



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Femmes et pouvoir

dans le théâtre européen de la Renaissance

Actes de la journée d'étude
CESR, Tours (18 octobre 2019)

Textes réunis par
Frédérique Fouassier
et Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Amélie Adde, « *La varona castellana* de Lope de Vega ou la République des femmes ? », dans *Femmes et pouvoir dans le théâtre européen de la Renaissance*, éd. par F. Fouassier & J. C. Garrot Zambrana, 2021, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne » mis en ligne le 19-11-2021,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/femmes-pouvoir>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2021 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

La varona castellana de Lope de Vega ou la République des femmes ?

Amélie Adde

Centre de Recherches sur les Sociétés
et Environnements en Méditerranées

Le théâtre est la scène de (presque) tous les possibles, tout du moins pourvu que la bienséance y soit préservée. Aussi n'est-il pas rare d'y voir représenté, c'est-à-dire « joué », le pouvoir féminin, y compris à une époque où la femme était généralement réduite à la vie domestique. *La Varona castellana* de Lope de Vega¹ est, de ce point de vue, une œuvre assez singulière tant le pouvoir féminin y est prégnant et si contrasté qu'il en dit toutes les nuances et les impressions qu'il peut susciter sur les hommes qui y sont soumis. Un peu oubliée par la critique, cette pièce apparaît pourtant dans le premier volume de comédies dont Lope prit personnellement en charge l'édition, la *XI^e Partie*, dont Javier Rubiera (RUBIERA, 2003, p. 285) a souligné qu'elle réunit des œuvres dont le « dénominateur commun » est la représentation féminine, offrant ce que l'on pourrait appeler une variation autour du personnage féminin. Il suffit de lire les nombreuses pièces de ce volume dont le titre renvoie à une femme pour s'en convaincre d'entrée : *La doncella Teodor*, *La niña de plata*, *La hermosa Alfreda*, *La dama boba* et *Los melindres de Belisa*, en plus de notre pièce. Ce texte dont la composition est datée de 1599² selon Morley et Bruerton (1968 : 260-261) repose sur la réélaboration d'une double intrigue historique : celle dont Urraque I^{re}, fille d'Alphonse VI et reine de Léon et de Castille est la protagoniste, et celle dont María Pérez de Villanaña, dite la « varona castellana » est le personnage principal. Dans

¹ L'édition utilisée ici est Lope de Vega, éd. Jesús Gómez et Paloma Cuenca, 1995.

² CASTILLEJO, 1984, p. 66. Morley et Bruerton proposent, pour leur part, une amplitude de six ans, entre 1597 et 1603 (1968, p. 260-261). On observera que David Castillejo range très justement cette œuvre un peu oubliée parmi celles « d'intérêt de premier ordre, ayant un dialogue expressif ». C'est d'ailleurs ainsi qu'il qualifie cette pièce, caractérisée par l'« expressivité énergique de son action ». (CASTILLEJO, 1984, p. 27).

