l'instar du beau-père « *moreno* » de Lazarillo, aux « *color et mal gesto* », autrement dit, pareillement noir)<sup>115</sup>, éclaire soudain la situation : l'esclave Antón a été l'amant de la très peu dantesque Beatriz au point d'y avoir laissé sa santé : « *¿Qué me quieres, señora? ¡Déjame ya, por Dios! ¿Qué es esto, que aun estando ya acabando la vida me persigues? No basta que tu viciosa condición me tenga como estoy, sino que quieres que, cuando ya estoy en el fin de la vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos. Cásate, señora, cástate, y déjame ya a mí [...].* »<sup>116</sup>. Que l'épisode trouve en partie sa source dans la vingt-quatrième nouvelle du *Novellino* (1476) de Masuccio Guardati<sup>117</sup> n'ôte rien à la crudité d'un texte qui reprend à son compte le thème de l'insatiabilité féminine, pour ne point parler de nymphomanie, en se souvenant également de cette *novella* de Boccace (*Décameron*, II, 10), dans laquelle un mari, exténué par sa jeune épouse et devenu fou, répète sans relâche : « *Il mal furo non vuol festa* » (« le maudit trou fête ne veut »)<sup>118</sup>. Eu égard à sa teneur et au couple doublement illégitime qui en sont les acteurs (une dame veuve et un esclave), à l'époque de sa composition (l'Espagne très catholique) et, il va sans dire, au sexe de l'auteur (ladite María de Zayas), on se prend à penser que la scène vue (et ce qu'elle suggère sur la nature très sexuelle d'une relation entre une dame et son subalterne) n'a presque rien à envier en matière de transgression, à celle, plus tardive de trois siècles, qui se joue entre la sadique Mlle Vinteuil et son amie : cette fameuse scène érotique

<sup>114</sup> « [...] vio [don Fadrique] como la dama se había bajado a una parte [en] que estaba un aposentillo derribado, y que tragándose unos gemidos sordos, llamando a Dios y a muchos santos que le ayudasen parió una criatura, y los gritos desengañaron al amante de lo mismo que estaba dudando. » (María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 298).

<sup>115</sup> *Lazarillo de Tormes*, éd. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1998, p. 16-17.

<sup>116</sup> María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 310.

<sup>117</sup> Sur ce point, voir Alicia YLLERA, « L'homme objet de désir dans les nouvelles de María de Zayas », in Dolorès JIMÉNEZ et Jean-Claude ABRAMOVICI (dir.), *Éros volubile. Les métamorphoses de l'amour du Moyen Âge aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2000, p. 94-100.

<sup>118</sup> BOCCACCIO, *Decameron*, op. cit., vol. I, p. 216.

de profanation de l'image du père que rapporte le Narrateur, devenu voyeur, dans *Du côté de chez Swann* (1913)<sup>119</sup>. En matière de scène intime « sous le regard », au *Prevenido engañado* répond, dans la *Parte segunda...* (septième « *desengaño* »), cette autre dont doña Blanca est la spectatrice. Dans *Mal presagio casar lejos*, l'héroïne principale surprend en effet son époux avec un page, en train de se livrer à ce que le texte, en raison du *decoro* (ou règles de la bienséances), ne peut que suggérer et sévèrement condamner (voir « Homosexualité »).

**Yerro :** « *Hierro, por pecado, delito o horror, error. Lo demás se podrá ver supra, verbo [errar] herrar; y advierte que hierro cuando significa metal se dice del nombre latino ferrum, y cuando falta o vicio, que llamamos yerro, ab errore; y lo mismo se entiende en el verbo herrar* » (voir « *Hierros* »)<sup>120</sup>. On trouve le terme « *yerro* » dans les nouvelles de María de Zayas et, de façon appuyée, dans les textes du Siècle d'or qui évoquent ou dépeignent ces erreurs morales, nées de l'ignorance ou de la malignité, pouvant conduire au pire. Comme le « *vicio* » (voir *supra*), dont le lexicographe Covarrubias, à l'unisson des moralistes, affirme qu'il a tendance à engendrer un autre vice jusqu'à former les chaînons d'une chaîne, le « *yerro* » fait de même : un « *yerro* » en entraîne un autre, phénomène que montrent les nouvelles de de Zayas, suivant en cela une logique éprouvée dans l'espace tragique et inscrite en toutes lettres dans *La burlada Aminta y venganza del honor* : « *Y como dicen que un yerro sigue a otro, y un mal a otro mal, como el de don Jacinto era tan grande [etc.] [...]* »<sup>121</sup>.

