



HAL
open science

Représentation de la femme dans la 'Dama Duende' de Calderón de la Barca : plaidoyer pro-féminin ou discours traditionnel ?

Florence Dumora

► To cite this version:

Florence Dumora. Représentation de la femme dans la 'Dama Duende' de Calderón de la Barca : plaidoyer pro-féminin ou discours traditionnel?. Eva Tilly (dir.). Genre et identités en Espagne du Moyen Âge à nos jours : plaidoyer pour la sororité, Indigo & Côté-femmes éditions, pp.153-171, 2020, 978-2-35260-153-1. hal-03231347

HAL Id: hal-03231347

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03231347>

Submitted on 24 May 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Représentation de la femme dans la *Dama Duende* de Calderón de la Barca : plaidoyer pro-féminin ou discours traditionnel ?

Florence Dumora

Université de Reims Champagne Ardenne, CIRLEP EA 4299

La *comedia* de Calderón, *La Dama duende* (1629)¹, a fait l'objet de nombreux travaux critiques qui abordent des points de discussion aussi fondamentaux que la nature de la pièce – *comedia de capa y espada* ou *comedia seria* « prélude à la *comedia* tragique »² – ou encore sa signification socio-morale. Ce dernier aspect soulève la question de savoir si Calderón prêche pour une certaine liberté des femmes face à la sévérité des restrictions auxquelles elles sont soumises dans leur vie quotidienne, contraintes induites par le code de l'honneur et la morale catholique contreréformiste en vigueur.

Rappelons brièvement que la « *dama duende* » est le personnage principal féminin noble qui, se retrouvant veuve d'un mari endetté, est doublement exposée au péril moral qu'encouraient les veuves, surtout si elles étaient jeunes, et aux poursuites judiciaires consécutives au délit d'endettement, passible d'une peine de prison. N'ayant apparemment plus de parents, elle est hébergée chez ses frères sous l'autorité –*patria potestas*– de qui elle vit. Or la « *dama duende* », dont le nom est doña Ángela, déjoue la surveillance zélée de ses frères et enfreint certaines règles du veuvage par diverses astuces qui lui permettent de sortir. Lors d'une de ses sorties, et c'est la première apparition de doña Ángela, le visage couvert (I, v. 100-112), afin d'échapper à son frère don Luis qui la poursuit, elle aborde un homme d'allure noble à qui elle demande protection. Il s'agit de don Manuel, noble en effet, qui réagit très promptement, aidé par son valet Cosme, car suivant le code de l'honneur, il se sent investi de la responsabilité de défendre une dame (I, 115-118)³. À partir de cette rencontre aussi brève que fortuite, les frères de doña Ángela et don Manuel entrent en contact autant pour des questions immédiates d'honneur (duel) que pour des raisons d'amitié, car le hasard fait que don Juan de

¹ Date unanimement acceptée, voir VITSE M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse-Le Mirail, France Ibérie Recherche, 1988, p. 268. Nous utilisons : *La Dama duende*, éd. de Valbuena Briones, Cátedra, Madrid, 1976 et *La Dama duende*, éd. de Fausta ANTONUCCI, estudio preliminar de M. VITSE, Crítica, Barcelona, 1999.

² Selon Wardropper, on ne peut voir les *comedias* de Calderón dites de *capa y espada* sans y déceler tous les éléments des *comedias* tragiques, desquelles elles diffèrent par l'issue ; en effet pour le critique américain, les pièces qui répondent véritablement à la conception et au nom de *comedia* sont les *comedias de capa y espada* où s'applique une justice poétique, cf. WARDROPPER B., *Teatro español del siglo de oro, Masterpieces by Lope de Vega, Calderon and their contemporaries*, New York, Scribner's sons, 1970, general introduction, p. 4.

³ L'absence totale d'alternative s'exprime dans le polyptote v. 117 : Comment ma noblesse pourrait-elle / éviter de ne pas éviter / un malheur, une offense ? (*¿Cómo puede mi nobleza/ excusarse de excusar/ una desdicha, una afrenta?*)

Toledo, frère aîné de doña Ángela, avait offert d'héberger don Manuel, lorsqu'il viendrait de Burgos à la Cour pour recevoir une récompense du roi (I, 83-86). La maison sera donc le théâtre –et nous verrons que la mise en œuvre du théâtre est impliquée à plusieurs niveaux– d'une cohabitation compliquée par les exigences de l'honneur entre des gentilshommes et des dames aux intérêts différents, d'autant que doña Ángela est immédiatement séduite par le comportement chevaleresque de don Manuel, que don Luis est confus d'avoir dû croiser le fer avec l'ami de son frère, frère ennemi, dans une certaine mesure, puisqu'il est en outre son rival malheureux⁴. La dame qui l'éconduit dans ses tentatives d'approche successives, la belle doña Beatriz, est également logée sous leur toit, car son père l'a surprise parlant au balcon avec un homme et, pensant provoquer un éloignement salutaire, l'a envoyée vivre auprès de la sage –croit-il– doña Ángela⁵.

Dans l'entrelacs de ces situations contraires resserré par l'espace réduit de la maison, où l'artifice du vaisselier amovible faisant fonction de cloison permet des quiproquos générateurs de rebondissements, les solidarités féminine et masculine, la défense de l'honneur et l'amour sont les ressorts dramatiques qui configurent les personnages et orientent leurs actions.

Ces données, qui font de la *Dama duende* une *comedia de capa y espada*, étant posées, nous nous demandons si le regard porté sur la situation féminine par le biais de doña Ángela et, dans une moindre mesure, par celui de doña Beatriz, correspond à une reconnaissance du besoin de liberté des femmes, nobles en particulier, dans une société par trop contraignante pour elles ou bien si la revendication exprimée par les personnages féminins ne sert pas à autre chose qu'à réaffirmer les valeurs et les codes qui régissent les comportements et la place de la femme, sans aucune remise en cause d'une tradition multiséculaire.

Nous nous proposons d'étudier cette question en procédant tout d'abord à la confrontation des traits féminins qui transparaissent dans le discours théâtral de cette *comedia* avec ce qu'il est convenu d'appeler la tradition⁶. En prêtant une attention particulière à leurs

⁴ Il y aurait beaucoup à dire sur la rivalité fraternelle qui découle de la primogéniture de don Juan : celle-ci agit comme un pouvoir multiplicateur de chances, tant sur le plan amoureux que dans la pratique du code de l'honneur qui est un motif de divergence d'intérêts entre les frères, du moins au début, lors de la confrontation dans la rue (I, 150-175 et 181-208). Don Juan dès le début est confronté au dilemme de défendre son frère (v. 181-182) et de recevoir l'ami, qui est une sorte de frère (v. 206) et, qui plus est, à qui il doit la vie (I, 69-70).

