



HAL
open science

“ **Lecture croisée de Fernando de Rojas et de María de Zayas. L’intertexte célestinesque de La burlada Aminta** ”

Guerry François-Xavier

► **To cite this version:**

Guerry François-Xavier. “ Lecture croisée de Fernando de Rojas et de María de Zayas. L’intertexte célestinesque de La burlada Aminta ”. *e-Spania - Revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, 2021, Langue, savoir et pouvoir dans l’Espagne classique / El Greco / María de Zayas, 40, pp.1-32. hal-03542983

HAL Id: hal-03542983

<https://hal.univ-brest.fr/hal-03542983>

Submitted on 17 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

40 | octobre 2021

Langue, savoir et pouvoir dans l'Espagne classique / El
Greco / María de Zayas

Lecture croisée de Fernando de Rojas et de María de Zayas. L'intertexte célestinesque de *La burlada Aminta*

François-Xavier Guerry



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/e-spania/41929>

DOI : 10.4000/e-spania.41929

ISSN : 1951-6169

Éditeur

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Ce document vous est offert par Université Clermont Auvergne



Référence électronique

François-Xavier Guerry, « Lecture croisée de Fernando de Rojas et de María de Zayas. L'intertexte célestinesque de *La burlada Aminta* », *e-Spania* [En ligne], 40 | octobre 2021, mis en ligne le 07 octobre 2021, consulté le 17 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/41929> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-spania.41929>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Lecture croisée de Fernando de Rojas et de María de Zayas. L'intertexte célestinesque de *La burlada Aminta*

François-Xavier Guerry

- 1 Dans son ouvrage qui a fait date, Jean-Michel Laspéras fait le lien entre l'un des personnages féminins de la deuxième nouvelle des *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas et celui de *Celestina*, la fameuse mère maquerelle que l'on ne présente pas :

Le personnage de doña Elena, veuve d'une morale douteuse, « *entre señora y sierva* » précise le texte, entremetteuse à ses heures, est présenté de prime abord comme cupide. Implicitement, le rapprochement avec la tradition célestinesque ne fait pas de doute¹.

- 2 C'est ce rapprochement, mentionné en passant par Laspéras, qui sera au cœur de cet article, un rapprochement que sous-tend un faisceau d'éléments nourri. Évidemment il ne s'agit pas de lire la nouvelle *La burlada Aminta y venganza del honor* comme une imitation de *La Celestina* ni de considérer celle-ci comme le modèle de celle-là. Ce sont les réminiscences célestinesques, qui proviennent autant de l'œuvre mère que de ses réécritures postérieures, et de cette descendance au long cours qui est la sienne, qui retiennent notre attention, la mise au jour d'un intertexte célestinesque. On entend par là non pas « la présence effective »² de *La Celestina* dans ce récit de María de Zayas, selon la définition restrictive bien connue de l'intertextualité par Gérard Genette, mais compte tenu de la nature virtuelle et hypothétique du rapprochement³, quelque chose qui s'apparente à la définition extensive qu'en donne Michael Riffaterre : « la perception [...] de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée »⁴ ; une perception qui se veut fondée, c'est-à-dire ne reposant pas sur le caractère capricieux et aléatoire des souvenirs de lecture personnelle et les associations volontiers arbitraires qui se tissent lors du processus de recomposition auquel la mémoire soumet les œuvres. Ce sont les rapports entre une nouvelle amoureuse du XVII^e siècle et les

œuvres de « *larga acción dialogada en prosa* »⁵ qui constituent le cycle célestinesque⁶, que nous entendons explorer. Dans cette lecture croisée, lecture de *La burlada Aminta* à la lumière de *La Celestina* (et non l'inverse, en vertu de ce qui serait une intertextualité à rebours), nous nous arrêterons sur la première partie de cette nouvelle, d'ordinaire moins commentée que la seconde, centrée sur la riposte d'Aminta et la restauration non conventionnelle d'un honneur flétri :

*La búsqueda de la autonomía se refleja en la estructura bipartita de la mayoría de las novelas. Primero, una joven lleva una vida pasiva y liminal; no sabiendo nada del mundo [...], es fácil presa de la cacería del hombre [...]. Segundo, una concientización de la condición de los hombres y de que las mujeres son sus víctimas [...] mueve a la mujer a salir de su estado liminal; la lleva a establecerse como sujeto autónomo o [...] a vengarse [...]*⁷.

- 3 La présence seule d'une entremetteuse, censée faciliter les relations amoureuses, ne suffit pas à parler d'intertexte célestinesque, cela va sans dire. Les « *terceras* » peuplent les pages des nouvelles de María de Zayas, sans que l'on puisse les qualifier de célestinesques, à moins de ramener tout acte d'entremise à l'univers célestinesque et de donner à cet adjectif un caractère extensif – tendance que l'on constate, du reste, comme pour l'adjectif *picaresque*. La présence d'entremetteuses est à mettre sur le compte de ce que Juan Goytisolo appelle « *la inevitable panoplia de criados infieles, vecinas alcahuetas, naufragios, rapto por piratas, virginidades asombrosamente preservadas en medio de los mayores peligros, etc. – ingrediente habitual de ese tipo de argumentos-crucigrama* »⁸, dont se servent tous les auteurs populaires de l'époque. Dans *La burlada Aminta*, Elena, sorte de *servus fallax* qui trompe la confiance de l'oncle de l'héroïne⁹, et Flora, amante noble de Jacinto aux mœurs tout aussi dissipées que lui¹⁰, sont qualifiées de médiatrices¹¹. Or, il convient de distinguer entre la médiatrice (la *tercera*), agent incontournable de toute relation amoureuse dans les sociétés où la femme vit recluse, et dont le rôle est institutionnalisé, et l'entremetteuse (la *alcahueta*), agent destructeur de l'institution matrimoniale, qui opère dans la clandestinité¹². De ce point de vue, si Elena et Flora, par ailleurs déliées du monde de la prostitution, ne font pas profession d'entremetteuses, l'occasion faisant le larron, ce sont les circonstances qui les poussent à le devenir¹³ et à dissoudre le bonheur conjugal annoncé d'Aminta et de son cousin, au bénéfice de Jacinto. Avec une entremetteuse de l'intérieur et une autre de l'extérieur pour lui prêter main-forte, celui-ci donne l'assaut sur deux fronts simultanés¹⁴.

Première ambassade

- 4 Commençons par Elena, premier personnage féminin qui s'engage effectivement dans l'entremise. La narratrice fige son identité (« *era curiosa, amiga de saber...* », etc.¹⁵) avant même qu'elle n'intervienne et que son nom ne nous soit donné¹⁶. Cela contribue à « courb[er] le récit en avant en programmant des [...] personnages qui sont chargés par la suite de vérifier leur contenu »¹⁷, et à les catégoriser axiologiquement et *a priori*. C'est ce qui se produit également dans *La Celestina* et ses suites, où le personnage de l'entremetteuse est abondamment évoqué avant de devenir personnage agissant : « *Días ha grandes que conozco, en fin desta vezindad, una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades ay* »¹⁸. Cette précaractérisation, qui se prolonge à l'occasion de deux répliques-fleuve de Pármeno¹⁹, aboutit à la fixation de l'ethos du personnage en question, en phase avec le programme didactico-idéologique énoncé dans l'appareil paratextuel de Rojas – et celui de Zayas. Il ne faut pas écarter, toutefois, que ces attributs préalables que l'on arrime aux personnages d'Elena, Flora et

Celestina puissent donner envie de poursuivre la lecture d'une histoire qui promet, avec force hyperboles, quelque éclatante action malveillante.

- 5 L'âge d'Elena est conforme à celui des entremetteuses célestinesques, de même que l'expression, sous le ton de la boutade, d'un désir sensuel que les années n'ont pas émoussé : « *Léeme, hermosa Aminta [...] ese papel que es de un amante, que como si yo fuera hermosa y moza me pretende* »²⁰. On se rappelle le commentaire plein d'amertume de Celestina « *yo vieja soy; no he temor que me fuercen en la calle* », dont l'humour apparent dissimule mal le drame de la vieillesse et de l'impossible assouvissement sexuel²¹. Faut-il comprendre, derrière la plaisanterie et l'affirmation que les mots de Jacinto lui sont adressés, qu'Elena prendrait volontiers la place de la jeune et belle courtisée ? La chose est si peu croyable que, pour seule réponse, Aminta éclate de rire.
- 6 Jacinto transmet à Aminta un mot doux par l'intermédiaire d'Elena, laquelle est pourvue d'un « *copete* », touche descriptive qui animalise avec discrétion le personnage et rappelle vaguement celui de Trotaconventos (Urraca de son vrai nom), que Juan Ruiz assimile à une pie, et celui de Celestina, « *tres vezes emplumada* »²². Épouse de marchand, Elena nous fait également penser à Franquilla, « *la mujer del mercader que bive cerca de Sant Roque* », préposée à l'entremise épistolaire entre les amants Berinto et Cantaflua, dans l'anonyme *Comedia Thebayda* (1521), l'une des plus célèbres imitations célestinesques. Ce statut de femme de marchand, dont la vertu est proverbialement sujette à caution, doit nous mettre la puce à l'oreille²³. Pour finir avec la généalogie du personnage d'Elena, ce rôle d'intercession, somme toute réduit, la rapproche davantage de la *vetula* telle qu'elle se fait jour dans *Historia de duobus amantibus* d'Enea Silvio Piccolimini (1444), qui se contente, pour le dire vite, de transmettre à Lucrece une lettre d'Euryale, que de Celestina. L'entremetteuse, elle, supposément dotée d'un grand pouvoir de conviction, a un rôle moins mécanique et elle fait entendre ses propres mots, et non, comme dans le billet en question, ceux de l'amant, qui lui coupe en quelque sorte l'herbe sous le pied²⁴.
- 7 Matilde, narratrice du récit enchâssant, fait entendre sa voix jusque dans les parties dialoguées de sa *maravilla* pour émettre un jugement tranchant sur l'entremetteuse et faire en sorte que son public ne soit pas, comme Aminta, dupe de ses mensonges :
- Quien te merece –respondió doña Elena– mejor que el que aguardas para esposo, por noble, galán, rico y discreto, pues aunque tu primo es tu sangre, don Jacinto lo es de lo mejor de España. ¡Ah, codicia y bolsillo de escudos, qué presto calificas en la opinión de esta mujer lo que apenas había visto! No sé, bellissima Aminta, cómo eres tan ingrata...²⁵*
- 8 Ce faisant, et intempestivement jugeront certains (l'effet de réel est rompu), elle sape la démonstration d'Elena et essaye de tuer dans l'œuf l'éventuelle adhésion des auditeurs à son propos. Ce commentaire en temps réel n'est pas sans rappeler les apartés de Lucrecia, qui assiste, mi-amusée, mi-résignée, à l'entrevue de Melibea avec Celestina :
- MELIBEA. [...] Aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada.*
LUCRECIA (Aparte). El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es este. Cativado la ha esta fechizera.
CELESTINA (Aparte). Nunca me ha de faltar un diablo acá y acullá. Escapóme Dios de Pármemo, tópeme con Lucrecia.
MELIBEA. ¿Qué dizes, amada maestra? ¿Qué te fablava essa moça?²⁶
- 9 Ou ceux que s'échangent Sempronio et Pármemo lorsqu'ils assistent au manège de Celestina pour obtenir des cadeaux de Calisto :

CELESTINA. [...] *¿Con qué pagarás a la vieja que oy ha puesto su vida al tablero por tu servicio? ¿Qual muger jamás se vido en tan estrecha afrenta como yo, que en tornallo a pensar se menguan y vazían todas las venas de mi cuerpo de sangre? [...]*

PÁRMENO (Aparte). [...] *Pelear quiere la vieja. Tú me sacarás a mí verdadero y a mi amo loco. No le pierdas palabra, Sempronio, y verás cómo no quiere pedir dinero porque es divisible.*

SEMPRONIO (Aparte). *Calla, hombre desesperado, que te matará Calisto si te oye*²⁷.

- 10 Évidemment, il y a une différence majeure entre ces deux modalités : chez Fernando de Rojas, les domestiques marmonneurs sont souvent surpris par leur maître et sommés de répéter à haute voix ce qu'ils viennent de murmurer entre leurs dents ; la restitution approximative des propos donne lieu à quelques situations cocasses. Chez María de Zayas, l'intervention de Matilde ne peut évidemment être entendue que par Lisis et les convives de la joyeuse brigade, et ce n'est qu'un dialogue en puissance entre les personnages de la *cornice* et ceux du récit enchâssé qui s'établit. Dans la mise en voix de cette *maravilla*, il faut imaginer Matilde qui prend une inflexion nouvelle, change d'intonation pour passer, sans transition, du personnage d'Elena qu'elle incarne, vocalement à tout le moins, à sa voix propre, c'est-à-dire de la conviction feinte (« [...] *aunque tu primo es tu sangre, don Jacinto lo es de lo mejor de España* », déclare Elena) à l'indignation sincère, la sienne (« *¡Ah codicia y bolsillo [...]!* »). Les auditeurs ne peuvent compter, comme nous autres, sur l'appui d'aucun signe écrit, d'aucune parenthèse, et n'ont d'autre ponctuation que verbale. Les conseils d'Alonso de Proaza, correcteur d'imprimerie de *La Celestina*, à destination de la personne chargée de lire à haute voix la tragicomédie pour un public de lettrés, un cercle universitaire, sont les mêmes que l'on pourrait prodiguer à Matilde :

Dize el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia	
<i>Si amas y quieres a mucha atención</i>	<i>A veces ayrado, con gran turbación.</i>
<i>leyendo a Calisto mover los oyentes,</i>	<i>Finge leyendo mill artes y modos,</i>
<i>cumple que sepas hablar entre dientes,</i>	<i>pregunta y responde por boca de todos,</i>
<i>a vezes con gozo, esperança y pasión.</i>	<i>llorando y riendo en tiempo y sazón</i> ²⁸ .