**Zayas :** Si l'on sait que le nom *Zayas* était, au XVII<sup>e</sup> siècle, assez répandu chez les familles bien nées de la Cour<sup>122</sup>, deux siècles plus tard, le nom auctorial inspira ces lignes au critique et historien Fernández de Navarrete : « *A doña María de Zayas y Sotomayor sus apellidos la califican de persona de nacimiento distinguido y de clase acomodada* »<sup>123</sup>. Dûment accompagnés du prénom « *María* », inscrit en minuscules dans la première édition des *Novelas amorosas y ejemplares*, et en majuscules dans la seconde<sup>124</sup>, les noms *Zayas* et

---

<sup>119</sup> Sur cette scène, entre autres « scènes vues », et les enjeux du voyeurisme, voir Than-Vân TON-THAT, « Voir ou entendre. La scène érotique chez Marcel Proust », in Françoise NICOL, Laure PERRIGAULT (dir.), *La scène érotique sous le regard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 145-157.

<sup>120</sup> Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op. cit.*, p. 634.

<sup>121</sup> María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>122</sup> Voir Marina S. BROWNLEE, *The Cultural Labyrinth of Maria de Zayas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 174.

<sup>123</sup> Eustaquio FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Biblioteca de autores españoles*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, t. II, p. XCVII.

<sup>124</sup> NOVELAS / AMOROSAS, / Y / EJEMPLARES. COMPUESTAS POR D. MARIA / de Zayas, y Sotomayor, natural de Madrid. / De nuevo corretas, y enmendadas por su misma Autora. / CON LICENCIA, / En Zaragoza, en el Hospital Real de N. Se- / ñora de Gracia, Año 1637. / A costa de Pedro Esquer, mercader de

*Sotomayor* apparaissent sur la page de titre, et autres « seuils » textuels, de toutes les éditions (parvenues jusqu'à nous) de l'auteur ainsi nommé. Parfois, à l'intérieur des différents volumes, seul le patronyme *Zayas* se trouve retenu, ce qui est usage social et pratique éditoriale courante. Pour ce qui touche à l'édition princeps des *Novelas amorosas y ejemplares*, où du moins à celle que l'on tient pour telle, le phénomène se vérifie dans les pages paratextuelles (*Aprobación del maestro Joseph de Valdivieso*», «*Licencia*», «*Aprobación y licencia*», sonnet de Francico de Aguirre Vaca et «*Prólogo de un desapasionado*») qui mettent en lumière l'étiquette simplifiée «*María de Zayas*». Le nom *Zayas* est un patronyme d'origine toponymique qui renverrait à la province de Soria et aux localités de *Zayas de la Torre* et *Zayas de Báscones*. Ramón Menéndez Pidal, en effet, y lisant un substrat ibéro-basque, rapporte le nom au basque *zai(n)*, signifiant « garde », et au toponyme *Zaitegui*, qui reverrait, cette fois, à *Espeja* et *Espejón* et au latin *specula, speculum*, c'est-à-dire : « tour, gardien, tour de garde »<sup>125</sup>. Pour anciennes que soient ces étymologies, elles n'en coïncident pas moins avec l'*ethos* auctorial, non dénué de hauteur aristocratique (et parfois de superbe) ainsi que d'élévation morale, que dessinent les pages, tant paratextuelles que textuelles, des deux recueils de *Zayas* et de son unique *comedia*. De plus, et comme nous l'avions observé en analysant le prénom de la fictive *Zelima*<sup>126</sup> ou *Zelina*<sup>127</sup>, dans une perspective symbolique on se prend à penser, avec Balzac puis Roland Barthes, que le dessin du « Z » du patronyme *Zayas* suggère à merveille un parcours énigmatique, et peut-être même accidenté, que ne vient pas contredire un discours paratextuel tour à tour véhément et catégorique, ironique et enflammé, en dialogue avec un discours fictionnel de plus en plus grave et tourmenté (voir « *Desengaño* »). Ce « Z », à la graphie zigzagante, figure et se répète dans le paratexte de la nouvelliste en lieu et place du « Ç (de « *Çayas* »), archaïque, rond et doux, que l'on trouve dans le probable extrait de baptême de notre femme de lettres<sup>128</sup>. Dans cette perspective onomastique volontiers interprétative et intertextuelle, les fulgurances