⁵ Ainsi l'action principale autour du couple don Manuel-doña Ángela est-elle dupliquée par la situation de l'autre couple noble constitué par don Juan et Beatriz. Mais les deux dames partagent bien le même sort.

⁶ On entend par tradition, l'expression littéraire (en particulier) dans sa capacité à perpétuer des motifs dont la constance reste plus forte que les variations dont elle demeure la base reconnaissable. Ainsi des auteurs des XVI^e et XVII^e siècles cultivent l'attaque anti-féminine à l'instar de Torrellas au XV^e siècle (Castillejo, Quevedo) ou peuvent jouer de la dualité en s'inscrivant dans l'un et l'autre registre simultanément (débat parodique :

modalités d'énonciation, nous pourrions avancer les premiers éléments d'une interprétation. Puis nous nous intéresserons plus spécifiquement à la fonction de doña Ángela afin de déceler un éventuel message caldéronien porteur d'une défense féminine. Et enfin nous évaluerons l'importance de l'invention théâtrale et de son élaboration littéraire afin de voir si là ne réside pas tout l'enjeu et le seul véritable sens de cette *comedia*.

Traditionnellement, les représentations de la femme distinguent deux types principaux : la vertueuse, dont un proverbe dit *la buena mujer es corona de su marido*, et la mauvaise femme, fille d'Ève, qui abonde dans la littérature burlesque, satirique mais aussi dans les récits et les *comedias* en enfreignant les normes de l'épouse modèle ou de la jeune fille discrète et honteuse, sans parler de celle qui font office d'entremetteuses. Comme le rappelle Melveena McKendrick, les œuvres médiévales anti et pro-féminines, en suscitant un immense intérêt pour la question de la valeur morale et sociale de la femme, ont jeté les bases d'un débat « féministe » qui s'est exprimé aux XVI^e et XVII^e siècles sous diverses formes⁷. Les deux valences sont associées dans un paradigme littéraire hautement rentable où leur complémentarité opère. La puissance de ces représentations tient à la fois de leur ancienneté et de leur influence persistante dans le système des valeurs de la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles. Mais la dualité entre fille d'Ève et « fille » de Marie est rarement incarnée de façon radicale⁸, surtout dans les *comedias* sérieuses ou tragiques dont les héroïnes sont nobles⁹. Nous dirions même que cette dualité est gommée par une grande variété de figures qui déclinent par degrés les faiblesses et les résistances, la tentation du vice et la fermeté de la vertu¹⁰. Doña Ángela s'inscrit dans ce spectre alors même qu'elle répond à la caractérisation qu'Ángel Valbuena Briones donne des *comedias de capa y espada* : « la dama protagonista,

Horozco) dans des écrits différents en pratiquant la poésie amoureuse où la dame, digne d'être aimée, préside à l'existence de l'homme (tradition pétrarquiste et amour courtois : Garcilaso, Lope, Quevedo, par exemple).

⁷ MCKENDRICK M., *Woman and society in the spanish drama of the Golden-age*, Cambridge University Press, 1974, p. 281-282. L'auteur cite le *Corbaccio* de Boccace qui a inspiré Alfonso Martínez de Toledo, soulignant que les auteurs ayant pris la défense des femmes sont plus nombreux (Alonso de Cartagena, Rodríguez de la Cámara, Álvaro de Luna et Diego de Valera).

⁸ Citons la Casilda et l'Inés de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (composée avant 1608), la Laurencia et la Inés, la Sebastiana ou la femme de Martín del Pozo de *Fuenteovejuna* (composée avant 1613). Dans ces deux *comedias* la comparaison entre personnages féminins opposés est explicite, quoique leur valeur dramatique soit très différente ; mais elles appartiennent au même milieu social des *villanos*.

⁹ Quand deux femmes sont opposées conjointement sur le plan social et moral, ce n'est plus véritablement ce paradigme qui est mis en œuvre car l'absence de vertu est le propre des femmes sans honneur, la faiblesse, le propre des servantes de *comedias*. Ainsi dans le *Caballero de Olmedo* (1621-1623) la figure de l'entremetteuse parodique sous les traits de la servante Fabia et sa noble maîtresse, Inés ; dans *La vida es sueño* aucun personnage féminin n'est diamétralement différent de Rosaura suivant le critère vice/vertu.

¹⁰ Ainsi dans les *comedias* de l'honneur conjugal, dont les solutions sont comiques, le personnage féminin n'est pas définitivement fautif et condamnable car sa faute, s'il y a faute, est toujours causée par les imperfections du mari, voir M. VITSE, *Éléments pour une théorie*, p. 415-419.

con el deseo de atraer la atención de un galán, finge diversas personalidades »¹¹. Elle n'est pas une veuve triste mais une veuve jeune, qui aspire à une vie conjugale et se trouve donc moralement en danger¹². Dans ces conditions, sa soumission à l'autorité de ses frères renvoie à un schéma normatif suivant lequel la personne de sexe féminin est soit fille dépendant d'un père, soit épouse dépendant d'un mari, soit sœur célibataire et orpheline ou veuve dépendant de ses frères. On sait que le frère aîné, *mayorazgo*, avait la charge de ses cadets, autant financière que morale et, qu'en particulier, il devait doter ses sœurs et leur assurer un mariage dans les meilleures conditions possibles ou une situation qui protégeât leur réputation (le couvent, par exemple)¹³.

Par ailleurs précisons que ce qui est l'enjeu de toute cette inquiète surveillance c'est bien le corps car c'est par lui que la femme se perd et compromet la réputation de sa famille. Son corps ne lui appartient pas, d'autant plus qu'elle est considérée comme incapable de maîtriser ses pulsions ou ses émotions¹⁴. Par conséquent doña Ángela en se déroband au regard de l'homme qui est hébergé chez elle, soustrait l'élément même qui la rend la plus vulnérable : elle devient en quelque sorte incorporelle. À notre avis cette incorporéité qui prend à contrepied l'obsédante sollicitude des frères, dans la *Dama duende*, est le motif primordial, plus ou moins conscient, du ressort narratif ou dramatique de l'invisibilité : l'invention ingénieuse du mode de disparition ou de non apparition est un topique baroque, présent dans plusieurs *comedias* de Tirso et de Lope¹⁵. Ce motif trouve un appui culturel dans le mythe de Psychée et semble être un de ses avatars ce qui permet à Frederick A. De Armas

¹¹ Prologue à *Calderón de la Barca. Comedias de capa y espada*, Madrid, 1962, II, p. xiv, cité par DE ARMAS F., *The invisible mistress*, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, Virginie, 1976, p. 124, n. 2.