- 11 Les lauriers que Matilde récolte à la fin de son récit font penser qu'elle y a mis le ton : « [...] *dio la bella y discreta Matilde fin a su maravilla, dicha con tanto donaire y discreción, que a todos los caballeros y damas que la escuchaban, tenía elevados y absortos [...]* »²⁹. De même, l'aparté, dans lequel perce à la fois la trahison des domestiques et la condamnation des actes de leur maître, et constitue par là même une « technique de moralité », confirme l'importance d'une lecture expressive de *La Celestina* telle que Proaza la préconise³⁰.
- 12 Avant même l'intervention de Flora, qui infligera le coup de grâce, la fidélité d'Aminta à son futur époux est sérieusement compromise : elle répond à Elena avec une étonnante douceur (« *respondió [...] algo tierna* ») et enfile sans barguigner la bague que lui offre Jacinto, geste qui préfigure le mariage clandestin à venir. On ne peut que s'interroger sur ce qui explique ce changement soudain d'Aminta, qui, de « *basilisco que mataba [ses soupirants] sin dar esperanzas de vida* », et ce, « *sin remedio* »³¹, accepte de lire le billet de

Jacinto et de porter son bijou. L'a-t-elle remarqué dans ce monastère dans lequel Jacinto l'a vue pour la première fois (« *puso en ella don Jacinto los ojos* »³²) ? Est-elle tombée immédiatement amoureuse de lui, comme Hipólita de Gaspar dans une autre nouvelle, dans des circonstances semblables ?³³ C'est peu probable car elle ne laisse transparaître aucun émoi lorsqu'Elena évoque Jacinto. Voyons, à titre de comparaison, la réaction épidermique de Melibea lorsque Celestina mentionne le nom de Calisto : « *¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más, no pases adelante. [...] ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechizera, enemiga de onestad, causadora de secretos yerros!* »³⁴. Aminta ne sait pas, du reste, que Jacinto est l'auteur du billet lorsqu'elle commence à le lire³⁵. Faut-il voir dans cette apparente légèreté d'Aminta, eu égard aux coordonnées de l'époque s'entend, et cette insouciance avec laquelle elle traite le message reçu, le signe de la certitude de son infailible honnêteté, l'effet des paroles d'Elena ou bien, comme d'aucuns l'ont supposé pour Melibea, l'action maléfique de quelque sortilège ? C'est ce que suggère Angela Willis :

*The effects that Jacinto's letter and ring have on Aminta's rapid and seemingly inexplicable acquiescence to his desires lead to the possibility that some sort of magical interference is at play. There is no obvious hint of witchcraft, though, as for example, in La Celestina*³⁶.

- 13 Il est vrai que l'anneau se charge traditionnellement de pouvoirs surnaturels propitiatoires. Que l'on pense à l'anneau d'invisibilité que Lunete remet à Yvain dans *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, à l'anneau de protection que Médée donne à Jason dans la pièce *Los encantos de Medea* (1645) de Francisco de Rojas Zorrilla ou, chez María de Zayas elle-même, à la nouvelle *El desengaño amando y premio de la virtud* dans laquelle un étudiant emprisonne dans un anneau des forces démoniaques pour venir en aide à Juana³⁷. Et puisqu'il est question d'une éventuelle *philocaptio*, rappelons que si l'« *anillo* » n'apparaît pas chez Fernando de Rojas, le fil qu'ensorcèle supposément Celestina à l'auto III est comparé par Calisto à un bijou : « *Quanto dixeris, señora, te quiero creer, pues tal joya como esta me traxiste. ¡O mi gloria y ceñidero de aquella angélica cintura!* »³⁸. Il apparaît en revanche dans la *Tragedia Policiana* (1547) de Sebastián Fernández, considérée d'ordinaire comme la quatrième continuation célestinesque, une continuation analeptique, pour le dire avec Gérard Genette³⁹, qui revient aux origines de l'activité mercenaire de Celestina, en donnant vie à Claudina, qui était présentée dans l'œuvre modèle comme son mentor. « *El hilado utilizado por Celestina para su conjuro, de amplia tradición en la magia, es sustituido por el anillo por Claudina* »⁴⁰, anneau qu'elle tend à Philomena, noble dame après laquelle soupire Policiano, sous prétexte de soulager une douleur qui élance cette dernière sur le flanc gauche. Mais dans la nouvelle qui nous occupe, rien ne permet de supputer une quelque intervention surnaturelle que ce soit de la part d'Elena ou de Flora (elle se trouve en compagnie du galant lorsqu'il écrit le mot), ni d'affirmer que la bague (« *sortija* », « *joya* » et « *anillo* » en espagnol), mentionnée à quatre reprises en moins de deux pages, ne revêt d'autre valeur que symbolique et nuptiale⁴¹. C'est, semble-t-il, le billet de Jacinto qui a produit pareil effet :

*¿Quién podrá decir los varios pensamientos de Aminta, las veces que leyó el papel, los discursos que hizo, las vueltas que dio en la cama, y, finalmente, la fuerza con que amor hizo fuerte en su libre y descuidado corazón?*⁴²

- 14 Reste que si l'on écarte l'explication magique et l'idée qu'Aminta était déjà éprise de Jacinto, on ne comprend pas pourquoi ce billet, plus qu'un autre, lui causerait un tel trouble, elle qui est habituée à ce qu'on lui fasse assidument la cour. Le fait qu'il s'agisse d'une nouvelle, genre pour ainsi dire plus tassé que la comédie humaniste en prose

dont *La Celestina* est l'héritière, et qui se caractérise notamment par sa brièveté, y est peut-être pour beaucoup : « cette relative brièveté [...] 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 », écrit Maria Zerari⁴³. L'auteur d'une nouvelle n'a probablement pas le loisir de détailler le cheminement amoureux dans son entier et procède à quelques coupes claires qu'il nous revient, nous lecteurs, de combler.

Canevas célestinesque et moralité

- 15 Les principaux temps qui marquent la conquête progressive de Melibea se retrouvent en effet dans la nouvelle de María de Zayas, mais ramassés et débarrassés des digressions et des procédés d'amplification oratoire célestinesques. Voici, sous forme de tableau, les étapes du processus de séduction d'Aminta, mises en regard de ce qui se passe chez Fernando de Rojas :

Jacinto aperçoit Aminta dans un monastère.	Melibea et Calisto se rencontrent dans un jardin (<i>auto I</i>).
Flora échafaude un plan pour que Jacinto obtienne les faveurs d'Aminta.	Calisto fait appel à Celestina pour atteindre Melibea (<i>auto I</i>).
Elena (« <i>sierva</i> ») transmet à Aminta une lettre de Jacinto et tente de la convaincre que les qualités de celui-ci excèdent celles de son futur époux.	Celestina rend visite à Melibea (<i>auto IV</i>). Lucrecia (« <i>sierva</i> ») et Alisa, potentiels obstacles et gardiennes du temple, deviennent plus ou moins malgré elles des adjuvants ⁴⁴ .
Aminta et Jacinto se parlent pour la première fois. Le duo d'entremetteuses agit en présence des amants. La scène se déroule en deux temps : elle prend la forme d'un jeu galant, d'abord, qui implique Elena, puis, c'est Flora qui lance (ou poursuit) l'offensive à l'intérieur d'une église.	Celestina se rend pour la seconde fois chez Melibea (<i>auto X</i>). La première <i>vraie</i> rencontre des amants bien nés a lieu (<i>auto XII</i>). Les grilles les empêchent de se donner l'un à l'autre.
Rendez-vous est pris le soir chez Elena.	Rendez-vous est pris pour le lendemain, dans le jardin de Melibea.
Jacinto prend le pucelage d'Aminta.	Calisto et Melibea font l'amour (<i>auto XIV</i>).
L'histoire prend une tournure tragique et fait trois morts (Elena, Flora et Jacinto).	L'histoire vire au tragique et fait cinq morts (Celestina, Pármemo, Sempronio et le couple).

- 16 La disposition de la matière de la première partie de la nouvelle dessine, de façon imparfaite, cela va sans dire, une *Celestina* en miniature, et peut-être ramenée à un modèle qui se nourrit, selon Pierre Heugas, de deux traditions médiévales complémentaires : une littérature de type courtois⁴⁵, qui idéalise la femme, et une littérature de clercs de signe contraire, misogynne et moralisante, qui fait intervenir une

vieille, élaborée à partir de l'anus ovidienne et de l'entremetteuse du *Sendebarr* ou *Libro de los engaños*⁴⁶. Ce sont ces « *engaños que están encerrados en sirvientas y alcahuetas* » qu'entend dénoncer *La Celestina*⁴⁷, et les « *engaños* », ceux des hommes cette fois, contre lesquels Matilde pousse les femmes à se prémunir⁴⁸. Comme l'écrit Anne-Gaëlle Costa Pascal :

Par le biais des *desengañadoras* que sont les narratrices du *sarao*, l'auteur cherche à lever le voile sur les stratégies trompeuses des hommes qui feignent d'aimer. On l'aura compris, ce n'est pas tant le thème de « l'amour trompeur » qui est au cœur des préoccupations de María de Zayas, que la tromperie en amour⁴⁹.

- 17 Le message didactique est effectivement relayé dans cette nouvelle par Matilde, on l'a dit, aussi bien dans le récit-cadre (« *a lo que estamos obligadas [las mujeres], que es a no dejarnos engañar de las invenciones de los hombres, [...]* »)⁵⁰, qu'au sein même de la *maravilla* que Laura, mère de Lisis, l'a chargée de lire. A l'inverse de ce qui se fait traditionnellement, María de Zayas « n'énonce pas explicitement son dessein dans l'espace textuel réservé à cet effet »⁵¹, c'est-à-dire dans les pièces liminaires du paratexte (le prologue « *Al que leyere* », écrit de sa main, et le « *Prólogo de un desapasionado* », attribuable à Alonso de Castillo Solórzano⁵²), mais délègue la parole à son personnage, qui vitupère les agents de la mystification. Fernando de Rojas, lui, et ceux qui écrivent à sa suite les œuvres de ce que l'on appelle, depuis Menéndez Pelayo, le « genre célestinesque », utilisent les marges du texte, pour des fins en partie similaires, propres à la *reprobatio amoris*.
- 18 Se fait jour un décalage entre ce que Matilde affirme en préambule (vouloir que les femmes ne se laissent pas bernier par la gent masculine) et l'histoire qu'elle raconte ensuite, dans laquelle, c'est Flora qui incite Jacinto à user de quelques finasseries (« [...] *imposibles han de ser tus deseos, si no te vales del engaño* »⁵³, lui dit-elle). Ce terme « *engaño* » et ses dérivés polyptotiques et synonymiques sont surtout appliqués dans le récit aux personnages féminins⁵⁴, Flora et Elena, dans ce qui forme un champ lexical serré (« *engañoso o engañada mensajera* », « *la cauta Flora* », « *su mentira* », « *falsa Flora, en quien el cielo quiso criar la cifra de los engaños* »⁵⁵). Le féminisme de María de Zayas n'est pas manichéen et recoupe en partie l'idéologie de la classe à laquelle elle appartient :
- La bonne [féminité] [...] est celle des héroïnes aristocratiques [...]. Ainsi, la mauvaise féminité est inhérente, principalement, à ces personnages secondaires du second degré de fiction, souvent de basse extraction, qui faute de conscience morale, font le mal sans aucun scrupule⁵⁶.
- 19 Et de fait, Matilde condamne fermement l'attitude de Flora, plus coupable encore en raison de son statut social, et parce qu'elle est une femme : « *¿Habrá quien dé crédito a tal maldad? Sí, porque en siendo una mujer mala, lleva ventaja a todos los hombres. A don Jacinto disculpa el amor, a la triste Aminta el engaño, mas para Flora no hay disculpa* »⁵⁷. Cette observation extradiégétique de la narratrice ne manque pas d'interroger : « [...] *the excessiveness of Matilde's indictment here in combination with the preponderance of predatory men in the Novelas makes her remark seem incongruously unconvincing* »⁵⁸. Cet écart entre les propos initiaux de Matilde, cette mise en garde sans équivoque contre les tromperies des hommes, d'une part, et l'intrigue d'une nouvelle où c'est une femme qui ourdit et mène tambours battants le plan, et l'homme, non moins coupable que Flora⁵⁹, qui en vient presque à être disculpé, d'autre part, peut étonner. Le fait que Matilde passe sous silence l'action délétère des deux entremetteuses au seuil de son récit est à replacer dans le cadre d'une œuvre « construite comme une démonstration où chaque *maravilla* et chaque *desengaño* aura valeur d'exemple probant »⁶⁰, où la thèse générale et

programmatisque l'emporte, à l'occasion, sur le contenu effectif des nouvelles. Cette ambiguïté du message exemplaire, et la possible discordance entre le propos édifiant initial et la réalité de la trame, est également l'un des lieux communs critiques autour de *La Celestina*, sur lequel nous ne revenons pas.

- 20 Quoi qu'il en soit, et pour reprendre le fil de ce que Pierre Heugas appelle le vieux sujet de *La Celestina*, dont le prototype est à chercher du côté du *Pamphilus*, comédie élégiaque anonyme du XII^e siècle, on retrouve *grosso modo* dans la nouvelle, avec les réserves que l'on a dites, avec les adaptations et les différences inhérentes à l'inscription des œuvres dans deux genres bien distincts, les étapes d'un même processus amoureux : la scène de rencontre ; l'entrevue entre la vieille et l'amant (« *No quiso más don Jacinto que esta ocasión, y asiéndola [Elena] por el copete le contó sus amores [...]* », etc.) ; la première ambassade de la vieille (« *[Elena] se subió al cuarto de Aminta [...]* », « *Y di, ¿qué diré a don Jacinto?* ») ; le retour de l'ambassade (« *Bien quisiera doña Elena hallar luego a don Jacinto para darle las buenas nuevas [...]* ») ; la scène de la seconde ambassade (et l'entrée d'une nouvelle entremetteuse : « *[...] [Flora] se fue a la misma iglesia donde estaba Aminta, y en entrando en ella, [...], se sentó junto al estrado de la hermosa y engañada Aminta [...]* ») ; le second compte rendu (« *Contó Flora a don Jacinto el concierto [...]* ») ; enfin, le rendez-vous et la scène d'amour (« *[...] [don Jacinto] gozó algunos regalados y honestos favores* »)⁶¹.

Séduction et entremise

La rencontre amoureuse

- 21 Elena quitte la maison d'Aminta et espère quelque récompense pour le service rendu : « *Bien quisiera doña Elena [...] pedirle [à Jacinto] albricias, mas como no aguardaba tan buen despacho, quiso saberlo más tarde, y así se había recogido en su posada* »⁶². Ce sont les fameuses « *albricias* » que l'entremetteuse réclame à Calisto⁶³, et celles que cette même entremetteuse, ressuscitée dans la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez, s'empresse de récupérer, suite au mariage de Felides et Polandria à la réussite duquel elle a contribué, avec une telle précipitation qu'elle manque une marche et se tue :

CELESTINA. ¡Oh qué alegría tan grande me han dado con darne tales nuevas y tan deseadas para los desposados y aun provechosas para la vieja que las negoció! Oh Celestina, Celestina!, ¿y cómo te estás queda razonando con las paredes, y no vas a ganar lo que perderás si por negligencia lo dejas? [...] ¡Oh qué ligera salgo! A buena fe, no tarde una hora en ir y venir. ¡Jesús! ¡Jesús! ¡Santa María! ¡Confesión! ¡Confesión! ¡Socorro! ¡Socorro! [...]