le premier cas, l'œuvre s'inspire du conflit qui opposa Urraque I^{re} à son époux Alphonse d'Aragon, dit Alphonse le Batailleur. L'histoire se situe à l'époque de la Reconquête. Rappelons qu'Urraque avait été mariée une première fois, avec Raymond de Bourgogne dont elle eut un fils qui deviendra le futur Alphonse VII. À la mort prématurée de son premier mari en 1107, elle épousa en 1109 son cousin aragonais, à la demande de son père mais ce mariage mécontenta la Castille et la Galice, où grandissait le fils de la reine. Aussi le règne d'Urraque I^{re} fut-il fortement contesté. Charles Garcia a étudié la manière dont l'histoire en fut retracée notamment dans les *Chroniques anonymes de Sahagún*³. Elles traduisent combien ses relations avec son époux furent détestables. Elle eut finalement recours au Pape Pascal II afin qu'il annule le mariage avec le roi aragonais pour consanguinité, une demande qui sera accordée en 1117. Cependant, le conflit entre la Castille et l'Aragon allait perdurer jusqu'en 1126, jusqu'à la mort accidentelle d'Urraque I^{re}. Quant à la seconde intrigue, elle s'appuie sur la légende contemporaine du conflit entre la Castille et l'Aragon, et qui raconte comment María Pérez de Villanaña suivit ses frères Alvar et Gómez partis soutenir le futur Alphonse VII et, vêtue en soldat, captura Alphonse le Batailleur à Barahona. Son exploit lui valut d'être à la fois titrée et surnommée « la varona », mot qui repose sur un jeu de mots puisqu'il signifie la « baronne » et la « femme virile », par le jeune Alphonse VII. Ainsi, Lope associe, condense et met en scène ici deux récits à caractère historique, offrant à travers eux deux portraits contrastés de femmes puissantes, l'une incarnant le pouvoir de la cité, Semiramis ou la « femme culture », l'autre le pouvoir transgressif qui adoptait les codes du genre opposé, Diane ou la « femme nature », employant par là un artifice don Carmen Bravo-Villasante a souligné le succès auprès du public des *corrales*⁴. Le texte, qui mêle intrigue politique, épique et amoureuse, explore le pouvoir féminin, et, à première lecture, pourrait illustrer la manière dont la femme se libère du masculin. Pour autant, on le verra, comme dans tant d'autres pièces de Lope, l'action s'achève sur le mariage de doña María avec don Vela, consacrant finalement le retour de l'ordre établi, celui du patriarcat. Aussi, dans quelle mesure peut-on parler ici de la représentation d'une émancipation féminine ? Nous verrons comment se construit le discours autour de la femme et de son pouvoir en analysant en premier lieu les nombreux stéréotypes sur la femme, qu'il s'agisse de la sphère privée ou de la sphère politique. Nous verrons ensuite le jeu de contrastes entre la « femme-culture » et la « femme-nature », avant d'observer le processus de normalisation que connaissent ces deux personnages.

3 GARCIA, 2006.

4 BRAVO-VILLASANTE, 1988, p. 127-130.

Les stéréotypes

Plus de vingt-huit personnages interviennent dans cette œuvre, répartis en une très grande majorité d'hommes et seulement trois femmes. Voilà qui peut paraître paradoxal si l'on pense que c'est une pièce sur la femme. Mais il s'avère que, parmi les hommes, il n'en est pas un seul qui puisse être véritablement qualifié d'admirable, y compris parmi les plus hauts dignitaires. Ici, ce sont les femmes qui se montrent héroïques, et tout particulièrement María Pérez, la figure qui donne son titre à la pièce. Les hommes sont inconstants, les femmes pugnaces ; les hommes sont plus investis dans la défense de leur intérêt personnel, les femmes décident et agissent au bénéfice du collectif. On voit là un premier renversement. Et pourtant, le féminin est au cœur de discours singulièrement stéréotypés, tenus par divers personnages, masculins et féminins, car les femmes elles-mêmes contribuent aussi à divulguer des lieux communs.

Le plus remarquable de ces discours est celui que prononce l'écuyer de l'infant don Vela, Ordoño, qui déroule deux longues séries de lieux communs autour de la femme. Ainsi, dans la première, l'expérience amoureuse du vieil écuyer lui fait dire, filant la métaphore maritime, qu'il y a plusieurs catégories de femmes parmi celles qu'il a l'habitude de « pêcher dans ses filets »⁵ : les jeunes vierges, qui sont trop fraîches et qu'il vaut mieux laisser mûrir un peu ; les jeunes femmes mariées, bien plaisantes, et qu'on déguste « bouillies, avec de l'orange et du poivre »⁶, mais qui sont épuisantes ; il y a aussi les célibataires, qui ne sont rien d'autre que les « rebuts de la pêche »⁷ et que l'on peut manger tantôt froides, tantôt grillées, chez elles ou à l'extérieur ; puis Ordoño décline une liste de « gros poissons » (le thon, la morue, etc.) qui, dit-il, manquent de saveur ; les meilleures, selon notre écuyer, ce sont les veuves qui, bien qu'étant elles aussi du gros poisson, sont les plus faciles à digérer.

Mais là ne s'arrête pas la litanie de stéréotypes. Une autre scène est consacrée aux rapports hommes-femmes, à l'occasion de laquelle le même Ordoño compare la femme au vin rouge dont l'odeur est attirante et qui donne bien du plaisir mais qui, dit-il, rend fou et vide les poches des hommes. Le mythe de la sorcière n'est pas très loin, qui dit également la peur des hommes à l'égard de la femme. Ceci est d'autant plus remarquable qu'Ordoño aura l'occasion de montrer sa couardise en fuyant devant des ruffians : c'est donc ici la peur du couard face au pouvoir de séduction féminin.