¹² Dans un précédent travail, nous nous sommes intéressée à la représentation des femmes veuves (entre autres) dans les proverbes, cf. DUMORA F., « Les sociabilités conflictuelles au miroir des proverbes (XVI^e-XVII^e siècles) », in H. Tropé (dir.), *S'opposer dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Perspectives historiques et représentations culturelles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014, p. 201-214 : p. 208-209. Dans mon étude initiale figuraient les proverbes de MAL LARA J., *Filosofía vulgar*, ed., prólogo y notas de Antonio de VILANOVA, Barcelona, Selecciones bibliófilas, 1959, 4 tomos, II, p. 94-95 : « La biuda con el lutico, la moza con el moquito » ; commentaire : « [...] entiéndese en el refrán esta palabra 'se han de casar', por el peligro que se espera en ambos. A la viuda por experimentada, que no se podrá detener y es buena sazón antes que caya [...] » ; « La biuda rica con el un ojo llora con el otro repica ».

¹³ LETT D., *Famille et parenté dans l'occident médiéval*, Hachette Livres, 2000, en particulier, p. 52.

¹⁴ Voir BARBAZZA M. C., « L'éducation féminine au XVI^e siècle : une analyse de quelques traités moraux », in *École et Église en Espagne et en Amérique Latine*, Université de Tours, 1988-1989, p. 327-348, et notre article « La femme enceinte dans les proverbes et le discours médical au XVI^e siècle : représentations du corps, émergence d'une identité ? », in Marie-Nelly FOULIGNY et Marie Roig MIRANDA (dir.), *Réalités et représentations du corps (II)*, Université de Nancy II, 2011, p. 9-34.

¹⁵ Tirso de Molina dans *Quien calla otorga* (1622-1623 d'après *Histoire de la Littérature*, dir. par J. Canavaggio) et *Amar por señas* (1615) deux pièces antérieures à la *Dama Duende* associe l'appellation « dama duende » au motif de la femme invisible et Lope de Vega compose *La Viuda valenciana* (1599 ? publiée en 1620) ; mentionnons aussi la mystérieuse très noble, très jeune et riche femme de la première partie du *Desengaño IV* de María de Zayas (1546). On peut lier à l'esthétique baroque les effets de visions qui font jouer pleinement le doute quant à la réalité et l'illusion, le rapport qu'entretient l'individu avec ses perceptions.

d'interpréter que doña Ángela se transforme en Cupidon, incitant l'homme don Manuel à devenir le curieux, à remplir le rôle de Psyché¹⁶. Cependant la découverte de ce Cupidon-femme par son Psyché-homme est le fait du concours des circonstances, et dans cette *comedia* n'est pas autre chose qu'un rebondissement. Don Manuel voit doña Ángela uniquement parce que, le croyant absent, elle pénètre dans sa chambre avec de la lumière. Doña Ángela tente de recourir à la mystification pour faire perdurer le mystère qui s'est brutalement éclairci (II, 2045-2088) mais au contraire du Cupidon mythologique, qui disparaît à jamais, elle craint l'épée avec laquelle don Manuel feint de vouloir éprouver sa réalité, et avoue sa corporéité, sa nature et son identité féminines (II, 2117 *sq.*). La femme est femme : telle est la conclusion qui s'impose à la démarche rationnelle de don Manuel (III, 2123-2125 et 2137-2139 : « [...] que teniendo cuerpo tú, / demonio no puedes ser, / sino mujer¹⁷). Mais c'est aussi ce à quoi aspire doña Ángela tout en avouant à don Manuel ses sentiments : « *Os ruego que digáis, / señor don Manuel, de mí, / que una mujer soy y fui / a quien vos solo obligáis / al extremo que miráis* » (III, 2353-2357).

Tout au long de la pièce, on assiste à une définition de la femme par le biais d'allusions à des traits de caractère ou par l'énonciation de qualificatifs valorisant ses comportements ; or les modalités de ce processus nous semblent devoir être relevées en ce qu'elles nous permettent de définir le sens du discours sur la femme. C'est ce qui fait dire à F. De Armas que : « El motivo fundamental de la obra es [...] la definición de la mujer »¹⁸. On observe ainsi la modalité de l'autoportrait ou plus justement auto-qualification, procédé qui fait dire au personnage féminin, doña Ángela en particulier, ce qu'elle pense d'elle-même, comment elle se juge. La seconde modalité –la moins présente- est la saisie de traits réalisée par un personnage adjuvant (la cousine Béatrice ou la servante Isabel) qui remplit la fonction de miroir, donc de vérité –rappelons que *el buen amigo es espejo del hombre*. Enfin la dernière modalité est celle du portrait réalisé par des personnages masculins appartenant ou

¹⁶ DE ARMAS F. A., « Mujer y mito en el teatro clásico español: *La viuda valenciana* y *La dama duende* », *Lenguaje y textos*, III, 1993, p. 57-72, en particulier p. 65-69 et son ouvrage *The invisible mistress*, *op. cit.* : p. 47-61 et 137-159 en particulier.

¹⁷ Nous ne pouvons nous empêcher d'établir le rapprochement avec la phrase proverbiale : «La mejor mujer, mujer y la más cuerda es de lana», (Sebastián de HOROZCO n° 334 in DUMORA F., *Le « Cancionero » du Tolédan Sebastián de Horozco (XVI^e siècle)*, L'Harmattan, 2016, p. 839-840, et CORREAS Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), Madrid, Visor Libros, 1992, p. 259 b) d'autant plus que Cosme dira à don Manuel pour caractériser l'attitude discriminatoire de ce *duende* « para tí mano de lana, / para mí mano de hierro. » (II, 1707-1708). Cette réflexion implique le substrat d'un savoir parémiologique précisément souligné par Marc Vitse qui qualifie Calderón de « dramaturgo-paremiólogo » dans l'édition d'Antonucci, p. xxvii.