VECINOS. ¡Santísima Trinidad!, ¡y cuántos pedazos se ha hecho la cabeza, que todos los sesos tiene entre las piedras! Mas cayendo desde aquellos corredores, claro está que había de fenecer su ansiada vida. [...] ¿no veis que [...] por ir muy apresurada a pedir las albricias cairía?⁶⁴

- 22 L'impatience de Jacinto est à l'évidence moins grande que celle de Calisto, qui n'y tient plus⁶⁵. S'il se comporte à certains égards comme un amant courtois⁶⁶ et que la nouvelle dite courtisane puise ses origines dans cette tradition-là, l'amour *hereos* qui l'affecte, maladie exclusive de la noblesse d'après les traités de médecine médiévaux⁶⁷, est de moindre intensité que Calisto. Il est vrai qu'à l'instar de celui-ci, Jacinto se calfeutre chez lui⁶⁸ et présente plusieurs symptômes clairs de l'*aegritudo amoris*, à commencer par

le manque de sommeil et d'appétit : « *Vínole a poner en tal cuidado su pasión que del poco comer y mal dormir vino a perder la salud, de suerte que cayó en la cama de una profunda melancolía [...]* »⁶⁹.

- 23 La première rencontre de Jacinto et Aminta a lieu en présence des deux entremetteuses, dans un lieu public, et se déroule dans le respect des préceptes courtois. C'est une différence majeure avec *La Celestina*, où tout se fait dans la clandestinité. La première entrevue de l'auto XII a pour seuls témoins, témoins auditifs et indirects, les domestiques Pármemo, Sempronio et Lucrecia. Dans l'œuvre de Fernando de Rojas, l'expression de l'érotisme, quoique dépourvue de termes proprement dénotatifs, se dit sans ambiguïté : « *Las puertas impiden nuestro gozo, las quales yo maldigo, y sus fuertes cerrojos [...]* », s'exclame Melibea⁷⁰. Comparativement, cette nouvelle fait montre d'un érotisme beaucoup plus contenu, « *el único [...] posible en textos impresos, el implícito, el larvado, que evoca el poder sugerente de alguna pluma privilegiada* »⁷¹, un érotisme allusif et symbolique en phase avec les conventions de la galanterie courtoise (« *la debida cortesía* », dit le texte⁷²). Dans une anticipation du mariage, du dénudement de la dame et de la relation charnelle, Jacinto tend la main à Aminta, laquelle vient de trébucher, ce premier faux pas annonçant celui à venir, la perte de sa virginité dans les bras d'un manipulateur. Il reçoit, en retour, la main dégantée de celle-ci⁷³. On voit toute la différence qu'il y a entre un galant de nouvelle, dont l'audace suprême consiste à « *dar la mano* » et à déclarer sans ambages à sa dame qu'il est prêt à l'épouser⁷⁴, et un « *loco enamorado* » de *comedia humanística* tel que Calisto, qui exprime sans voile métaphorique sa frustration, son désir sexuel, et tout disposé à forcer les obstacles qui se dressent sur son chemin⁷⁵.

L'entrée en scène de Flora

- 24 C'est alors que l'amante de Jacinto, qui a machiné tout le plan, intervient. Le manteau (« *Tomó Flora su manto* »⁷⁶), attribut célestinesque s'il en est (que l'on se souvienne du « *manto raído y viejo* » dont fait parade Celestina pour soutirer à Calisto de nouveaux habits⁷⁷), symbolise à lui seul l'entrée en scène de celle qui est à la fois la concubine et l'entremetteuse de Jacinto. Si sa jeunesse et sa beauté⁷⁸ l'éloignent du prototype de l'entremetteuse célestinesque et classique, le savoir dont elle est détentrice, « *el saber egoísta, acomodado a nuestras necesidades, el saber utilitario que encuentra en Celestina su personificación literaria* », l'en rapproche⁷⁹. A peine comprend-elle où le bât blesse qu'elle façonne un scénario dans lequel toutes les éventualités et les alternatives sont envisagées, en témoigne l'usage répété de connecteurs logiques :

*No pienses que me pesa [...] porque no puedo tener por agravio querer mujer que me excede en todo. Y así, en lugar de enojo tengo lástima, por ver cuán imposibles han de ser tus deseos, si no te vales del engaño, porque... [...]. La dificultad que yo hallo en esta pretensión es que... [...] y si pasare más adelante la voluntad... [...]. Y si con gozarla se acabare... [...] ni ella sabrá... ni osará*⁸⁰.

- 25 Comme Celestina, mue par l'appât du lucre (le dicton « *A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo* », telle est sa devise⁸¹), Flora y voit son intérêt, un intérêt amoureux : « *viéndome desear y procurar tu gusto, me has de querer más* », déclare-t-elle à Jacinto⁸². Sorte de version féminine et extraconjugale de la figure du *marido consentido* dont la poésie érotique du Siècle d'Or est friande⁸³, non seulement elle laisse celui qu'elle aime satisfaire son appétit sexuel avec une autre femme, mais elle l'éperonne carrément : « *[...] yo por mi parte tenderé mis redes, haré mis tramoyas, y a título de que soy tu hermana, me*

haré su amiga [d'Aminta] y procuraré hablarla en la iglesia »⁸⁴. Ce sont les mêmes rets que tend Celestina pour capturer ses victimes féminines, vierges tout comme Aminta : « Pocas vírgenes [...] has tú visto en esta cibdad [...] de que yo no aya sido corredora de su primer hilado. En nasciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro para saber cuántas se me salen de la red », dit-elle à Sempronio⁸⁵ ; les mêmes lieux dans lesquels elle parle affaires (« En entrando por la yglesia, vía derrocar bonetes en mi honor », se remémore-t-elle non sans regret⁸⁶) ; les mêmes travestissements auxquels elle se livre : si Flora, personnage à l'identité mouvante, se fait passer pour la sœur de Jacinto, puis pour l'un de ses compagnons d'infortune (« en hábito de hombre iba »⁸⁷), c'est le costume de mercière qu'endosse Celestina pour entrer chez Alisa à l'auto IV⁸⁸. Comme elle, enfin, elle est sûre de son coup et de ses capacités : le discours qu'elle tient à Jacinto (« [...] aunque más en los estribos de su honra vaya [Aminta], no dejará de caer »⁸⁹) fait écho à celui que Celestina tient à Sempronio : « Que aunque esté brava Melibea, no es esta [...] la primera a quien yo he hecho perder el cacarear »⁹⁰.

- 26 Aussitôt dit, aussitôt fait ! Faisant mine de parler à Jacinto, son prétendu frère, elle adresse à Aminta, assise à côté d'elle, ce qui s'apparente à une déclaration d'amour détournée⁹¹, dans l'un des extraits les plus glosés de la nouvelle :

*Aguarda, hermano, no pasemos de aquí, que ya sabes que tengo el gusto y deseos más de galán que de dama, y donde las veo y más tan bellas, como esta hermosa señora, se me van los ojos tras ellas y se me enternece el corazón*⁹².

- 27 Les commentateurs ont vu dans cette réplique le signe d'un désir homosexuel plus ou moins manifeste⁹³. Il faut replacer ces mots dans leur contexte : comme l'écrit Isabel Colón Calderón, il est moins question de l'éventuel penchant de Flora pour les femmes, semble-t-il, que d'une stratégie pour finir de faire chuter Aminta. Le fait que, juste auparavant, les paroles de l'autre entremetteuse, Elena, apparemment anodines et adressées à Jacinto, ne tombent pas non plus dans l'oreille d'une sourde, nous fait penser qu'il s'agit là d'un subterfuge prémédité et habituel : « [...] [Aminta] puso sus ojos en dos mil ocasiones de atrevidos, y más cuando oyó decir a doña Elena: "Váyase vuestra merced con Dios, [...], que ya la labor está en buen estado" [...] »⁹⁴. Flora entend flatter Aminta pour gagner sa confiance, en même temps qu'elle lui rappelle, subtilement, que l'église est remplie de femmes gracieuses parmi lesquelles son frère aurait l'heur de choisir. Alors que le personnage de Flora est tout entier placé sous le signe de la simulation⁹⁵, et que son entrée dans l'église s'apparente à une entrée sur scène⁹⁶, faudrait-il donner du crédit à cette réplique savamment préparée et dite en public ?

*Given that Flora is described as having lied to manipulate Aminta, it would be hard to accept her prior statements as a sincere expression of lesbian desire. Moreover, Flora's sexual behavior elsewhere in the story seems to be decidedly heterosexual [...]. Although the text plays with the idea of physical attraction between Flora and Aminta [...] these comments seem to function more in accord with the intricate « engaño » plotted by Flora and Jacinto against Aminta*⁹⁷.

- 28 L'absence de jalousie de la part de Flora nous semble être moins la marque d'un désir bisexuel que celle d'un personnage que le texte essentialise et dont les traits demeurent fixés dès le début : c'est « una dama libre y más desenfadada que es menester que sean las mujeres »⁹⁸. La jalousie, très peu pour elle.
- 29 Comment ne pas faire le rapprochement avec l'œuvre de Rojas ? Voici ce qu'écrit Irma Vasileski : « La misma tendencia homosexual puede observarse en [...] Celestina, especialmente en la escena en que la vieja intrigante contempla con mal disimulado deleite el cuerpo semidesnudo de Areúsa [...] »⁹⁹. Là encore, peut-être faut-il lire le texte avec plus de

minutie. Dans le septième *auto*, Celestina loue en effet les charmes d'une Areúsa faussement effarouchée : « ¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! [...] ¡O, quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti [...]! »¹⁰⁰. Elle l'incite à faire l'amour avec le novice Pármeno, vantant les mérites de la polyandrie. Mais tout cela ne vise qu'à accroître le désir de celui-ci, qui, tapi dans l'ombre, n'en perd pas une miette, sans se douter que les deux femmes lui jouent un numéro bien rodé consistant à lui faire croire qu'Areúsa, dont il ignore l'activité véritable, est une femme dont la conquête demande quelque effort de persuasion. La flatterie, qui joue sur l'ambiguïté de l'orientation sexuelle de l'entremetteuse, est une arme de séduction volontaire, qui poursuit un but précis (différent dans les deux œuvres)¹⁰¹. Et le but est atteint pour Flora puisqu'Aminta, amadouée et ne paraissant pas trouver ses propos cavaliers, devient interlocutrice effective. Elle rebondit sur ce qu'elle vient d'entendre et lance la discussion :

[...] me pienso estimar desde hoy en adelante en más que hasta aquí, y enriquecerme con la merced que me hacéis, pues de amores tan castos no podrá dejar de sacarse el mismo fruto; y así, os suplico me digáis qué es lo que de mí os agrada y enamora, para que yo lo tenga en más y me precie de ello.

-Toda vos- replicó Flora [...]»¹⁰².

- 30 Sa curiosité un brin narcissique (« os suplico me digáis... ») est à mettre en parallèle avec celle de Melibea, et la question qu'elle pose (« ¿En qué, Calisto? »), après que celui-ci a affirmé, en guise de première réplique, « En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios »¹⁰³. Comme l'écrit María Eugenia Lacarra, « [s]u primera pregunta, “¿En qué, Calisto?” se ve en retrospectiva no como ingenua sino como coqueta e irónica. Melibea flirtea desde el primer instante [...] »¹⁰⁴. De même, Aminta flirte avec Flora, à défaut de pouvoir le faire avec Jacinto. Quoiqu'étant l'un des espaces codifiés de la galanterie¹⁰⁵, le lieu saint ne permet guère aux personnages de sexe différent de pousser la séduction au-delà des jeux de prunelle (« le vio entrar en la iglesia »¹⁰⁶) alors qu'il est propice à la discussion féminine : « [...] su tía la [Aminta] había visto hablar con Flora, no sospechó nada, conociendo su recato y pareciéndole que hablaban de cosas de doncellas »¹⁰⁷. Certains critiques lancent l'hypothèse – loin de faire consensus – selon laquelle la scène de rencontre entre Calisto et Melibea pourrait avoir lieu dans une église¹⁰⁸, celle de la Madalena, par exemple, mentionnée à plusieurs reprises dans le texte. Cela donnerait à la scène un parfum de transgression supplémentaire, comme chez María de Zayas : l'« estrado », l'espace domestique semi-privé du récit-cadre, décrit comme un *locus amoenus* dans lequel les hôtes de Lisis s'adonnent à de nobles passe-temps et à d'intenses mais chastes jeux galants¹⁰⁹, se transforme dans la nouvelle en un lieu d'entremise amoureuse et de perfidie dans lequel on s'attaque à l'innocence de la jeune Aminta¹¹⁰. Et, pour ce faire, comme le fait remarquer Maria Zerari, « la tercera asume las palabras del pretendiente [...]. De hecho [...] no deja de extrañar el que el discurso amoroso no pueda ofrecerse en un diálogo directo entre los protagonistas principales »¹¹¹. Ici, non seulement la médiatrice fait siens les mots du galant, mais aussi l'expression de son désir et son attitude de conquête, en témoigne sa réponse (« Toda vos »). Il y a une espèce de transfert en vertu duquel Flora prend la place, verbalement parlant, de Jacinto : faute d'un véritable dialogue entre les deux prétendants¹¹², c'est Flora qui se substitue à Jacinto, et, amante de celui-ci, elle devient virtuellement et le temps d'un dialogue, amante d'Aminta¹¹³.
- 31 Mais force est de constater que le dialogue s'avère quasiment inutile puisqu'Aminta est pleinement conquise avant même l'intervention de Flora : « [...] con señales ciertas de ser rendida » ; « desde que le vio entrar en la iglesia con ella, estaba casi difunta, acabando los celos

de romper la herida y abrir la puerta al amor »¹¹⁴. L'agitation qu'elle ressent (« los varios pensamientos »,¹¹⁵) est la même que ressent Melibea après sa première rencontre avec Celestina, et non avant, comme ici¹¹⁶. Alors que l'entremetteuse doit intervenir pour vaincre les dernières résistances de Melibea (manifestes au moins jusqu'au dixième auto)¹¹⁷, que sa rencontre avec Calisto a déjà ébranlée¹¹⁸, Flora, elle, n'a pas véritablement besoin de convaincre Aminta. L'intervention de Flora perd en fonctionnalité, et c'est pour régler les contingences matérielles de la rencontre avec Jacinto plus que le bien-fondé de celle-ci qu'elle doit agir : « En su casa podrás hablar a mi hermano [...] y después de iros ante el vicario, te vendrás a mi casa ». C'est l'oncle qu'il faut faire plier, et non la nièce : « [...] supuesto que aunque yo quiera remediar a tu hermano y hacerme a mí dichosa [...], mi tío, que ya me tiene para su hijo, no lo ha de consentir »¹¹⁹. Ce processus de défonctionnalisation de l'entremetteuse, généralement à l'œuvre dans ce que Pierre Heugas appelle « lo celestinesco »¹²⁰, se retrouve dans cette nouvelle : devenue personnage-type, dans un système de personnages typifiés, elle vaut pour ce qu'elle représente, plus que pour son rôle effectif¹²¹. Aminta est folle d'amour (« [...] tal efecto ha hecho en mí la vista de tu hermano », déclare-t-elle¹²²), et ni Elena ni Flora n'y sont pour rien. Le dédoublement de la figure de l'entremetteuse¹²³, auquel s'ajoute le procédé épistolaire, récurrent dans les nouvelles amoureuses mais qui fait ici double emploi, donne l'impression d'un auteur qui verse dans la surenchère. Cette duplication de la figure de l'entremetteuse, impliquée dans une affaire bien moins périlleuse qu'il n'y paraissait¹²⁴, et où la dame succombe sans qu'il faille se démener, n'est pas étrangère à la veine célestinesque. Alonso de Villegas Selvago, auteur de la cinquième continuation célestinesque, intitulée la *Comedia Selvagia* (1554), fait intervenir les deux entremetteuses Dolosina et Valera dans les amours du couple noble que forment Selvago et Isabela, des amours exemptes de véritables difficultés et, qui, là non plus, n'en demandaient pas tant.