5 LOPE DE VEGA, 1995, p. 152 : « yo, cuando la red descojo, / pequeños y grandes cojo ».

6 *Ibid.*, p. 152 : « éstas se comen cocidas / con naranja y con pimienta ».

7 *Ibid.*, p. 152 : « son pescadas perdidas ».

Nul doute que ces discours mis dans la bouche de l'écuyer de don Vela, Ordoño, archétype comique du vieillard⁸, provoquaient les rires du public tant ils sont caricaturaux, d'autant qu'ils sont prononcés devant doña María, déguisée en homme et qui, amusée, encourage le vieil écuyer à s'exprimer. Ils reprennent des idées reçues, sans doute fréquentes, mais en accentuant la grossièreté dans une visée purement burlesque, ce qui explique que ce soit un personnage appartenant au registre comique qui les énonce. De plus, comme aime à le faire Lope, ils s'inscrivent par contraste dans une variété de discours autour de la femme tenus tout au long de la pièce par des locuteurs de diverses conditions, rendant finalement plus acceptables les propos plus modérés mais qui n'encensent pas moins le pouvoir féminin.

Ainsi, le jeune Alphonse, le fils de la reine, considère que la femme est obstinée par nature. À son tour, le conseiller d'Alphonse d'Aragon met sur le même plan la femme et l'enfant et, croit-il, les Castellans « ont dû comprendre, mais trop tard, qu'un enfant et une femme ne sauraient les gouverner ni les défendre »⁹. La faiblesse naturelle de la femme explique, y compris dans son camp, que la Reine ait écouté les mauvais conseils de son entourage en choisissant d'épouser le roi aragonais et par là, « elle a commis une faute »¹⁰. Même son fils Alphonse, ému, l'en blâme. Or, l'on sait que l'une des principales qualités des souverains est de savoir s'entourer. C'est donc bien la capacité de la Reine à gouverner qui est ici contestée. Urraque elle-même reconnaît une erreur en considérant avoir « donné un mauvais exemple au Royaume »¹¹. Et s'adressant à ses vassaux, elle avoue « je veux vous dire [...] comment, pour votre bien et celui de ces royaumes, mal gouvernés à cause de l'esprit faible d'une femme et d'un enfant, – le premier malléable, le second dépourvu des forces que les hommes acquièrent avec l'expérience – j'ai voulu me marier »¹². Est-ce parce qu'il s'agit de la gouvernance d'une femme que les personnages insistent tant sur ce point ? Ce qui est sûr, c'est que tous, les hommes comme la Reine, s'accordent sur le fait que la femme n'aurait pas, par essence, les qualités nécessaires pour gouverner et que le chaos dans lequel le royaume est plongé n'aurait d'autre origine que l'inaptitude féminine au pouvoir.

8 La figure de l'écuyer, chez Lope, appartient au registre burlesque : version parodique et comique du vieillard, il permet de moquer les travers des figures paternelles. L'écuyer est le contrepoint du *barba*.

9 *Ibid.*, p. 195 : « Habrán echado de ver / que un niño y una mujer, / aunque es tarde su pesar, / ni los sabrán gobernar, / ni los podrán defender ».

10 *Ibid.*, p. 126 : « En eso está culpada ».

11 *Ibid.*, p. 132 : « y dando al reino mal ejemplo en esto ».

12 *Ibid.*, p. 188 : « quiero deciros [...] / cómo, por vuestro bien y destes reinos / mal gobernados de ingenio corto / de una mujer y un niño –el uno fácil, / y el otro sin las fuerzas que a los hombres / suele dar la experiencia— yo he tratado / casarme ».