¹⁸ Dans l'article déjà cité « Mujer y mito en el teatro clásico español: *La viuda valenciana* y *La Dama duende* », p. 66. Mais s'agit-il de définir avec toute l'implication religieuse et spirituelle découlant de la perspective suggérée par le critique, celle du paradis perdu qu'est la maison – niée par doña Ángela comme lieu protégeant sa pureté – ou bien d'une simple reprise, comme nous le croyons, de caractéristiques topiques qui sont utilisées comme ingrédients dramatiques indiscutables ?

non à la famille. Il ressort d'un examen des trois modalités que les caractérisations négatives prononcées à l'encontre de doña Ángela par elle-même sont les plus nombreuses : elle se présente comme *neicia*, *inconstante*, facilement troublée et déstabilisée, d'une sottise curiosité, d'une imagination fertile pour ce qui est des coups en douce (*travesuras*). De même elle juge que les messages que renferment les lettres des femmes sont *livianos*¹⁹. Par ailleurs pour donner le change à son frère Luis qui la soupçonne de sortir, elle le met en garde contre les mauvaises femmes pour le persuader que c'est l'une d'elles qu'il a vue dans la rue, ce qui est une forme d'auto-accusation non exempte de culpabilité. Sa servante Isabel qualifie la veuve de *pelota de viento* (balle pleine de vent), expression péjorative visant à ridiculiser l'absence de réflexion qui, chez les femmes, serait cause de leur perte en les rendant influençables²⁰. Dans son long récit d'aveu, au rythme majestueux de la *lira*, doña Ángela n'explique-t-elle pas à don Manuel que la coquetterie est un piège pour les femmes ? Les bijoux les rendent repérables et les robes aux abondants tissus entravent leurs mouvements. Elles, qui sont de nature si bavardes, ont bien du mal à discerner les moments où parler est nécessaire. « *Aquí yerro, aquí caigo, aquí tropiezo, / y torpes mis sentidos / prisión hallan de seda mis vestidos [...]. ¿Quién creará que el callar me ha hecho daño, / siendo mujer? Y es cierto, / siendo mujer, que por callar me he muerto. / [...] él [don Juan...]/ vio brillar los adornos de mi pecho / -no es la primer traición que nos han hecho- / y escuchó de las ropas el ruido / -no es la primera que nos han vendido-; [...]* » (III, 2930-2932, 2946-2948, 2955-2958)²¹.

Dans l'acte II, don Manuel, saisi par sa beauté, esquisse un portrait pétrarquaisant (2040 *sq.*) contredit point par point par son serviteur Cosme qui croit fermement aux êtres surnaturels et qui prend doña Ángela pour le *duende*, l'esprit malin²². Le vaillant don Manuel, dérouté par le mystère, trouve une formule ambiguë : « *ángel, demonio o mujer* » (II, 2080) dont les termes peuvent se comprendre soit comme alternatifs soit comme équivalents.

¹⁹ I, 828-829 : avec sa servante Isabel, elle inspecte la chambre de don Manuel ; Isabel découvrant de lourds documents, sa maîtresse déclare que si c'étaient des documents écrits par des femmes « fueran más livianos ».

²⁰ On trouve cette expression sous la plume de Sebastián de HOROZCO, *Cancionero*, n° 142, v. 10, qualifiant l'instabilité d'une charge de juge d'appels qui passe de main en main.

²¹ Dans l'acte III de l'édition de Valence, doña Ángela se dit « *escarmentada de mí misma* », v. 3096), voir éd. Antonucci, Apéndice, p. 171.

²² Il faut tout de même rappeler que le motif du « duende » semble bien ancré dans l'esprit populaire ; l'expression « duende casa » ou « duende de casa » renvoie à une pratique malhonnête consistant à faire passer une maison pour hantée afin de pouvoir procéder à une tractation à bas prix ou de dissuader d'éventuels locataires, voir COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 487 b et aussi S. DE HOROZCO, *Cancionero*, poème 316, qui tous deux se réfèrent à la même affaire survenue à Tolède. Lope témoigne satiriquement d'un autre type de supercherie de *duende* dans le sonnet « *Había duende en una casa y amaneció preñada una doncella* », LOPE DE VEGA F., *Rimas Humanas y divinas de Tomé Burguillos*, éd. J. M. Rozas y J. Cañas Murillo, Castalia, 2005, p. 290.

Enfin on peut signaler que doña Ángela prétend ignorer qui elle est (*y así lo que soy ignoro*, v. 2348), pour relancer le mystère où elle persiste à s'enfermer afin de continuer à intriguer et attirer don Manuel : *Mientras encubierta estoy / podréis verme y podré veros; / porque si a satisfaceros / llegáis, y quién soy sabéis, / vos quererme no querréis / aunque yo quiera quereros* (v. 2377-2382). De cette façon, non seulement il reviendra au personnage masculin de la définir –et don Luis la désignera comme sœur et, à la fin, comme épouse de don Manuel (3191-3200) – mais le jeu de l'invisibilité s'avère indispensable pour que l'amour soit une tension et non une situation. La raison en est moins la nécessité d'occulter la beauté, magique, mystérieuse, sacrée, comme dans le mythe de Psyché, que la tendance des hommes à se lasser très vite. Cette inconstance rend les femmes vulnérables dans la relation amoureuse comme le dénonce de façon récurrente dans ses narrations María de Zayas.

Nous nous proposons de voir maintenant s'il se dégage de la fonction théâtrale de doña Ángela des traits pertinents servant l'interprétation d'un message de défense féminine. La femme enfermée qu'est doña Ángela²³ apparaît sous deux modes d'action : d'une part, elle doit rendre compte de ses faits et gestes à ses frères (I, 445-542 ; III, 2423-2467, 2678-2710, 2881-2895)²⁴ –alors que tous deux courtisent doña Beatriz sous ses yeux- et, d'autre part, en réaction à ce contrôle, elle organise sa liberté²⁵. Or, comme on l'a compris, la clef de cette entreprise tient à l'occultation de sa personne et de son identité : le jeu de l'invisibilité instaure une tension dramatique tout au long de la *comedia*, jusqu'à la simulation d'une réception splendide dans une demeure soi-disant éloignée, par une doña Ángela visible mais sans nom. C'est la catastase qui déclenche, en cascade, l'*anagnorisis* et le dénouement.