- 32 La première partie de l'entremise, qui correspondrait à l'auto X de *La Celestina*, est rapportée à la troisième personne (« Diestramente iba la cauta Flora poniendo lazos a la inocente Aminta [...] »), et prend la forme d'un compte rendu (« de lance en lance, le dio a entender todo lo que quiso... »¹²⁵). Dénuée d'un traitement dialogique, la scène supposément décisive a quelque chose de fade. L'attrait d'une entremetteuse réside en bonne part dans son éloquence, et c'est la façon dont elle s'y prend, la façon dont elle amène et enchaîne les arguments, son art de l'improvisation¹²⁶, qui font le sel de ces entrevues. Ces « diálogos celestinescos », pour reprendre l'expression de Maria Zerari¹²⁷, perdent beaucoup de leur force et de leur puissance dramatique. Avec une Aminta moins rétive que l'on aurait pu le croire, non seulement l'enjeu est moindre, mais en plus, ce ne sont pas les mots de Flora que l'on entend, mais bien ceux du personnage du récit-cadre, qui alterne discours narrativisé et discours transposé : « ...diciéndole cómo don Jacinto [...] había venido desde Valladolid... », « Engrandeció su amor, su sangre, su renta... [...] », « ... diciéndole por remate que pensaba que si su hermano no la alcanzaba por mujer, sería su vida muy corta »¹²⁸. Avec quels termes lui a-t-elle dit tout cela, par le biais de quelles figures stylistiques a-t-elle grandi ses mérites ? On ne le saura pas. L'expression hyperbolique (« tan enamorado, tan rico y noble », « con tantas muestras de verdad »¹²⁹), qui met en relief une certaine intensité du discours, ne fait pas oublier que l'on n'entend qu'une voix, celle de Matilde, une voix volontiers moralisatrice (« Disimuló Flora su mentira »¹³⁰). On est loin du « diálogo vivo » qui caractérise, selon la thèse bien connue de Stephen Gilman, *La Celestina*¹³¹.

33 La seconde partie de l'entremise (réponse d'Aminta et nouvelle réplique de Flora) est rapportée au style direct et ce qui s'y joue diverge fondamentalement de ce qui se joue à l'auto X de *La Celestina*. Les enjeux diffèrent radicalement, bien que résultat soit à peu près identique : « *estoy dispuesta a no mirar honra ni opinión* », « *¡Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo!* », déclarent avec détermination Aminta et Melibea, respectivement¹³². Melibea, à la faveur d'un dévoilement très lent et de manœuvres dilatoires de la part de Celestina, finit par mettre un mot sur le mal qui l'afflige¹³³ et accepte de « *ver y hablar* » à Calisto. Pour Aminta, il est bel et bien question de se marier et de contourner les difficultés que constituent la promesse faite à son cousin germain de l'épouser, le rejet attendu de son oncle et la question de la dot. Au contraire, alors que rien ne s'oppose aux fiançailles de Calisto et Melibea, et à ce que le jeune homme demande à Pleberio la main de sa fille¹³⁴, la question n'est jamais abordée dans l'œuvre ; et ce, non pas pour des raisons d'incompatibilité de rang, de sang ou de religion entre les deux protagonistes¹³⁵, mais parce que le mariage, pas même un mariage clandestin comme dans notre nouvelle, ne ferait pas partie de l'horizon courtois qui est le leur. Si, comme le rappelle Cristina Álvares, dans la littérature courtoise du XII^e, le mariage n'était pas exclu¹³⁶, ce n'est pas ce à quoi aspirent les amants courtois de la *novela sentimental* espagnole du XV^e siècle, que Fernando de Rojas parodie. C'est l'une des raisons que l'on peut alléguer, une raison de type artistique de surcroît, pour apporter une réponse satisfaisante à une question qui a fait couler beaucoup d'encre : pourquoi Calisto et Melibea n'envisagent-ils à aucun moment de se marier ? Ce serait donc la tradition littéraire, celle de la lyrique courtoise notamment, où l'amour n'a d'existence qu'en dehors du mariage, qui pèserait de tout son poids dans le rejet (non thématiqué) de cette option pourtant à portée de main et dans le recours à une entremetteuse¹³⁷. Mais à y regarder de plus près, nous dit Enrique Jesús Rodríguez Baltanás, dès le début de l'œuvre, et en dépit de la belle façade rhétorique courtoise qui est la sienne, Calisto manifeste ce qui est avant tout un appétit charnel lancinant. Rappelons-nous les doubles sens érotiques des termes « *galardón* », « *torpe* », « *ilícito amor* » du premier *auto*, et tant d'autres qui s'égrènent au fil des pages :

La conducta de Calisto, a lo largo de la acción, y hasta su despeñamiento y muerte, es absolutamente coherente con este planteamiento inicial. Por eso, porque lo que busca es gozar del cuerpo de Melibea, recurre a la vieja alcahueta, y por eso no se le ocurre enviar a un familiar a pedir su mano¹³⁸.

34 On voit tout l'écart qu'il y a entre *La Celestina* et *La burlada Aminta*, puisque des circonstances comparables (obtenir les faveurs sexuelles d'une jeune femme vierge, célibataire dans un cas, promise à un tiers, dans l'autre), débouchent sur des solutions radicalement contrastées. Calisto et Jacinto sont façonnés sur le même modèle courtois, modèle qu'ils transgressent tous les deux¹³⁹, mais à presque un siècle et demi de distance : alors que le premier évacue la question du mariage car c'est le corps de Melibea qu'il lorgne¹⁴⁰, c'est justement dans le but de « *gozar de Aminta* » que le second monte un simulacre de mariage, dans une nouvelle qui reflète l'idéologie tridentine du temps, laquelle a fait du mariage un enjeu majeur¹⁴¹.

35 Il appert de cela qu'Elena et Flora font moins figure d'entremetteuses que de marieuses dans cette nouvelle¹⁴². Or, si comme l'écrit Márquez Villanueva, « [d]entro de un armazón de simetrías exactas para casamenteros y alcahuetas, el axioma de que la unión sexual requiere un mediador servicial llegó a ser evidente para la Península Ibérica »¹⁴³, il n'empêche que les deux branches de cette même activité ne sont pas superposables. C'est bien ce que nous rappelle la vieille dans la troisième continuation célestinesque, qui refuse d'en être

réduite à arranger les mariages, comme sa devancière l'a fait dans la deuxième continuation pour le couple Felides/Polandria. Elle tempête : « [...] *no soy casamentera, ni menos es ese mi oficio ; [...] que para ese caso no es menester el estudio de mis artes* »¹⁴⁴. Mais si, dans une société où les unions arrangées sont de mise, la *casamentería* a pu être une activité honorable¹⁴⁵, il s'agit dans le texte d'une entremise sexuelle dissimulée sous des dehors plus respectables : « [...] *Aminta no se ha de rendir, cuando se rindiese, si no es por casamiento* », signale Flora. Plus loin, et s'adressant toujours à Jacinto : « [...] *amándote, fácil será el gozarla a título de marido* »¹⁴⁶. Ces entremetteuses-marieuses défont un mariage, certes non formalisé (celui d'Aminta avec le fils du capitaine), pour en faire un autre, pas plus effectif (« [...] [Jacinto] *ofrecióse con promesas [...]. Le dio la mano de esposo* »¹⁴⁷), mais consommé. Ce faisant, elles poussent l'héroïne à commettre les péchés de fornication et d'adultère, fût-il question de la fidélité à un homme promis à devenir son mari¹⁴⁸. Cela les éloigne du sillon de Celestina : si celle-ci facilite les relations adultérines¹⁴⁹ et pousse Areúsa, liée à son « *amigo* »¹⁵⁰, à multiplier les amants, l'intercession qu'elle mène en faveur de Calisto n'est pas de cet ordre-là. Cela les rattache, avec les réserves que suppose l'analogie, à une certaine tradition littéraire médiévale qui met en scène des entremetteuses chargées de jeter la zizanie dans des couples unis : on pense au récit « *Canicula* », extrait du *Sendebarr*, dans lequel une vieille entremetteuse parvient à convaincre sa voisine, dont le mari s'est absenté, d'avoir des relations sexuelles avec un homme qui a fait appel à ses services¹⁵¹ ; ou à la béguine de l'exemple 42 du *Conde Lucanor*, qui, entremetteuse du diable, ni plus ni moins, réussit, à force de roueries, à briser un couple heureux¹⁵². Et en qualité de marieuses, les arguments qu'utilise Flora pour fléchir la volonté d'Aminta ont quelque chose de concret et de pratique : « *ganas marido que le iguala en nobleza y hacienda* », « *veinte mil ducados* », etc.¹⁵³. Ceux dont use Celestina, face à une Melibea sur le point de défaillir, ressortent à la passion, à une casuistique et une étiologie amoureuses fondées sur une isotopie médicale : « *Sin te romper las vestiduras se lanzó en tu pecho el amor; no rasgaré yo tus carnes para le curar* », « *Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno [...]* »¹⁵⁴. En d'autres termes, à l'inverse de Celestina, Flora fait appel à la raison plus qu'au sentiment. Ce qui intéresse María de Zayas, c'est moins de mettre en lumière, comme chez Rojas, l'arsenal persuasif qui est le sien, que sa perversité et son absence de scrupules.

Scènes érotiques et jeux de miroir

- 36 Au terme favorable de son entremise, Flora récolte les fruits érotiques qu'elle a elle-même semés sur la route d'Aminta, en tant qu'*alcahueta* : « *Contó Flora a don Jacinto el concierto, si bien de industria le dio algunos picones, alcanzando por las nuevas mil tiernos y amorosos favores* »¹⁵⁵. C'est ce même substantif « *favor* », dans sa forme plurielle et là encore associé à un adjectif (« *regalados* ») qui finit de lui conférer la coloration érotique qu'il porte déjà en lui¹⁵⁶, que l'on retrouve lors de la nuit d'amour entre Aminta et Jacinto dont Matilde fait mention (*La Comedia de Calisto y Melibea* de 1499 en compte une, la *Tragicomedia* de 1502 deux) : « *Le dio la mano de esposo, con cuya seguridad gozó algunos regalados y honestos favores, cogiendo flores y claveles del jardín, jamás tocado de persona nacida, que estaba reservado a su ausente primo* »¹⁵⁷. La scène d'amour entre Jacinto et Flora anticipe de peu celle entre celui-ci et Aminta, qui marque la fin du processus de séduction à plusieurs mains et le début de la déchéance de l'héroïne, « *precipitada en un mal tan grande* »¹⁵⁸, moteur de la seconde partie de la nouvelle. Flora reproduit en