---

libros. La page portant ce titre, et autres inscriptions, est reproduite par Julián Olivares dans son édition des *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>125</sup> Nous faisons nôtres les explications de Luis SILGO GAUCHE, *Estudio de toponimia ibérica*, Madrid, Vision libros, 2013, p. 266.

<sup>126</sup> María de ZAYAS, *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p.127. Sur *La esclava de su amante*, 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 (dir.), *Dire, taire, masquer les origines dans la péninsule ibérique du Moyen Âge au Siècle d'Or*, Université de Toulouse, CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, 2013, p. 235-246, (p. 240-241).

<sup>127</sup> « *Mi nombre es doña Isabel Faxardo, no Zelina* », trouve-t-on dans l'édition princeps de la *Parte segunda...*, tout comme dans la deuxième édition du recueil (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1649, fol. 1), laquelle est consultable en ligne sur le site de la *Biblioteca Nacional de España* (« *Biblioteca Digital Hispánica* »). On notera la présence effective de la lettre « Z » (et non celle du « Ç ») dans ces deux éditions.

<sup>128</sup> Voir Alberto RODRÍGUEZ DE RAMOS, « La biografía de María de Zayas. Una revisión y algunos hallazgos », art. cit., p. 241.

balzaciennes sur le « Z » – « la lettre de la déviance » ou « la lettre déviée »<sup>129</sup> – peuvent servir de tremplin à la méditation du lecteur : « Ne voyez-vous pas dans la construction du Z une allure contrariée ? ne figure-telle pas le zigzag aléatoire et fantasque d'une vie tourmentée ? »<sup>130</sup>. Dans tous les cas, ce nom à la lettre ultime, le patronyme *Zayas* désigne une nouvelliste comme incertaine, sans visage<sup>131</sup> et sans biographie véritable (voir *supra*), sans *Vie*, comme on disait autrefois, mais aux idées fortes et au discours bien trempé. Au gré des hasards de l'histoire littéraire et des nécessités de la Bibliothèque, le patronyme est en outre devenu une sorte de nom d'écrivain espagnol par excellence ou, si l'on veut, l'un des noms espagnols de l'excellence de l'écrivain : les Antonio de Zayas (Madrid, 1871-Málaga, 1945) et Rodrigo de Zayas en sont le signe (Séville, 1935).

***Nota bene* : Les entrées manquantes seront publiées dans l'édition définitive, revue et augmentée, de ce travail.**

---

<sup>129</sup> Nous empruntons à Roland BARTHES, *Le grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 116-117. Sur l'onomastique, voir aussi, du même Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

<sup>130</sup> Honoré de BALZAC, *Z. Marcas*, in *La Comédie humaine*, Pierre-Georges CASTEX (dir.), Paris, Gallimard, 1978, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, p. 410. Sur la lettre Z, voir également l'excellent Jean-Luc HENNIG, *Petit inventaire excentrique du Z*, Mayenne, Zulma, 2004.

<sup>131</sup> Voir Alicia YLLERA, « María de Zayas y Sotomayor, una escritora sin rostro (vida y semblanza) », in Javier ESPEJO SURÓS, Carlos MATA INDURÁIN (dir.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas amorosas y ejemplares*, op. cit., p. 65-80.