Mais revenons au début de la pièce : on voit doña Ángela dans la rue (I, 100 *sq.*), le visage couvert (*rebozo*) afin de ne pas être reconnue.²⁶ Mais cette pratique furtive, illicite, ne se renouvelle pas ; elle est substituée par le stratagème de l'invisibilité au sein même de la

²³ Ses plaintes, qui évoquent celles de Sigismond pour F. A. De Armas, évoquent aussi celles des jeunes filles mises au couvent malgré elles (S. DE HOROZCO, *Cancionero*, n° 143, str. 1 et n° 144 *El auctor a un amigo suyo que le pidió qué hiciera de una hija que tenía si la casaría o metería monja* et *Una monja a cuya noticia vinieron las coplas [...]*, DUMORA Florence, *Le « Cancionero » du Tolédan Sebastián de Horozco (XVI^e siècle)*, éd. cit., p. 400-401 et p. 402-403.

²⁴ Il serait intéressant de s'attarder sur l'intensification de ces interrogatoires qui entre les actes I et III progressivement parviennent à cerner non seulement doña Ángela mais aussi don Manuel et donc tout le jeu relationnel qui s'est mis en place entre eux par le biais de l'astuce de l'invisibilité. Ce jeu n'est pas dévoilé aux frères mais la découverte des liens amoureux – en tout bien tout honneur – aboutit au mariage comme unique solution convenable, conventionnelle et adaptée à la *comedia*.

²⁵ La maison est vue par certains critiques comme lieu de protection et donc une représentation de l'Éden duquel Ève désire sortir alors que d'autres, tel Edwin Honig, considèrent les frères comme une métonymie de la société et une représentation de la tyrannie de l'opinion (*in Calderón and the Seizures of honor*, Cambridge, Massachusetts, 1972, p. 111, 130) et F. A. De Armas qualifie l'honneur de « social illusion » (*op. cit.*, p. 142).

²⁶ Mais c'est une pratique qui n'est pas propre aux femmes honnêtes. Le *rebozo* permet aux femmes de mauvaise vie de se livrer à certains commerces illicites. C'est pourquoi il est la cible de critiques morales et de satires.

maison qui devient un lieu substitutif du dehors. En effet, en apprenant que don Manuel, à qui elle a demandé protection, est hébergé sous le même toit qu'elle, doña Ángela n'a plus besoin de sortir. La maison devient un espace totalisant, capable de satisfaire le besoin de rencontre et ce, grâce à la structure de passage²⁷. Le vaisselier mis en place par les frères de doña Ángela doit empêcher toute communication entre la pièce de l'hôte don Manuel et le reste de la maison (et en particulier la partie où est logée leur sœur)²⁸. C'est la servante Isabela qui dévoile à sa maîtresse le secret du vaisselier : en réalité, il est amovible. Dès lors le passage dans l'espace interdit, celui de l'homme, de l'extériorité, est possible. Ce passage maintes fois effectué pendant les trois actes correspond symboliquement à un affranchissement de la personne ; l'espace n'est pas seulement le lieu de l'action ; la *domus* impose, en tant que lieu de règles, des limites : la liberté que s'autorise doña Ángela n'enfreint ni la bienséance ni l'honneur. D'ailleurs dès le départ, elle tient pour certaines les qualités morales de don Manuel qui a réagi en *gentilhomme*, en *caballero* (I, 639-652 : « [...] hombre que su esfuerzo igualo / a su gala y discreción / -puesto que de todo ha hecho / noble experiencia mi pecho / en la primera ocasión: de valiente en lo restado / de galán en lo lucido, / en el modo de entendido- / no me ha de causar cuidado [...] »). Cette modération dans le jeu de la « dame invisible » témoigne de toute l'ambivalence de la perspective adoptée.

À la fin de l'acte III, les frères qui se fient aux apparences croient leur honneur bafoué mais leur sœur et don Manuel ont été, en tenant chacun un rôle différent, maîtres du jeu et de leur amour. Le rôle de la dame est d'envoyer des signes de sa présence et celui de l'homme de savoir les lire : c'est véritablement une énigme que doña Ángela pose à don Manuel : « *para con vos, hoy, / una enigma a ser me ofrezco, / que ni soy lo que parezco / ni parezco lo que soy* » (III, 2373-2376). Mieux : elle se donne sous forme d'énigme à celui qu'elle est parvenue à faire entrer dans sa chambre et qu'elle reçoit, sans s'identifier, comme nous l'avons déjà mentionné. Or, rappelons-le, l'énigme est une démarche spirituelle amplement cultivée dans la poésie du XVI^e siècle qui s'est inspirée des épigrammes antiques. Ici, l'énigme posée a un caractère d'épreuve initiatique imposée par la dame qui n'est pas sans rappeler l'amour courtois. Ainsi, énigme et passages effectués par l'un et l'autre futurs époux forment un ensemble qui s'apparente au rite.

²⁷ C'est d'autant plus vrai que les frères ne sortent plus non plus comme doña Ángela l'explique à doña Beatriz : « [...] como a mis hermanos les abrasa / tu amor, no salen della [la casa] », II, 1762-1763.

²⁸ Pour ce qui est de cet espace dramatique, sa conception et l'évaluation de son opérativité structurante dans la mise en scène et le déroulement des actions, voir VITSE M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, p. 268-275 : p. 269, 271, 272.

Il faut souligner deux choses : tout d'abord, la curiosité de doña Ángela est motivée par la gratitude : « un necio deseo / tengo de saber si es él / el que mi vida guardó, / porque si le cuesto yo / sangre y cuidado, Isabel, / es bien de mirar por su herida » (I, 624-630) ; or on ne peut éviter de rapporter cette attitude à l'allégorie du bienfait (*galardón*) –au début de la pièce (I, 75-80)- dépeint comme une dame riche qui a le dos tourné, parce que le bienfaiteur est d'autant plus magnanime qu'il se fait oublier²⁹. En second lieu, les incursions de doña Ángela dans la chambre de don Manuel sont marquées par des objets qui ont peut-être pour fonction d'évoquer la constitution du ménage ou du trousseau : l'écritoire de doña Ángela a été placé chez l'hôte (I, 811) ; elle y fait porter un panier de linge blanc (II, 1531 *sq.*) et enfin elle cherche les éventuelles marques d'une présence féminine dans la vie de don Manuel. Elle trouve, parmi ses affaires, des lettres accompagnées d'un portrait (I, 849-854) et dès lors se promet de le voler (ce qui, par ailleurs, est un topique). Lorsqu'enfin elle est sur le point d'y parvenir (III, 1985 *sq.*) don Manuel, revenu à l'improviste, la surprend et la voit pour la première fois. Ce moment où s'amorce l'éclaircissement du mystère correspond à une nécessaire rupture avec son passé – dont rien n'est dit dans la pièce –, rupture destinée à établir la symétrie entre la situation de doña Ángela et la sienne. Ce processus sera parachevé avec l'entrée de don Manuel dans la chambre de doña Ángela, encore non identifiée, entourée de dames offrant linges, boissons et fruits confits. Ainsi la combinaison du passage et de la symétrie des situations des deux personnages a-t-elle pour nous la valeur d'une préparation au futur mariage faisant référence allusivement ou parodiquement au rite de passage qui instituera un nouveau ménage, une nouvelle vie pour doña Ángela et pour don Manuel³⁰.