quelque sorte avec Jacinto la stratégie qu'elle a déroulée avec Aminta. C'est par le récit qu'elle lui fait de son entremise et de l'issue heureuse (« *Contó Flora [...] el concierto* ») qu'elle parvient à émousser son partenaire (« *le dio picones* »¹⁵⁹) et à passer de la parole aux actes. Et c'est par la parole, par les compliments teintés d'un tribadisme probablement affecté, on l'a vu, qu'elle a abusé l'héroïne et l'a convaincue de se livrer à Jacinto¹⁶⁰. De même, la scène érotique entre Areúsa et Pármene, au septième *auto* de *La Celestina*, anticipe celle de l'*auto* XIV entre Melibea et Calisto. Aux exclamations d'Areúsa « *¡Ay, señor mío, no me trates de tal manera!* », « *¡Ten mesura [...]! Quitate allá* » répondent celles de Melibea « *¡Por mi vida [...] no obren las manos quanto pueden! ¡Está quedo, señor mío!* »¹⁶¹. Ce rapprochement entre les amours de personnages aux mœurs légères¹⁶² et celles des héroïnes nobles parachève le processus de dégradation à la fois physique et morale de ces dernières, processus qui motive la fin tragique de Melibea et la némésis d'Aminta (d'autant plus sanglante que la chute a été violente). Y contribue également le regard que posent les deux entremetteuses sur le couple dans le feu de l'action, une action rapportée, et non dialoguée et saisie sur le vif comme dans *La Celestina* : « *Solemnizaban la fiesta Flora y doña Elena con mil donaires, viendo a don Jacinto tan atrevido como Aminta vergonzosa* »¹⁶³. Autrement dit, « *as Jacinto and Aminta [...] consumate their nuptials, Flora and Elena look on, enjoying carnal delights vicariously - reminiscent of Celestina and other literary viejas verdes* »¹⁶⁴. Une réminiscence de la scène érotique de l'*auto* VII que nous avons déjà évoquée, dans laquelle la vieille, rongant son frein tant bien que mal, observe les deux jeunes amants s'ébrouer dans la chambre d'Areúsa, équivalent de l'« *apuesto* » d'Elena dans la nouvelle¹⁶⁵. Elle incite Pármene à se montrer à la hauteur de la beauté d'Areúsa et entend être aux premières loges, faute de pouvoir prendre part à la chose : « *¡Llégate acá, negligente, vergonzoso, que quiero ver para cuánto eres, antes que me vaya! ¡Retócala en esta cama! [...] Destos me mandavan a mí comer en mi tiempo [...]* ». Les encouragements qu'elle lance à l'adolescent inexercé, « *barbiponiente* » comme elle le qualifie¹⁶⁶, se rapprochent des « *mil donaires* » avec lesquels Flora et Elena célèbrent la fête¹⁶⁷. Ce n'est, elles aussi, que par procuration qu'elles peuvent rassasier leur appétit sexuel : comme Celestina, Elena est veuve et on ne lui connaît aucun amant¹⁶⁸, tandis que Flora, on l'a vu, doit mériter les caresses du sien. Elle se lance dans l'entremise, poussée par les circonstances et la « *repentina mudanza de don Jacinto* »¹⁶⁹, à l'image de Celestina, contrainte d'ouvrir un lupanar illicite lorsque, les années passant, ses charmes de prostituée font moins d'effet sur les clients. C'est également par procuration, par le truchement de la narratrice que les auditeurs du récit-cadre et nous autres, lecteurs, avons accès à ce qui se joue dans ces scènes piquantes. Or, conformément à l'érotisme de la nouvelle courtisane et aux préceptes du *decoro*, la noble Matilde, avare en détails, opte pour l'expression imagée et un lexique érotique typiquement courtois (« *favores* », « *gozar* », « *regalados* », « *flores* »¹⁷⁰), c'est-à-dire déréalisant. Les fleurs du jardin, métaphore érotique transparente et convenue, se substituent au jardin véritable, théâtre des amours nocturnes de Calisto et Melibea, un jardin aux connotations érotiques non moins évidentes : « *Nunca fue más desseado / amado de su amiga, / ni huerto más visitado, / ni noche más sin fatiga* », chante Lucrecia¹⁷¹.

- 37 Une fois son appétit sexuel comblé (« *aplacado el fuego* »¹⁷²), Jacinto se désintéresse d'Aminta, comme Calisto, « *agora que está elada la sangre que ayer hervía* »¹⁷³, quitte à la hâte le jardin de Melibea sans répondre à ses sollicitations, et comme Polidoro, héros célestinesque, délaisse la chambre de Casandrina : « *Espantado estoy, que, con haber querido tanto a esta muger, es mayor el desamor que agora la tengo que no el amor que ayer me aquexaba* »¹⁷⁴. La suite de l'histoire prend une tournure qui l'éloigne de *La Celestina* : il

n'est plus question de conquête amoureuse, de séduction et de l'intervention d'une entremetteuse, mais de l'exécution froide et méthodique du plan élaboré par Flora, de la vérité dévoilée, au gré d'une série d'anagnorèses, et de la vengeance consécutive d'Aminta. La découverte de la vérité intervient alors que le mal est fait, certes, mais Aminta a la possibilité de contre-attaquer et, toute contrainte qu'elle est de vivre sous une fausse identité et de convoler avec Martín par obligation, peut-être, plus que par amour, elle arrache à la force de sa dague un relatif *happy end*. Dans *La Celestina*, marquée du sceau de la tragédie, la découverte de la vérité par Pleberio intervient trop tard, quand il n'est plus temps de sauver sa fille. Les deux œuvres à l'enchaînement causal implacable châtient les agents déstabilisateurs de la société et rétablissent l'ordre donné : dans une sorte de règlement de compte entre anciens affidés, Jacinto tue Elena d'un coup de pistolet, de même que Pármeno et Sempronio, qui ont pris part à l'entremise, transpercent Celestina de leur épée. Puis la justice intervient, garante de l'exemplarité : justice poétique qui, à travers Aminta, punit Jacinto et Flora, et justice des hommes, qui décapitent Pármeno et Sempronio.

Conclusion. Les contours d'une absence

- 38 Cette série de clin d'œil intertextuels célestinesques donnent à *La burlada Aminta* un-je-ne-sais-quoi d'*apicorado* dont ne sont pas dépourvues d'autres *maravillas* du recueil¹⁷⁵, et confirment la grande ductilité de la nouvelle espagnole au XVII^e siècle. À l'instar du roman qui se développe en parallèle, elle accueille, en effet, en son sein, des éléments disparates qui proviennent notamment de l'univers pastoral, picaresque, byzantin, de la comédie de cape et d'épée, et, quoique moins fréquemment signalés par la critique, de la célestinesque¹⁷⁶. Il n'y a pas, à proprement parler, dans la nouvelle qui nous occupe, ni dans les *Novelas amorosas y ejemplares* d'entremetteuse célestinesque¹⁷⁷. Se distinguent, en revanche, des réminiscences célestinesques, résiduellement porteuses d'un contenu discrètement transgressif, qui a trait à la sexualité (voyeurisme, homosexualité féminine, faveur sexuelle comme forme de récompense) et à la moralité (fausses messes basses, mensonge, soupçon de magie) ; porteuses d'un contenu tragique et de valeurs de crise également.
- 39 Le constat que fait Ignacio Arellano de « *la reducida impronta que la gran obra original deja [...] en la comedia nueva* »¹⁷⁸ vaut à l'évidence pour la nouvelle, dont les points de contact avec la formule théâtrale de Lope de Vega ne sont plus à démontrer. Et que retiennent les dramaturges de *La Celestina* ? Eh bien, essentiellement les versants comiques, une certaine atmosphère de lupanar, les personnages hauts en couleur de la faune prostibulaire. Or, tout cela est assez peu compatible avec l'univers des *Novelas* de María de Zayas, dans lequel l'humour joue un rôle très marginal¹⁷⁹, et la noblesse, magnifiée dans son ensemble, occupe le devant de la scène. Les membres de cette classe dominante qui ne se comportent pas conformément à leur rang, et dont les errements ne manquent pas d'être âprement fustigés par l'auteur, ne vont pas jusqu'à frayer avec les souteneurs, les prostituées clandestines et autres clients invétérés des maisons de tolérance que l'on coudoie à chaque page de la célestinesque, les Centurio, Pandulfo, Cornelia, Traso el Cojo et les autres... Voici le portrait que Luisa, qui recueille Aminta chez elle, dresse de Flora :

Esta mujer ha muchos años que es amiga suya [de Jacinto], y es la que le incita a mil maldades, que si no tuviera los brazos que en la Corte tiene de personas deudos suyos en

*oficios grandiosos del rey, le hubieran quitado la vida por el mal ejemplo que da con la publicidad de sus apetitos, vicio en nobles más mirado que en los demás*¹⁸⁰.

- 40 Peut-être le personnage suggère-t-il que Flora est une courtisane, auquel cas, l'étiquette de « *novela cortesana* » prendrait tout son sens, mais on est loin tout de même des personnages des bas-fonds célestinesques. La figure de Celestina se désintègre en une multitude de détails sporadiques dans le théâtre du XVII^e siècle, nous dit Arellano¹⁸¹, et l'influence de *La Celestina*, si influence il y a, se dilue dans l'ensemble, dépouillée de ce qui fait le fond de l'œuvre. De la même façon, c'est à une acclimatation, toute relative et incomplète, de l'œuvre de Rojas aux codes propres de la nouvelle de María de Zayas à laquelle on assiste (et non l'inverse), à son impossibilité de faire une percée véritable dans un cadre qui admet des motifs littéraires hétérogènes, certes, à condition toutefois de ne pas desservir le propos général et la thèse du recueil¹⁸². Le lecteur de cette nouvelle, qui convoque implicitement le texte de Rojas, est invité à faire la comparaison : les enjeux de l'entremise amoureuse, sa représentation et sa progression divergent et font ressortir la différence qu'il y a entre une œuvre qui adopte une modalité dialogique, adaptée au sujet qui est le sien (la persuasion par la parole), et une modalité narrative. María de Zayas n'exploite pas les modalités de réception proprement auditives de sa *maravilla* dans le récit-cadre diégétique alors même qu'elle est portée par un sujet en or : la médiation amoureuse, où tout est dialogue. Les situations fictionnelles d'entremise sont on ne peut plus propices à *toucher* des auditeurs, dont la position est assimilable à celle du personnage que l'on entreprend (Aminta en l'occurrence), propices à stimuler leur imagination auditive, et à ce qu'Elena et Flora les convainquent au moment même où elles s'ingénient à convaincre Aminta. Mais l'auteur n'a pas intérêt, au fond, à ce que ces entremetteuses aux vils agissements aient l'assentiment du public d'auditeurs fictionnels, Lisis, Laura, Juan, Diego et les autres. La configuration du recueil et l'idéologie qui le soutient ne laissent pas la place, du reste, à l'épanouissement d'une parole vive, dialogique et polémique, pas plus que le récit encadrant ne commente les effets produits par le discours de tel ou tel personnage du récit encadré, sinon à travers des formules convenues et interchangeableables d'une nouvelle à l'autre¹⁸³.
- 41 En définitive, la plupart de ces éléments que l'on qualifie de célestinesques du bout des lèvres, épars et que nous avons regroupés dans ce travail à des fins d'analyse, non sans risquer un effet de loupe malencontreux, esquissent une absence plus qu'une présence.

BIBLIOGRAPHIE

ÁLVARES, Cristina, « Mariage, littérature courtoise et structure du désir au XII^e siècle », *Medievalista*, 8, 2010, sans pagination.

ALZIEU, Pierre, JAMES, Robert et LISSORGUES, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelone : Crítica, 2000.

ANONYME, *Comedia Thebayda*, José Luis CANET VALLÉS, *Edición crítica de la Comedia Thebayda*, Ypólita y Serafina, thèse soutenue à l'Universitat de València, Valence : non publiée, 1985.

- ANONYME, *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, Pedro Luis CRÍEZ GARCÉS (éd.), thèse doctorale soutenue à l'Universidad Complutense, Madrid : non publiée, 2016.
- ARELLANO, Ignacio, « *La Celestina en la comedia del siglo XVII* », in : Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL et Gema GÓMEZ RUBIO (dir.), *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del congreso internacional (27 de septiembre - 1 de octubre de 1999)*, Cuenca : Universidad de Castilla-La Mancha, Cortes de Castilla-La Mancha, 2001, p. 247-268.
- BARANDA, Consolación, « De "Celestinas" : problemas metodológicos », *Celestinesca*, 16 (1), 1992, p. 3-32.
- BATAILLON, Marcel, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris : Didier, 1961.
- BELALIA, Yasmine, « La beguina: alcahueta y "amiga del diablo" en la obra de *El Conde Lucanor* », in : Francisco TORO CEBALLOS (dir.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor. Dueñas, cortesanas y alcahuetas: Libro de buen amor, La Celestina y La Lozana andaluza*, Alcalá la Real : Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, p. 35-42.
- BROWNLEE, Marina, *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2000.
- CANTIZANO PÉREZ, Félix, *El erotismo en la poesía de adúlteros y cornudos en el Siglo de Oro*, Madrid : Editorial Complutense, 2007.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, « Amor y erotismo en Zayas », in : Javier ESPEJO SURÓS et Carlos MATA INDURÁIN (éd.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas amorosas y ejemplares*, Pamplune : Universidad de Navarra, 2021, p. 225-241.
- COSTA PASCAL, Anne-Gaëlle, *María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- COSTA PASCAL, Anne-Gaëlle, *María de Zayas : Novelas amorosas y ejemplares*, Neuilly : Atlande, 2020.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, *Edición y estudio de la Tragedia Policiana de Sebastián Fernández (1547)*, thèse doctorale soutenue à l'Universidad Complutense, Madrid : non publiée, 1992.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.
- GILMAN, Stephen, « Diálogo y estilo en *La Celestina* », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (3/4), 1953, p. 461-469.
- GÓMEZ, Gaspar, *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, Rosa NAVARRO DURÁN (éd.), volume intitulé *Segundas Celestinas*, Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 2016.
- GOSSY, Mary, « Skirting the Question: Lesbians and María de Zayas », in : Sylvia MOLLOY et Robert McKEE IRWIN (éd.), *Hispanisms and Homosexualities*, Durham : Duke University Press, 1998, p. 19-28.
- GOYTISOLO, Juan, *Disidencias*, Barcelone, Caracas, Mexico : Seix Barral, 1977.
- GUERRY, François-Xavier, « Du personnage Celestina au type célestinesque. Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du Siècle d'or (1499-1570) », *Crisol*, 10, 2020, p. 1-17.
- GUERRY, François-Xavier, « "Ella era el mercader y la mercadería, ella era la tienda y la tendera". Le vocabulaire érotique marchand dans le cycle célestinesque », *Crisol*, 19, 2021, p. 1-34.
- HEUGAS, Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux : Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux, 1973.

- LACARRA LANZ, Eukene, « La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina* », *Celestinesca*, 13 (1), 1989, p. 11-29.
- LACARRA LANZ, Eukene, « El “amor que dicen hereos” o *aegritudo amoris* », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 38, 2015, p. 29-44.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier : Publications de la Recherche, Université de Montpellier, 1987.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, « Personnage et récit dans les *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 15, 1979, p. 365-384.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Juan de Mena : poeta del prerrenacimiento español*, Mexico : El Colegio de México, 1950.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires : Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- MAEZTU, Ramiro de, *Don Quijote, don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía*, Madrid : Espasa-Calpe, 1928.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, « *La Celestina* como antropología hispanico-semítica », *Sharq Al-Andalus*, 8, 1991, p. 269-292.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela, IV. Primeras imitaciones de la Celestina (1905-1915)*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, « La animalización de la figura de la alcahueta. Trotaconventos y Celestina », in : Francisco TORO CEBALLOS (dir.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor. Dueñas, cortesanas y alcahuetas: Libro de buen amor, La Celestina y La Lozana andaluza*, Alcalá la Real : Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, p. 219-228.
- MICOULEAU, Mélissa et RAYNIE, Florence, « Mujeres violentas y feminismo: *La burlada Aminta y venganza del honor* de María de Zayas », *Hipogrifo*, 7 (1), 2019, p. 365-377.
- MIRANDA, Florencia Lucía, « Viejas alcahuetas en *Sendebat: entre el discurso ejemplar y la tradición oriental* », *Letras*, 77, 2018, p. 107-118.
- MUÑÓN, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina (1542)*, Rosa NAVARRO DURÁN (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 2016.
- OLIVARES, Julián, « La primera feminista española: María de Zayas y Sotomayor », in : Javier ESPEJO SURÓS et CARLOS MATA INDURÁIN, (dir.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas amorosas y ejemplares*, Pampelune : Universidad de Navarra, 2021, p. 153-175.
- OZMÉN, Emre, « La intimidad conflictiva en María de Zayas: narración y escritura », *e-Spania*, 37, 2020, p. 1-14.
- REY, Antonio, « El erotismo en la novela cortesana », *Edad de Oro*, 9, 1990, p. 271-288.
- RIQUER, Martín de, « Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina* », *Revista de Filología Española*, 41 (1), 1957, p. 373-395.
- RODRÍGUEZ BALTANÁS, Enrique Jesús, « El matrimonio imposible de Calisto y Melibea. Notas a un enigma », in : *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Pedro Manuel PIÑERO RAMÍREZ (dir.), Sevilla : Universidad de Sevilla, 2005, p. 281-308.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, « *Amar solo por vencer: la “picaresca” de María de Zayas* », *Acta poética*, 37 (1), 2016, p. 79-98.

- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499), Peter RUSSELL (éd.), Barcelone : Castalia, 2013.
- ROMÁN, María Isabel, « Más sobre el concepto de “novela cortesana” », *Revista de Literatura*, 85, 1981, p. 141-146.
- RUIZ, Juan, *Libro de buen amor*, Gerald Burney GYBBON-MONYPENNY (éd.), Madrid : Castalia, 1988.
- SHERMAN SEVERIN, Dorothy, (éd.), *La Celestina*, Madrid : Cátedra, 2013.
- SOSA-VELASCO, Alfredo, « El huerto de Melibea: parodia y subversión de un topos medieval », *Celestinesca*, 27, 2003, p. 125-148.
- SZERTICS, Joseph, « A propósito de la primera escena de *La Celestina* », *Confluencia*, 2 (2), 1987, p. 15-21.
- THIEULIN-PARDO, Hélène et PARDO, Madeleine, « Sous le manteau de Célestine », in : Georges MARTIN (dir.), *La Célestine de Fernando de Rojas*, Paris : Ellipses, 2008, p. 101-118.
- URBAN BAÑOS, Alba, « Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas », in : Luisa LOBATO, Javier SAN JOSÉ et Germán VEGA (dir.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, p. 633-684.
- VASILESKI, Irma, *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*, Madrid : Playor, 1972. E. LACARRA LANZ, « La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina* », *Celestinesca*, 13 (1), 1989, p. 11-29.
- VELASCO, Sherry, « María de Zayas and Lesbian Desire in Early Modern Spain », in : Susana CHÁVEZ-SILVERMAN et Librada HERNÁNDEZ (dir.), *Reading and Writing the Ambiente: Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture*, Madison : The University of Wisconsin Press, 2000, p. 21-42.
- VELASCO, Sherry, *Lesbians in Early Modern Spain*, Nashville : Vanderbilt University Press, 2011.
- VILLAVARDE, Mariel, « El hilo del que está tejido el manto de Celestina », *Celestinesca*, 37, 2013, p. 101-118.
- WHINNOM, Keith (éd.), introduction à *Cárcel de amor*, *Obras completas* de Diego de San Pedro, Madrid : Castalia, 1971.
- WILLIS, Angela, « Fleeing the Model Home: María de Zayas Rewrites the Rules of Feminine Sensuality and "Honra" in the Boccaccesco "Novela Cortesana" », *Letras femeninas*, 35 (2), 2009, p. 65-89.
- ZAYAS, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, Julián OLIVARES (éd.), 1^{re} éd. 2000, Madrid : Cátedra, 2020.
- ZERARI, Maria, « De *La burlada Aminta* a *La esclava de su amante*: aspectos del diálogo en las novelas de María de Zayas », *Criticón*, 81-82, 2001, p. 343-352.
- ZERARI, Maria, « ABCdaire María de Zayas : approche portative à l'usage des agrégatifs (III) », *Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines*, deuxième complément au n° 395, 2021, p. 1-39.
- ZERARI, Maria, « ABCdaire María de Zayas : approche portative à l'usage des agrégatifs (IV) », *Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines*, troisième complément au n° 395, 2021, p. 1-38.

NOTES

1. Jean-Michel LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier : Publications de la Recherche, Université de Montpellier, 1987, p. 339. Cf. également l'article « Personnage et récit dans les *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 15, 1979, p. 365-384, p. 371.
2. Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 8.
3. On voit mal comment María de Zayas, dont on connaît la « *prontitud para los libros* », au point, écrit-elle dans son prologue, « *que en viendo cualquiera, nuevo o antiguo, dej[a] la almohadilla y no sosieg[a] hasta que le pas[a]* » (María de ZAYAS, « Al que leyere », *Novelas amorosas y ejemplares*, Julián OLIVARES (éd.), 1^{re} éd. 2000, Madrid : Cátedra, 2020, p. 161), n'aurait pas lu l'œuvre de Fernando de Rojas, véritable best-seller de la littérature du Siècle d'Or. Il ne s'agit absolument pas de démontrer que l'auteur avait à l'esprit *La Celestina* au moment d'écrire cette nouvelle. La mise au jour d'un intertexte célestinesque, fil conducteur de notre travail, vaut comme piste et jeu de lecture, les comparaisons auxquelles nous nous livrons comme autant de réflexions susceptibles d'éclairer sous un jour nouveau notre connaissance de l'œuvre.
4. Cité par G. GENETTE, *Palimpsestes...*, p. 8.
5. La formule est de María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena : poeta del prerrenacimiento español*, Mexique : El Colegio de México, 1950, p. 483.
6. Le cycle célestinesque englobe *La Celestina* et ses six continuations qui s'égrènent dans la première moitié du XVI^e siècle. Ces continuations, qui forment la descendance directe de l'œuvre de Rojas, instaurent une relation explicite avec celle-ci, s'appropriant certains de ses personnages ou affirmant l'existence de liens de parenté entre les personnages nouvellement créés et ceux de l'œuvre originelle. Pour une présentation de ce cycle, cf. Consolación BARANDA, « De "Celestinas": problemas metodológicos », *Celestinesca*, 16 (1), 1992, p. 3-32.
7. Julián OLIVARES, « La primera feminista española: María de Zayas y Sotomayor », in : Javier ESPEJO SURÓS et CARLOS MATA INDURÁIN, (dir.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas amorosas y ejemplares*, Pampelune : Universidad de Navarra, 2021, p. 153-175, p. 165.
8. Juan GOYTISOLO, *Disidencias*, Barcelone, Caracas, Mexique : Seix Barral, 1977, p. 71.
9. « [...] [no] era [...] de las que hacen milagros de las cosas que suceden, ni deseaba hacerlos en razón de santidad, si bien lo disimulaba con muestras de virtud, tanto que el capitán no extrañaba que entrase en su casa » (M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 220). Comme Alisa et Pleberio dans *La Celestina*, le capitaine laisse entrer et vivre le loup dans la bergerie...
10. À la nature « libre » de Flora répondent les « libertades » de Jacinto, mari infidèle (*ibid.*, p. 216).
11. « ¿De tu amante eres tercera? », s'indigne la narratrice, interpellant Flora (*ibid.*, p. 227). Elena, quant à elle, fait figure de « discreta tercera » (*ibid.*, p. 224).
12. Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, « *La Celestina* como antropología hispanico-semítica », *Sharq Al-Andalus*, 8, 1991, p. 269-292, p. 273.
13. Si Elena et Flora (charmante concubine) ne correspondent pas forcément à l'image que l'on se fait de l'entremetteuse, il faut rappeler que dans la littérature orientale, dans laquelle l'Occident médiéval puise cette figure, revêtue ensuite des habits antiques, l'entremetteuse arbore des visages très variés (« *la alcahueta servicial, la piadosa, la diabólica, la hipócrita religiosa y la meramente cómica* » (*ibid.*, p. 275).
14. Pour une analyse sémiotique de ce personnage, « *más inclinado a gusto que a penitencia* » (M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 216), de sa fonctionnalité, ainsi que des autres personnages de la nouvelle et des faisceaux d'opposition qui les caractérisent, cf. J.-M. LASPÉRAS, « Personnage et récit... », p. 365-384.
15. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 220.

16. Ce sera chose faite dix-huit lignes plus loin. Il en va de même pour Flora, à qui la narratrice attribue des valeurs morales négatives, mais qui reste, pendant plus de vingt lignes (*ibid.*, p. 216-217), un personnage sans prénom, ce qui oblige le lecteur à « rechercher rétroactivement les marques complémentaires qui servent à composer l'étiquette de l'entremetteuse » (J.-M. LASPÉRAS, « Personnage et récit... », p. 370).

17. *Ibid.*, p. 383.

18. Fernando de ROJAS, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499), Peter RUSSELL (éd.), Barcelone : Castalia, 2013, p. 249. A ces « *quantas maldades* » font écho les « *mil maldades* » de Flora (M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 232), mentionnées par Luisa, à la différence près, et non des moindres, qu'à ce stade du récit, elle les a effectivement commises (à l'encontre d'Aminta).

19. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 255-261.

20. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 220.

21. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 395. Plus loin : « ¡bouas! Andad acá baxo presto, que están aquí dos hombres que me quieren forçar » (p. 418).

22. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 220, et F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 290, respectivement. Jacinto est, quant à lui, animalisé (« [...] como vio [Elena] el pájaro nuevo que venía a picar en el cebo de la hermosura de Aminta », p. 220), comme le sont les proies de Trotaconventos : « Como faze venir el señuelo al falcón, / así fizo venir Urraca la dueña al rrincón » (Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, Gerald Burney GYBBON-MONYPENNY (éd.), Madrid : Castalia, 1988, p. 303). Cf, sur cette question, María Teresa MIAJA DE LA PEÑA, « La animalización de la figura de la alcahueta. Trotaconventos y Celestina », in : Francisco TORO CEBALLOS (dir.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor. Dueñas, cortesanas y alcahuetas: Libro de buen amor, La Celestina y La Lozana andaluza*, Alcalá la Real : Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, p. 219-228.

23. ANONYME, *Comedia Thebayda*, José Luis CANET VALLÉS, *Edición crítica de la Comedia Thebayda*, Ypólita y Serafina, thèse soutenue à l'Universitat de València, Valence : non publiée, 1985, p. 300-301. Comme l'écrit l'éditeur dans son étude de l'œuvre : « Basta recordar la cantidad de relatos existentes sobre los cuernos del mercader ausente, y un ejemplo claro en nuestra literatura aparece en El libro de buen amor, con don Pitas Payas que dejó su mujer en casa y marchó a Flandes » (p. 53). Dans *La Lozana Andaluza* (1524), Aldonza est mariée, un temps, à un marchand de Ravenne.

24. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta* : « [...] Don Jacinto a Aminta: [...] me atrevo a decirte mi amor [...] » (p. 221).

25. *Ibid.*, p. 221.

26. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 446.

27. *Ibid.*, p. 349-350.

28. *Ibid.*, p. 625-626. Calisto renvoie ici au titre de l'œuvre, et non au personnage éponyme. Rappelons que chez María de Zayas, certains personnages du cadre disent avoir couché par écrit la nouvelle qu'ils s'approprient à lire/contenir.

29. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 247.

30. « [...] [L'] auditeur est provoqué à un jugement instantané, non seulement sur le personnage vil qui joue ce double jeu, mais sur le personnage, apparemment innocent, qui se laisse tromper par le premier [...] » (Marcel BATAILLON, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris : Didier, 1961, p. 87).

31. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 215

32. *Ibid.*, p. 216.

33. *Id.*, *Al fin se paga todo* : « [...] viéndome un día en Nuestra Señora de San Llorente, dijo que cautivé su alma [...]; él me robó la voluntad, la opinión y el sosiego, pues ya para mí acabó en una hora » (p. 419).

34. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 328-329.

35. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta* : « Bien pensó Aminta que el papel y sortija sería de alguno de los muchos que la pretendían » (p. 221).

36. Angela WILLIS, « Fleeing the Model Home: María de Zayas Rewrites the Rules of Feminine Sensuality and "Honra" in the Boccaccesco "Novela Cortesana" », *Letras femeninas*, 35 (2), 2009, p. 65-89, p. 84. La bibliographie critique sur le thème de la magie dans l'œuvre de Rojas est pléthorique, et la question de savoir si le « conjuro » de *Celestina* (troisième auto) a pu influencer sur l'attitude de Melibea et son radoucissement inattendu fait débat.
37. C'est une pratique dont rend compte Antonio de Torquemada dans son *Jardín de flores curiosas* : les nécromanciens et les sorciers, écrit-il, « *apremian a los demonios y los fuerzan a hacer y cumplir su voluntad; y así, muchos los tienen atados y ligados en anillos y en redomas y en otras cosas, sirviéndose dellos en lo que quieren* ». Cité par Alba URBAN BAÑOS, « Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas », in : Luisa LOBATO, Javier SAN JOSÉ et Germán VEGA (dir.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, p. 633-684, p. 654.
38. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 364.
39. G. GENETTE, *Palimpsestes...*, p. 197.
40. Luis Mariano ESTEBAN MARTÍN, *Edición y estudio de la Tragedia Policiana de Sebastián Fernán (1547)*, thèse doctorale soutenue à l'Universidad Complutense, Madrid: non publiée, 1992, p. 66. Voici l'extrait en question, dans lequel l'entremetteuse invoque Satan : « *Yo, tu más familiar y compañera Claudina, te conjuro, por la gravedad de la palabra que de ti tengo rescebida y por los resplandescientes fulgores que estas antorchas cándidas entre las tinieblas nocturnas producen [...], vengas con repentino sonido a obedecer mi mandado. Y visto, de tal manera te ocultes debaxo de los aéreos accidentes deste anillo que en mi dedo anular tengo puesto, que dél no te apartes hasta que Philomena le ponga en su dedo, dende el qual, por las secretas venas que dél van al corazón, se le dexes tan llagado de la cruda saeta de amor [...]* ».
41. Au-delà de constituer un signe dont on tire évidemment mauvais augure, le fait que la bague que porte Aminta (celle que Jacinto lui a offerte, faut-il supposer, bien que le texte ne le dise pas explicitement) se brise en deux, doit-il être compris comme l'effet et la matérialisation d'un charme qui se rompt soudain, d'une *philocaptio* qui prend fin, et dont Flora, qui a tout intérêt à ce que l'emballlement de son amant demeure aussi vif que passager, est responsable ? Cf. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 228.
42. *Ibid.*, p. 222.
43. Maria ZERARI, « ABCdaire María de Zayas : approche portative à l'usage des agrégatifs (IV) », *Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines*, n° 395 (troisième complément), 2021, p. 1-38, p. 13.
44. Comparons : « *[Elena] [v]ivía en una sala baja de la casa de Aminta [...]* » (M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 220) ; « *Celestina. [...] veo a Lucrecia a la puerta de Melibea* » (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 314).
45. J.-M. Laspéras rappelle que l'étiquette du personnage de la nouvelle espagnole classique ne tire pas son origine de la *comedia* comme on pourrait le penser, mais des idéaux chevaleresques et de la permanence de la tradition courtoise (J.-M. LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or...*, p. 304).
46. Pierre HEUGAS, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux : Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux, 1973, p. 101-102.
47. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 197. Tel est le sous-titre de l'œuvre.
48. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 212.
49. Anne-Gaëlle COSTA PASCAL, *María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 58.
50. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 212.
51. A.-G. COSTA, *María de Zayas, une écriture féminine...*, p. 59.
52. María de ZAYAS, *Novelas amorosas y ejemplares*, Julián OLIVARES (éd.), p. 44.
53. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 218.