On observe qu'est octroyée aux femmes, doña Ángela, Isabel et doña Beatriz, une capacité à orchestrer les allées et venues, les réactions et les attitudes des hommes, comme si elles tenaient les fils de ce théâtre qu'est devenue la maison. Le dramaturge délègue en quelque sorte son pouvoir créateur à ses personnages féminins démiurges qui acquièrent un rang de méta-personnages parmi les autres : elles détiennent une information que les maîtres de la maison se croient les seuls à posséder et elles détournent le pouvoir qu'ils veulent exercer sans partage. Les dames et la servante dominent grâce à leur perception d'ensemble

²⁹ Don Manuel raconte à Cosme qu'il a sauvé la vie à don Juan de Toledo, frère de doña Ángela. C'est chez lui qu'il sera accueilli. Mais bientôt c'est à doña Ángela elle-même qu'il rendra service. Or la magnanimité exige qu'on oublie les bienfaits qu'on a prodigués. Doña Ángela nous apparaît comme figure symétrique ou réplique de cette allégorie : elle est le contre-don.

³⁰ Voir à propos de ce rite, LÓPEZ-CORDÓN V., « Les relations familiales en Espagne au XVII^e siècle : perspectives d'analyse », *La femme et son statut en Europe au XVII^e siècle, Dix-septième siècle*, 2009, 3, n° 244 p. 409-443 : 411-414.

sinon absolue du moins plus complète. La conscience de forger un artifice apparaît explicitement dans l'expression d'Isabel « Notable cuento será » (I, 638)³¹. Le trio féminin fait la démonstration de sa capacité à déjouer la surveillance et les règles auxquelles elles sont soumises³². En particulier l'invention du déplacement fictif,³³ auquel doña Ángela invitera mystérieusement don Manuel afin de le faire entrer dans sa chambre, est exposée par elle à doña Beatriz, complice et adjuvante (II, 1285-1299 et 1744-1804). Toutefois grâce à l'ingénieuse structure des scènes, à l'habile construction des dialogues, seul nous est livré tout d'abord l'aboutissement de cette entreprise à savoir l'arrivée prévue de don Manuel dans la chambre d'une doña Ángela magnifiquement parée (1293-1299 et 1741-1755). Doña Beatriz en saluant l'ingéniosité du plan (« *que esto tu ingenio le aperece* ») s'intègre à l'instance féminine de création dramaturgique interne, par laquelle la *comedia* se rattache au processus d'autonomie des personnages dont Livingstone a montré la mise en œuvre précoce dans la littérature espagnole³⁴.

Mais du coup l'inventivité des femmes, leurs agissements furtifs, leur art de la feinte, de la dissimulation, du mensonge mis en évidence par ce procédé font jouer pleinement l'ambivalence : ne donnent-elles pas la preuve de tous les vices dont on les accuse à juste titre ? N'a-t-on pas ainsi une raison irréfutable de leur retirer toute confiance ? La relative autonomie qui leur est accordée permet en réalité une exploration de leur caractère authentique : ce procédé ironique fait partie intégrante du ressort de l'œuvre. D'ailleurs le jeu que doña Ángela a inventé finit par lui échapper lors de l'ultime rebondissement ce qui permet une reprise en mains par les frères qui correspond au retour à l'ordre social et moral.

Nous allons, en dernière partie de ce travail, dégager la signification du dénouement dramatique et tenter de montrer que cette *comedia* en s'inscrivant dans une problématique contemporaine répond à un public en quête de distraction.

L'issue de cette *comedia* est le mariage de doña Ángela avec don Manuel mais au prix d'un double règlement haletant de leurs situations respectives. En effet, don Manuel, surpris

³¹ En outre cette histoire fait l'objet d'une narration à doña Beatriz qui commente : « Notables cosas me cuentas » II, 1103. Don Manuel qualifie de « tramoya » le voyage en chaise à porteurs depuis le cimetière que le message (de doña Ángela) lui indiquait de faire (III, 2245 sq.).

³² Autant Isabel et doña Ángela s'entendent dans le jeu de l'invisibilité, autant doña Beatriz se garde de détromper son père quand celui-ci, croyant l'éloigner de toute fréquentation galante, l'envoie chez la « sage doña Ángela », c'est-à-dire précisément dans la maison de son galant !

³³ De même que la « dame invisible », le voyage à l'aveugle qui mène l'amant jusqu'à elle est un trait récurrent : nous renvoyons au *Desengaño* IV de María de Zayas (première partie).

³⁴ LIVINGSTONE L., « Interior duplication and the problem of form in the modern spanish novel », *Publications of Modern Language Association*, 1958, LXXIII, p. 393-406 et aussi GILLET J. E., « The autonomus character in literature », *Hispanic review*, XXIV, 1956, p. 179-190.

par le soupçonneux Luis en train de revenir dans sa chambre, doit déployer ses armes –autant réelles que spirituelles – pour prouver son honnêteté et sa bonne foi. De son côté, par le récit rétrospectif qu'elle fait à don Manuel (III, 2910-3004), on apprend que doña Ángela, ayant interrompu sa mise en scène, a entendu des bruits d'épée. Terrifiée, elle s'est enfuie dans ses beaux atours pour se réfugier chez doña Beatriz ; mais don Juan parti à la recherche de sa bien-aimée, la voit arriver et, la prenant pour Beatriz, la soupçonne de l'avoir trompé. Doña Ángela est contrainte de dévoiler son identité à son frère, le plongeant dans d'autres tourments car il croit la famille déshonorée³⁵. Son frère voulant l'isoler et croyant don Manuel absent, il la conduit dans la chambre de don Manuel dont il est seul à posséder la clef et qu'il croit toujours hermétiquement séparée du reste de la maison. Là elle se retrouve avec don Manuel et Cosme à qui elle doit enfin déclarer qui elle est. Quand les deux frères se retrouvent, ils s'aperçoivent qu'ils ont laissé ensemble don Manuel et doña Ángela. Puis c'est la scène finale de la demande en mariage. L'honneur des frères est sauf et l'amour de doña Ángela est satisfait. On ne peut s'empêcher de constater que don Manuel est tout de même dans une impasse, placé tel qu'il l'est dans l'alternative étroite de demander la main de la dame ou de se battre en duel (III, 2735-2855 et 3039-3082). Mais il revient à la *comedia* de cape et d'épée de ne pas donner à ces deux termes une égale probabilité en ayant construit la correspondance sentimentale du « couple protagoniste ». Par ailleurs si doña Ángela sort triomphante de son stratagème, l'accord du mariage est fait sous l'égide des frères qui ne dérogent pas à leur *patria potestas*. L'ordre est rétabli suivant le code de l'honneur familial et conjugal dans le respect des convenances sociales pour un dénouement conformiste, propre à la *comedia*.

Tous les ressorts mis en œuvre font prédominer le divertissement : le jeu, les heureuses concordances qui résolvent les situations les plus périlleuses et désespérées, les ententes entre femmes ou entre hommes. Cette solidarité des sexes permet une structure générale d'opposition entre hommes et femmes, dichotomie de laquelle émerge une figure masculine exceptionnelle capable de la dépasser, et une figure féminine qui par le biais de l'étrange, catégorie non sexuée, établit le « passage », la perméabilité de la compréhension.

³⁵ Une différence notable entre l'acte III de l'édition de Madrid et celui de l'édition de Valence consiste à la façon dont est traitée la confrontation entre doña Ángela et don Juan, de nuit dans la rue. Dans l'édition de Valence la scène sur est actuelle : Doña Ángela prête à mourir par l'épée fraternelle laisse entendre qu'un jeune homme est mort pour elle. Dans l'édition officielle, toute cette confrontation est narrativisée et intégrée dans la grande scène de rencontre et de dévoilement entre doña Ángela et don Manuel, après que celui-ci a été mis en cause par don Luis. Pour M. Vitse cette narrativisation correspond à « *una indudable promoción del azar como primer principio del desarrollo dramático* », hasard qui « stimule ses valeurs aristocratiques » et le « pouvoir heuristique » du gentilhomme qui, jusqu'au bout, devra défendre celle qui s'en est remise à lui dès le début (éd. Antonucci, p. xii-xiii).

Tout cela rattache cette *comedia* au sous-genre défini par le premier historien du théâtre, au XVII^e siècle, Bances Candamo, comme la *comedia* de cape et d'épée où prévalent duels, jalousie, galants qui se cachent, dames voilant leur visage et tous les événements liés à la cour amoureuse domestique³⁶.

Si l'issue de la *comedia* est conformiste, comme nous l'avons déjà indiqué, cela ne doit pas éclipser les idées et les actes du déroulement de l'intrigue. Comme le fait remarquer Frédéric Serralta « *no se borrarían tan pronto en el público el recuerdo y la influencia de los lances anteriores: el crítico también tiene pues que fijarse en los resortes dramáticos que dan fuerza y vida a la acción* »³⁷. Or il est vrai que la revendication de liberté féminine, limitée à celle de sortir et de choisir son mari, est la source de toute l'intrigue. Sans aller jusqu'à y déceler les traits de l'enfermement tragique, la représentation du labyrinthe ou de la prison que l'on retrouve traitée avec une gravité philosophique et psychologique dans *La vida es sueño*, on peut suggérer l'influence du contexte social sur cette œuvre en particulier. José Antonio Maravall relève une tendance à l'hostilité anti-masculine dans certaines œuvres littéraires tout au long des XVI^e et XVII^e siècles (de *La Celestina* à *La Pícaro Justina*). Il expose parallèlement un double phénomène social qui concerne les femmes des villes. Le changement du statut de la femme dans les catégories enrichies de la société : oisive, elle devient un objet d'ostentation des richesses de son mari et perd « l'initiative dans de nombreux aspects de la vie »³⁸. Et par ailleurs, en liaison avec ce phénomène, apparaît une désaffection de certains hommes pour le mariage. Les filles de familles aisées urbaines deviennent les vitrines de la richesse de leur père ; elles coûtent cher, sont exigeantes et imposent leurs vues, autant d'éléments dissuasifs. Pour toute une catégorie de femmes, il y eut donc conjointement une aliénation par la richesse et l'apparition de comportements anti-conventionnels. José Antonio Maravall en déduit que cette réalité pouvait très bien inspirer des types de personnages théâtraux³⁹. Il n'est pas étonnant qu'une réflexion sur le mariage et le choix du mari, trouve dans ce contexte un terrain d'éclosion et que la littérature s'en fasse assez largement l'écho⁴⁰.

³⁶ BANCES CANDAMO F., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, (XVII^e siècle), ed. D. W. Moir, Tamesis, Londres, 1970, p. 33, cité par Antonucci, éd. cit., p. xxxv.

³⁷ SERRALTA F., « Amor al uso y protagonismo femenino », in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, Actas del IIº coloquio del Grupo de Estudios Sobre Teatro Español*, novembre 1978, France Ibérie Recherche, Toulouse-le-Mirail, p. 97-106 : 99.

³⁸ « El feminismo de A. Hurtado de Mendoza », debate, 3, in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, p. 128-131.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ LANOT J.-R., « El feminismo de A. Hurtado de Mendoza », en donne une bonne illustration, *op. cit.*, p. 113-123. Dans notre article sur les *Desengaños amorosos* de María de Zayas, DUMORA F., « Codes amoureux et criminalité dans les *Desengaños amorosos* de María de Zayas: plaidoyer pour une norme matrimoniale ? »,