54. Il y a quelques exceptions : « *engañoso don Jacinto* » (*ibid.*, p. 227).
55. *Ibid.*, p. 221, p. 224, p. 224, p. 227, respectivement. Comment ne pas penser à l'exclamation de Melibea – « *jalcahueta falsa!* » (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 329) – que nous avons déjà citée et à celle de Calisto (« *¡Oh engañosa mujer Celestina!* ») (*ibid.*, p. 477).
56. M. ZERARI, « ABCdaire María de Zayas : approche portative à l'usage des agrégatifs (III) », *Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines*, deuxième complément au n°395, 2021, p. 1-39, p. 27.
57. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 227.
58. Marina BROWNLEE, *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2000, p. 63.
59. C'est l'un des « *autores de su desdicha* » (celle d'Aminta) (M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 226). J.-M. LASPÉRAS montre que l'étiquette de ce personnage se révèle très économique car elle s'organise autour de trois ensembles sémiologiques dont chacun des éléments présente une grande récurrence tout au long du texte (« *mozo* », « *galán* », « *gallardo* » ; « *rico* », « *hacienda* » et, pour ce qui concerne notre propos, « *traidor* », « *engañoso* », « *vicioso* ») (« Personnage et récit... », p. 368-369).
60. A.-G. COSTA PASCAL, *María de Zayas, une écriture féminine...*, p. 59.
61. Pour les étapes de ce schéma du Pamphilus, cf. P. HEUGAS, *La Célestine et sa descendance directe...*, p.124-173. Les citations de *La burlada Aminta* sont extraites des p. 220, 220-221, 223 et 226, respectivement.
62. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 221-222.
63. « *¡Dame albricias!* » (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 360).
64. Gaspar GÓMEZ, *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, Rosa NAVARRO DURÁN (éd.), volume intitulé *Segundas Celestinas*, Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 2016, p. 681.
65. « *¡Madre mía, abrevia tu razón o toma esta espada y márame!* » (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 350).
66. « *In obvious interplay with the literary tradition of el amor cortés and texts such as La Celestina, Jacinto is referred to as “el enfermo”, Aminta representing the “remedio”* » (A. WILLIS, « Fleeing the Model Home... », p. 75). Les deux jouent du luth (F. de Rojas, *La Celestina*, p. 233 et M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 217). J.-M. LASPÉRAS parle d'un « démarquage on ne peut plus évident du discours de Mélibée : “*Por Dios, sin más dilatar, me digas quién es esse doliente, que de mal tan perplejo se siente, que su pasión e remedio salen de una misma fuente*” » (« Personnage et récit... », p. 371).
67. Eukene LACARRA LANZ, « El “amor que dicen hereos” o *aegritudo amoris* », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 38, 2015, p. 29-44, p. 38.
68. « *Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad* », ordonne Calisto à son domestique (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 229). Pour ce qui est de Jacinto : « *deseando la soledad para darse todo a su Aminta* » (M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 217).
69. *Ibid.*, p. 216-217. C'est un signe du mal d'amour, notamment mentionné par Bernard Gordon dans son *Lilium medicinae*, traduit en castillan en 1495. Sur cette question, cf. Keith WHINNOM (éd.), introduction à *Cárcel de amor, Obras completas* de Diego de San Pedro, Madrid : Castalia, 1971, p. 13-15.
70. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 480.
71. Antonio REY, « El erotismo en la novela cortesana », *Edad de Oro*, 9, 1990, p. 271-288, p. 272.
72. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 223.
73. Comme l'écrit A.-G. Costa Pascal, « [d]ans l'œuvre de María de Zayas, la future rencontre des corps est généralement annoncée par celle des mains » (A.-G. COSTA PASCAL, *María de Zayas, une écriture féminine...*, p. 121).
74. « *Paso de esposo si amor y fortuna están de mi parte* » (M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 223).
75. « *¡Cómo, señora mía, y mandas que consienta a un palo impedir nuestro gozo? [...] Pues, por Dios, señora mía, permite que llame a mis criados para que las quiebren* » (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 480).
76. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 223.

77. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 350. Plus loin, « CELESTINA. Por un manto que tú des a la vieja, te dará en tus manos el mesmo que en su cuerpo ella traía. / CALISTO. ¿Qué dizes de manto? ¡Y saya y quanto yo tengo! » (p. 360). Pour la dimension hautement symbolique de ce vêtement, à la fois lieu de protection et lieu de dissimulation, et les valeurs qui lui sont associées dans *La Celestina*, cf. Hélène THIEULIN-PARDO et Madeleine PARDO, « Sous le manteau de Célestine », in : Georges MARTIN (dir.), *La Célestine de Fernando de Rojas*, Paris : Ellipses, 2008, p. 101-118 ; Mariel VILLAVARDE, « El hilo del que está tejido el manto de Celestina », *Celestinesca*, 37, 2013, p. 101-118.
78. « Donde hay tanta hermosura » (M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 223).
79. Ce sont les mots de Ramiro de MAEZTU, qui voit en *Celestina* un mythe universel, notamment fondé sur cette conception d'un savoir et d'une rationalité au service de l'action (*Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía*, Madrid : Espasa-Calpe, 1928, p. 231).
80. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 219. C'est une citation à trous que nous proposons pour mettre en valeur les articulations de son discours.
81. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 275.
82. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 218. Elena y trouve un intérêt pécuniaire : les « cincuenta escudos » (p. 220) que débourse Jacinto équivalent aux « cient monedas » et à la « cadena » (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 492) que Calisto donne à Celestina. Ce sont ces récompenses qui causeront la mort des deux entremetteuses : celle de Celestina, qui refuse de partager avec Pármeno et Sempronio, qui réclament leur dû, et celle d'Elena, cet argent symbolisant la part qu'elle a prise dans cette entremise répréhensible et le danger qu'elle représente pour Jacinto.
83. Cf. Félix CANTIZANO PÉREZ, *El erotismo en la poesía de adúlteros y cornudos en el Siglo de Oro*, Madrid : Editorial Complutense, 2007.
84. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 219.
85. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 298-299. Plus loin, elle utilise l'expression « tender las redes » dans un contexte analogue (p. 302).
86. *Ibid.*, p. 433.
87. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 219.
88. « [...] ando a vender un poco de hilado », dit-elle à Lucrecia (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 315). Le déguisement fait partie des ressources traditionnelles de l'entremetteuse, depuis Trotaconventos, *buhonera*, dans le *Libro de buen amor*, jusqu'à la *Celestina* de Feliciano de Silva, qui se fait passer pour guérisseuse dans la première continuation célestinesque (1534). Sur cette question, cf. François-Xavier GUERRY, « "Ella era el mercader y la mercaduría, ella era la tienda y la tendera". Le vocabulaire érotique marchand dans le cycle célestinesque », *Crisol*, 19, 2021, p. 1-34, p. 8-9.
89. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 219.
90. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 302-303.
91. M. Zerari parle d'une « astuta declaración de amor » (M. ZERARI, « De *La burlada Aminta* a *La esclava de su amante*: aspectos del diálogo en las novelas de María de Zayas », *Criticón*, 81-82, 2001, p. 343-352, p. 350).
92. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 223.
93. Mary Gossy parle de « female homoeroticism » (Mary GOSSY, « Skirting the Question: Lesbians and María de Zayas », in : Sylvia MOLLOY et Robert MCKEE IRWIN (éd.), *Hispanisms and Homosexualities*, Durham : Duke University Press, 1998, p. 19-28, p. 21), A.-G. Costa Pascal d'« homosexualité latente » (A.-G. COSTA PASCAL, *María de Zayas, une écriture féminine...*, p. 151), Sherry Velasco de « lesbian desire » (Sherry VELASCO, *Lesbians in Early Modern Spain*, Nashville : Vanderbilt University Press, 2011, p. 13), tandis qu'Isabel Colón Calderón écrit ce qui suit : « No es fácil determinar si se quiere plasmar la existencia de deseos lésbicos, ya que es una estrategia para acercarse a Aminta [...] » (I. COLÓN CALDERÓN, « Amor y erotismo en Zayas », in : Trazas, ingenio y gracia..., p. 225-241, p. 236).
94. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 222.

95. Ces passages ciblés en attestent : « a título de hermana », « le [Jacinto] pareció que Flora estaba fuera, por haberlo ella dicho así », « escondida estaba », « el engaño que tenían él y Flora concertado » (*ibid.*, p. 216, p. 217, p. 218 et p. 220, respectivement).
96. « [...] entrando en ella, con gran donaire y desenvoltura » (*ibid.*, p. 223).
97. S. VELASCO, « María de Zayas and Lesbian Desire in Early Modern Spain », in : Susana CHÁVEZ-SILVERMAN et Librada HERNÁNDEZ (dir.), *Reading and Writing the Ambiente: Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture*, Madison : The University of Wisconsin Press, 2000, p. 21-42, p. 31.
98. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 216.
99. Irma VASILESKI, *María de Zayas y Sotomayor : su época y su obra*, Madrid : Playor, 1972, p. 77.
100. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 386.
101. La flagornerie fait partie de la stratégie de toute entremetteuse, au demeurant, pour s'attirer les bonnes grâces de la dame convoitée par son client : depuis Trotaconventos, qui, s'adressant à doña Endrina, mentionne « vuestra beldad loada » (Juan RUIZ, *Libro de buen amor...*, p. 256), jusqu'à Celestina, qui, lors de sa première entrevue avec Melibea, insiste sur sa beauté et l'importance de ne pas en priver le monde (« Que no puedo creer que en balde pintasse Dios unos gestos más perfectos que otros, más dotados de gracias, más hermosas facciones », « ¡Donzella graciosa [...]! », « tu beldad », p. 324 et p. 327, respectivement).
102. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 223-224.
103. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 226.
104. E. LACARRA LANZ, « La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina* », *Celestinesca*, 13 (1), 1989, p. 11-29, p. 15.
105. A. G. COSTA PASCAL, *María de Zayas, une écriture féminine...*, p. 70.
106. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 223.
107. *Ibid.*, p. 226.
108. C'est ce que soutient par exemple Martín de RIQUER, « Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina* », *Revista de Filología Española*, 41 (1), 1957, p. 373-395. Ce « tan conveniente lugar », pour lequel Calisto a, dit-il, offert à Dieu « servicio, sacrificio, devoción y obrás pías », ne serait pas la « huerta » mentionnée dans l'argumento de ce premier acte, mais un lieu de dévotion. Entre autres arguments, Martín de Riquer explique que Melibea, en entendant la célèbre réplique de Calisto (« En esto veo [...] la grandeza de Dios »), « pudo creer que aquél le diría que veía la grandeza de Dios en algo referente al templo en que se encontraban » (p. 386-387). Pour la réfutation de cette thèse, également défendue par l'hispaniste français Aristide Rumeau, cf. Joseph SZERTICS, « A propósito de la primera escena de *La Celestina* », *Confluencia*, 2 (2), 1987, p. 15-21.
109. Cf. Emre OZMËN, « La intimidad conflictiva en María de Zayas: narración y escritura », *e-Spania*, 37, 2020, p. 1-14.
110. « [Flora] se sentó junto al estrado de la hermosa y engañada Aminta » (M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 223).
111. M. ZERARI, « De *La burlada Aminta* a *La esclava de su amante...* » (p. 348).
112. A l'inverse de ce qui se passe dans *La Celestina*, il n'y en aura pas, pas même lors de leur première nuit d'amour.
113. M. ZERARI souligne que « [...] la armonía dialogal se verifica entre dos personajes de un mismo sexo » (« De *La burlada Aminta* a *La esclava de su amante...* », p. 350).
114. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 222, p. 223, respectivement. Plus loin : « negar yo que desde anoche que me dieron un papel de tu hermano y este diamante, no di con mi honesto pensamiento en tierra, será negar al amor su fortaleza » (p. 225).
115. *Ibid.*, p. 222.
116. C'est à l'ouverture du neuvième auto et dans un monologue que Melibea la verbalise.

117. Même dans le cas où quelque force diabolique seconderait Celestina, il n'en reste pas moins qu'elle doit déployer ses talents oratoires pour pouvoir entrer chez Alisa et faire en sorte qu'on lui achète le précieux *hilado*.

118. Qu'il s'agisse de la scène à laquelle on assiste au premier *auto*, scène de première rencontre ou retrouvailles (la critique ne s'accorde pas sur cette question), ou d'une rencontre antérieure/postérieure qu'aucune prolepse ou analepse ne mentionne, cela importe peu pour notre propos.

119. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 224-225.

120. « La *celestinesca*, c'est l'ensemble des grandes imitations de *La Célestine* [...]. Tout le reste est à rejeter dans le champ plus vaste de *lo celestinesco*, soit que les œuvres imitent partiellement *La Célestine*, mais sans son aspect doctrinal ; soit qu'elles transposent des scènes de l'œuvre modèle comme la *Hymenea* ou la *Tidea* ; soit que la présence d'une vieille leur donne une certaine coloration ; soit qu'elles accueillent les types du musée du lupanar » P. HEUGAS, *La Célestine et sa descendance directe...*, p. 38).

121. Sur cette question, cf. François-Xavier GUERRY, « Du personnage Celestina au type célestinesque. Stéréotypie et innovations dans un cycle littéraire du Siècle d'or (1499-1570) », *Crisol*, 10, 2020, p. 1-17. Citons la Corneja, entremetteuse du dernier rejeton de la branche célestinesque, l'anonyme *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* (années 1560), qui intercède pour sa fille, éprise de Polidoro, et ensorçèle une pomme pour que celui-ci, en croquant dedans, l'aime en retour. Tout cela est vain : Polidoro est déjà amoureux, tout comme Aminta est déjà « *rendida* » (p. 222).

122. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 225.

123. Rappelons qu'aux deux personnages est accolée l'étiquette de « *tercera* ».

124. « [...] *cuán imposibles han de ser tus deseos* », déclarait Flora (*ibid.*, p. 218).

125. *Ibid.*, p. 224 pour les deux citations.

126. M. R. LIDA DE MALKIEL met en exergue la maestria avec laquelle Celestina improvise en toutes circonstances (*La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires : Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 521-524).

127. M. ZERARI, « De *La burlada Aminta* a *La esclava de su amante...* », p. 347.

128. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 224 pour toutes les citations.

129. *Loc. cit.*

130. *Loc. cit.*

131. Stephen GILMAN, « Diálogo y estilo en *La Celestina* », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (3/4), 1953, p. 461-469, p. 464.

132. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 225, et F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 446.

133. « *Melibea. ¿Cómo dizes que llaman a este mi dolor, que assí se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo? / Celestina. ¡Amor dulce! ¡Amor dulce!* » (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 449).

134. Il ne demande d'ailleurs pas mieux : « *Devemos darle parte [à Melibea] de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga, para que diga cuál le agrada* » (*ibid.*, p. 550).

135. Ce sont des thèses que M. R. LIDA DE MALKIEL a réfutées dans *La originalidad artística...*, p. 206-220.

136. « [...] l'idée répandue selon laquelle l'amour courtois serait anti-matrimonial trébuché dans des dizaines de romans dont les héros désirent conquérir ou reconquérir l'amour d'une épouse » (Cristina ÁLVARES, « Mariage, littérature courtoise et structure du désir au XII^e siècle », *Medievalista*, 8, 2010, sans pagination).

137. Telle est la position de M. R. LIDA DE MALKIEL que résume et contredit Enrique Jesús RODRÍGUEZ BALTANÁS, « El matrimonio imposible de Calisto y Melibea. Notas a un enigma », in : Pedro Manuel PIÑERO RAMÍREZ (dir.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Séville : Universidad de Sevilla, 2005, p. 281-308, p. 284-286.

138. *Ibid.*, p. 288. Que l'on se souvienne notamment de la description physique que Calisto fait de Melibea (« *la redondeza y forma de las pequeñas tetas* »), de son désintéressé pour l'éthopée et la

mention des qualités morales de celle-ci, vues comme autant d'entraves, et de beaucoup d'autres éléments qu'épingle Enrique Jesús Rodríguez Baltanás pour mettre en évidence la nature véritable de l'amour qu'il éprouve à l'endroit de sa belle. Souvenons-nous aussi de l'exclamation proverbiale que lance Calisto au moment de dévêtir Melibea : « *Señora, el que quiere comer el ave quita primero las plumas* » (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 561). On est loin du héros virginal tel que la critique romantique est encline à le dépeindre. Nous avons en tête ce type de considérations de Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, qui compare héros shakespearien et héros castillan : « *Romeo [...] es también más lírico, romántico y soñador [que Calisto]. Su lenguaje, constantemente figurado y poético, eleva el pensamiento a una esfera superior a la del puro realismo. Pero su amor carece de la virginidad del de Calisto [...]* » (Orígenes de la novela, IV. Primeras imitaciones de la Celestina (1905-1915), Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, p. 356).

139. Que Calisto puisse être considéré comme un amant courtois parodique est une chose bien connue, sur laquelle nous ne revenons pas. Pour une synthèse de cette question, cf. Dorothy SHERMAN SEVERIN (éd.), *La Celestina*, Madrid : Cátedra, 2013, p. 25-39. Jacinto est, pour sa part, « *[...] un galán al que podríamos tachar de desnaturalizado, de alterado, o sea de falso galán* » (Mélissa MICOULEAU et Florence RAYNIE, « Mujeres violentas y feminismo : La burlada Aminta y venganza del honor de María de Zayas », *Hipogrifo*, 7 (1), 2019, p. 365-377, p. 367).

140. « *Jamás querría, señora, que amanesciese según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de tus delicados miembros* », déclare-t-il à Melibea (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 585).

141. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 218. Le personnage éponyme « *amaba tan de veras a don Jacinto que ya no miraba más que en verse esposa suya [...]* » (p. 226).

142. « *[...] y allí se concertará el casarte* », explique Flora à Aminta (*ibid.*, p. 225).

143. F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, « *La Celestina como antropología...* », p. 290.

144. Sancho de MUÑÓN, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* (1542), Rosa NAVARRO DURÁN (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 2016, p. 723.

145. Cf. F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, « *La Celestina como antropología...* », p. 269-292.

146. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 218 et p. 219, respectivement.

147. *Ibid.*, p. 226.

148. « *[...] su tío cerraba la puerta a todos [los pretendientes], con decir que Aminta había de ser mujer de su primo [...]; la cual, contenta de que su tío la emplease tan bien, apartaba cuanto podía sus ojos de estas ocasiones, aguardando con mucho gusto la venida de su primo y esposo* » (*ibid.*, p. 215).

149. « *Permisión fue divina que así acabasse, en pago de muchos adulterios que por su intercesión o causa son cometidos* » (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 508-50), dit Calisto après que Celestina a été lardée de coups d'épée.

150. *Ibid.*, p. 388. Il va sans dire qu'elle n'est pas mariée à lui.

151. Florencia Lucía MIRANDA, « Viejas alcahuetas en *Sendeban: entre el discurso ejemplar y la tradición oriental* », *Letras*, 77, 2018, p. 107-118.

152. Yasmine BELALIA, « La beguina: alcahueta y "amiga del diablo" en la obra de *El Conde Lucanor* », in : Juan Ruiz, *Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor. Dueñas, cortesanas y alcahuetas...*, p. 35-42.

153. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 225 pour les deux citations.

154. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 449 pour les deux citations.

155. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 226.

156. A titre d'exemple, citons quelques vers d'un *romance* anonyme, éloquentement intitulé « *A Juana enamorada de un capón* », dans lequel le poète s'adresse à une dame éprise d'un castrat : « *en la música muy diestro / por la llave de natura / no te cantaré un soneto* ». Cité par Pierre ALZIEU, Robert JAMES et Yvan LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelone : Crítica, 2000, p. 193-194.

157. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 226.

158. *Ibid.*, p. 227.

159. Voici la définition que le *Diccionario de Autoridades* donne du terme *picón* : « *El chasco, zumba o burla que se hace para picar y incitar a otro a que execute alguna cosa* ». Il s'agit ici d'une incitation d'ordre érotique, bien entendu.

160. Le récit continue d'insinuer le doute quant à l'ambivalence sexuelle de Flora et Aminta (« *Recibiónse con los brazos Aminta y Flora, dando a don Jacinto justa envidia* ») (M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 226). L'envie (dans le sens de désir de ce qu'un autre possède) qu'il éprouve à la vue des deux personnages féminins pique ses sens et, nouvel aiguillon de la chair, le remplit d'ardeur au moment de faire l'amour avec Aminta. La « *dentera* », équivalent célestinesque de la « *envidia* », est ce que ressentent Celestina à la vue des ébats d'Areúsa et de Pármeno (« *Voyme; que me hazés dentera con besar y retoçar* » (F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 394-395), et Lucrecia à l'écoute de ceux de Melibea et de Calisto (« *¡Mala landre me mate si más los escucho! ¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaziendo de dentera, y ella esquivándose por que la rueguen* » (*ibid.*, p. 584). DAR DENTERA : « *Phrase vulgar metaphorica con que se explica, que el ver alguna cosa causa deseo, apetito o envidia* » (*Diccionario de Autoridades*).

161. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 393 et p. 515, respectivement. C'est le même jeu de miroir qui se produit avec la reprise du terme « *favores* » chez María de Zayas.

162. Areúsa exerce la prostitution hors des *mancebías* publiques et Flora est à l'origine de deux adultères : celui de Jacinto envers son épouse María, et celui d'Aminta envers son futur mari.

163. María de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 226.

164. A. WILLIS, « *Fleeing the Model Home...* », p. 75.

165. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 226.

166. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 393 pour les deux citations.

167. C'est en vertu d'une spécialisation sémantique que l'on retrouve fréquemment le terme « *fiesta* » (toute célébration à deux ou plus en vient à désigner l'acte sexuel) dans les contextes grivois du cycle célestinesque. C'est ainsi que dans la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez, le domestique déclare, au sujet de ses maîtres : « *el desposorio fue antenoche; y, porque había tierra en medio, quedó la fiesta para anoche* » (p. 369). C'est l'inverse de ce qui se passe dans la nouvelle où la fête se tient avant que le mariage ne se fasse. Un autre exemple, extrait de la même continuation : le ruffian Recuajo surprend les ébats d'Areúsa et de l'un de ses clients, Bravonel, et s'exclame « *¡Oh, cuerpo de Dios con la fiesta!* » (p. 603).

168. La littérature érotique de l'époque se plaît à dépeindre les veuves comme des femmes désireuses et insatiables. Souvenons-nous par exemple de la nouvelle *El sueño de la viuda* de Melchor de la Serna.

169. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 226.

170. *Ibid.*, p. 217.

171. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 579-580. Comme l'indique Alfredo Sosa-Velasco, « [...] *la segunda escena del acto XIX está repleta de una gran carga erótica-sexual que se esconde tras la misma poetización que Melibea y Lucrecia hacen del huerto [...]* » (Alfredo SOSA-VELASCO, « *El huerto de Melibea: parodia y subversión de un topos medieval* », *Celestinesca*, 27, 2003, p. 125-148, p. 140).

172. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 229.

173. F. de ROJAS, *La Celestina*, p. 520.

174. ANONYME, *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, Pedro Luis CRÍEZ GARCÉS (éd.), thèse doctorale soutenue à l'Universidad Complutense, Madrid : non publiée, 2016, p. 272.

175. Cf. M. ZERARI, « *ABCdaire María de Zayas (III)...* », p. 19.

176. María Isabel ROMÁN, « *Más sobre el concepto de "novela cortesana"* », *Revista de Literatura*, 85, 1981, p. 141-146.

177. Voici ce qu'écrivit González de Amezúa (Agustín G. de AMEZÚA, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid : Tipografía de Archivos, 1929) : « [...] *tras las damas y galanes, principales*

figuras de la farsa, marcharán las madres, dueñas y tías postizas, rara vez la Celestina clásica [...] » (cité par M. I. ROMÁN, « Más sobre el concepto... », p. 243).

178. Ignacio ARELLANO, « *La Celestina* en la comedia del siglo XVII », in : Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL et Gema GÓMEZ RUBIO (dir.), *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del congreso internacional (27 de septiembre - 1 de octubre de 1999)*, Cuenca : Universidad de Castilla-La Mancha, Cortes de Castilla-La Mancha, 2001, p. 247-268, p. 247.

179. La nouvelle *El castigo de la miseria*, que la filiation picaresque distingue des autres nouvelles du recueil, fait de ce point de vue exception. Et si l'étude de l'humour a été négligée par la critique, comme le fait remarquer Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA (« *Amar solo por vencer: la "picaresca" de María de Zayas* », *Acta poética*, 37 (1), 2016, p. 79-98, p. 91), c'est tout simplement que *Las Novelas amorosas y ejemplares* ne s'y prêtent guère.

180. M. de ZAYAS, *La burlada Aminta*, p. 232.

181. Ignacio ARELLANO, « *La Celestina* en la comedia del siglo XVII... », p. 265.

182. Sur la question du projet didactique de ce recueil, cf. A.-G. COSTA-PASCAL, *María de Zayas : Novelas amorosas y ejemplares*, Neuilly : Atlande, 2020, p. 117-126.

183. « *Con grandísimo gusto oyeron todos la maravilla que don Álvaro dijo [...] » (M. de ZAYAS, *El castigo de la miseria*, p. 290) ; « *Con grandes admiraciones oyeron todos la discreta maravilla que la hermosa Nise había referido, cual exagerando el amor de Laura, cual su entendimiento, y todos su atrevimiento [...] » (id., *La fuerza del amor*, p. 269).**

RÉSUMÉS

Cet article propose une lecture croisée de l'œuvre de Fernando de Rojas (1499-1502) et de *La burlada Aminta y venganza del honor* (1637) de María de Zayas, notamment motivée par la présence dans cette *maravilla* de deux personnages féminins qui font figure d'entremetteuses. À travers l'examen de cette nouvelle et la mise au jour d'une série de réminiscences célestinesques liées notamment à la disposition de la matière, et d'écarts vis-à-vis de cet intertexte implicitement convoqué, s'éclairent les enjeux respectifs de ces deux textes quant au traitement littéraire du thème de l'entremise amoureuse. On constate l'impossibilité relative de l'existence de motifs et de traits appartenant en propre à *La Celestina* dans l'univers de ce recueil, dans lequel la modalité narrative et l'idéologie à l'œuvre laissent peu de place à l'émergence d'une parole divergente et dialogique.

Proponemos una lectura comparativa de la obra de Fernando de Rojas (1499-1502) y *La burlada Aminta y venganza del honor* (1637) de María de Zayas, motivada especialmente por la presencia en esta *maravilla* de dos personajes femeninos que hacen de alcahuetas. A través del examen de esta *novela* y el énfasis en una serie de reminiscencias celestinescas que atañen a la disposición de la materia especialmente, y diferencias respecto a este intertexto implícitamente convocado, se iluminan los planteamientos respectivos de estos dos textos en cuanto al tratamiento literario del tema de la tercería amorosa. Destaca la imposibilidad relativa de la presencia de unos motivos y rasgos pertenecientes a *La Celestina* en el universo de las *Novelas amorosas y ejemplares*, en que la modalidad narrativa y la ideología vigente dejan poco espacio a la emergencia de una palabra divergente y dialógica.

INDEX

Mots-clés : La Celestina, la célestinesque, María de Zayas, La burlada Aminta, intertexte célestinesque, entremetteuse

Palabras claves : La Celestina, celestinesca, María de Zayas, La burlada Aminta, intertexto celestinesco, alcahueta

AUTEUR

FRANÇOIS-XAVIER GUERRY

Université Bretagne Sud, HCTI