À notre avis, Calderón sait tirer parti de ce contexte mais on ne peut en déduire pour autant qu'il fasse un plaidoyer pro-féminin. Libre au public de reconnaître des éléments de sa société ; mais le public ne détectera que difficilement un ton revendicatif dans cette pièce où avant tout l'art de la structure, le découpage des actions mises en attente et livrées partiellement, par des dialogues que l'on saisit *in medias res* requièrent son attention. Le public sera emmené et charmé par le rythme haletant des déplacements subreptices, des transferts d'objets, des silhouettes qui se croisent dans la semi-obscurité, se cachent sous des meubles, et conversent en apartés. L'aventure amoureuse demeure l'élément qui plaît au public, non comme plaidoyer pour la femme mais pour son *happy end* ou *fin feliz*. Le public rira de cette femme qui se traite de *necia* et tremblera en même temps qu'elle et sa servante quand elles agissent en catimini. Il adhérera au discours de Cosme quand celui-ci établit le parallèle entre femme et démon, parce qu'il retrouvera un élément moral et idéologique si familier qu'il s'y reconnaîtra. F. De Armas, avec beaucoup de finesse avance que cette *comedia* offre un manifeste féministe « because she [doña Ángela] questions the tyranny of honor, of *opinión* »⁴¹. Mais à notre avis il assimile à tort ce personnage à un être réel⁴². Or tout n'est que jeu. Et si l'honneur occupe aussi une place cruciale c'est davantage par rapport à la logique de l'intrigue et pour combler les attentes du public qui ne saurait comprendre une autre réponse. Mais il s'agit également d'un honneur de *comedia* de cape et d'épée où les duellistes sont amis et pleins de respect les uns envers les autres.

Cette *comedia* remplit de façon optimale la fonction de distraire et de satisfaire un désir de réussite sans souffrance à l'intérieur d'un cadre où le public retrouve l'ordre social et ses impératifs de subordination au respect de ses valeurs⁴³.

Disons, pour conclure, que Calderón permet à ses personnages féminins de faire évoluer une situation qui leur est défavorable, sur le plan individuel, amoureux. Mais la reconnaissance de cette situation et l'autonomie avec laquelle ces personnages y remédient n'impliquent pas la remise en cause d'une empreinte négative de l'image traditionnelle

Normes, marges, transgressions, dans *Savoirs en Prisme*, <https://savoirsenprisme.univ-reims.fr> n° 3, mars 2014, nous suggérons que l'auteure plaide pour une amélioration des conditions matrimoniales, en établissant un parallèle entre ses plaidoyers et les actions en justice intentées pour défendre les femmes contre la cruauté de leur mari. De tels éléments contextuels, à notre avis, ont inévitablement des incidences sur les représentations littéraires.

⁴¹ *The invisible mistress*, *op. cit.*, p. 159.

⁴² « Ethically her action may be at fault. [...] Doña Ángela, then emerges as the one engaging human being in the *comedia* one whose emotions and desires are truly authentic [...]. Behind the moralistic and misogynistic equation that woman equals a curiosity that exemplifies the *mundo al revés* lies a real human being, Doña Ángela with faults as well as virtues », *op. cit.*, p. 159.

⁴³ C'est une idée développée par J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990, p. 19-34 en particulier.

féminine. Au contraire, cette relative autonomie dramatique permet de construire une tension jusqu'au dénouement qui s'opère sous l'autorité masculine. Les codes sociaux, et moraux sont absolument respectés. Pour autant il serait faux d'en déduire la misogynie de Calderón. En esthète et en dramaturge sensible et clairvoyant, il profile des personnages féminins complexes et beaux.

BIBLIOGRAPHIE

- BANCES CANDAMO F., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, (XVII^e siècle), ed. D. W. Moir, Tâmesis, Londres, 1970.
- BARBAZZA M. C., « L'éducation féminine au XVI^e siècle : une analyse de quelques traités moraux », in *École et Église en Espagne et en Amérique Latine*, Université de Tours, 1988-1989.
- CALDERON DE LA BARCA, *La Dama duende*, ed. de Valbuena Briones, Cátedra, Madrid, 1976.
- _____ *La Dama duende*, ed. de Fausta ANTONUCCI, estudio preliminar de M. VITSE, Crítica, Barcelona, 1999.
- CORREAS G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), Madrid, Visor Libros, 1992.
- DE ARMAS F. A., « Mujer y mito en el teatro clásico español: *La viuda valenciana* y *La dama duende* », Lenguaje y textos, III, 1993.
- DUMORA F., « La femme enceinte dans les proverbes et le discours médical au XVI^e siècle : représentations du corps, émergence d'une identité ? », in Marie-Nelly FOULIGNY et Marie Roig MIRANDA (dir.), *Réalités et représentations du corps (II)*, Université de Nancy II, 2011.
- _____ « Les sociabilités conflictuelles au miroir des proverbes (XVI^e-XVII^e siècles) », in *S'opposer dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Perspectives historiques et représentations culturelles*, éd. H. Tropé, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014.
- _____ « Codes amoureux et criminalité dans les *Desengaños amorosos* de María de Zayas: plaidoyer pour une norme matrimoniale ? », *Normes, marges, transgressions, Savoirs en Prisme*, www.savoirsenprisme.fr, n°3, mars 2014.
- _____ *Le « Cancionero » du Tolédan Sebastián de Horozco (XVI^e siècle)*, L'Harmattan, 2016.
- GILLET J. E., "The autonomus character in literature", *Hispanic review*, XXIV, 1956.
- LETT D., *Famille et parenté dans l'occident médiéval*, Hachette Livres, 2000.
- LIVINGSTONE L., « Interior duplication and the problem of form in the modern spanish novel », *Publications of Modern Language Association*, 1958, LXXIII.
- LOPE DE VEGA F., *Rimas Humanas y divinas de Tomé Burguillos*, éd. J. M. Rozas y J. Cañas Murillo, Castalia, 2005.
- LOPEZ-CORDON V., « Les relations familiales en Espagne au XVII^e siècle : perspectives d'analyse », *La femme et son statut en Europe au XVII^e siècle, Dix-septième siècle*, 2009, 3, n° 244.
- MAL LARA J., *Filosofía vulgar*, ed., prólogo y notas de Antonio de VILANOVA, Barcelona, Selecciones bibliófilas, 1959, 4 tomos, II.
- MARAVALL J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990.
- MCKENDRICK M., *Woman and society in the spanish drama of the Golden-age*, Cambridge University Press, 1974.

- SERRALTA F., « Amor al uso y protagonismo femenino », in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del II^o coloquio del Grupo de Estudios Sobre Teatro Español, noviembre 1978, France Ibérie Recherche, Toulouse-le-Mirail.
- VITSE M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse-Le Mirail, France Ibérie Recherche, 1988.
- WARDROPPER B., *Teatro español del siglo de oro, Masterpieces by Lope de Vega, Calderon and their contemporaries*, New York, Scribner's sons, 1970, general introduction.