Les femmes elles-mêmes peuvent admettre la répartition des genres mais observons que si la Reine n'en discute pas les fondements, María regrette cet état de choses. Lorsque la première décide d'épouser le comte don Pedro, la Reine le justifie en disant que « c'est la protection de l'homme qui donne son âme à la femme »¹³. Il n'y aurait donc pas de pleine identité féminine sans le pouvoir masculin. De même, les frères de María, certes agacés de devoir trancher un dilemme entre partir en laissant seule leur sœur ou l'emmener avec eux, considèrent que « Dieu n'a pas conçu les hommes pour qu'ils servent les femmes, mais celles-ci pour qu'elles soient au service des hommes »¹⁴ tout en avouant la peur que leur inspire leur sœur : « C'est une honte qu'une femme fasse peur à deux hommes »¹⁵.

Que ce soit dans la sphère privée, celle de la relation de séduction ou de la relation filiale ou fraternelle, ou dans la sphère politique, le discours tenu sur la femme alterne entre le propos tantôt burlesque, tantôt sérieux, et pointe de supposées faiblesses féminines ou les risques qu'elle fait courir aux hommes. On peut parler d'un phénomène de diabolisation de la femme eu égard au pouvoir qu'elle aurait sur les hommes ou de discrimination dans la chose politique. Et pourtant, dans le binôme féminin contrasté que met en scène la pièce, le personnage de la Reine assume pleinement les prérogatives que lui octroie le pouvoir politique dont elle est l'incarnation, et, fait notable, elle agit toujours dans le cadre et le sens de l'institution royale. C'est pourquoi nous l'avons définie comme la femme-culture.

La femme culture

Par son action, par son discours, par les lieux qu'elle occupe – et Michael Issacharoff (1989) a montré combien le personnage dramatique est avant tout un personnage en espace –, la Reine Urraca s'inscrit dans la cité et en assume pleinement le pouvoir. À ce titre, elle vise moins son propre épanouissement que celui de ses vassaux.

La première chose remarquable est la façon dont Lope construit son personnage d'un point de vue dramaturgique : la Reine apparaît toujours entourée sur scène, tantôt de son époux, tantôt de ses conseillers, tantôt de ses sujets. C'est l'action collective qui la définit. De surcroît, elle apparaît systématiquement en plein jour, parfois dans le palais lumineux. La Reine (ainsi désignée dans la liste des *dramatis personae*) est donc la femme qui agit le jour, et dont l'action a une portée collective. D'un point de vue dramaturgique, sa première entrée en scène, aux deux tiers de l'acte I, est solennelle : elle est accompagnée de son époux et des plus hauts dignitaires de la cour. C'est d'ailleurs la scène où, parlant en endécasyllabes, le mètre le plus élaboré et majestueux du théâtre espagnol, elle confirme

13 *Ibid.*, p. 157 : « porque el amparo del hombre / es alma de la mujer ».

14 *Ibid.*, p. 119 : « Dios no hizo al hombre por ellas, / sino a ellas por el hombre ».

15 *Ibid.*, p. 118 : « Vergüenza es que una mujer / ponga a dos hombres temor ».

sa demande de divorce, mue, dit-elle, par sa conscience. La lumière qui la caractérise vaut donc autant pour les espaces que pour le symbole : la femme qui gouverne le León et la Castille est éclairée, au sens propre et figuré, et sa décision irréversible car motivée par le bien de ses vassaux. C'est ce qui explique qu'elle justifie fréquemment ses actes en les qualifiant de « justes » et de « saints ». Bras armé de Dieu dans le mondain, la figure royale défend les intérêts de la Chrétienté. On sait qu'Urraca I^{re} s'était saisie du motif de la consanguinité pour se séparer d'un époux avec lequel elle entretenait des relations houleuses : lorsque le Pape Pascal II condamna effectivement cette union, il fournit à la Reine la légitimité dont elle avait besoin pour agir dans le sens de la séparation du couple royal sans héritier. Scéniquement, c'est le notaire apostolique qui lit la bulle papale (qui semble d'ailleurs assez proche du document authentique), ce qui inscrit la décision de la Reine dans le respect de l'ordre divin et lui confère cette « justice » et « sainteté ». Après la lecture de la bulle par le notaire, la Reine prend la parole : « Je déclare que j'obéis à la bulle et ferai ce que commande le Saint-Père »¹⁶ avant d'inscrire cette décision dans une action plus collective et politique : « La Castille veut que règnent ses roi et reine »¹⁷. Aussi la décision du divorce satisfait-elle ses sujets.

Car c'est bien le sens du devoir politique qui prévaut chez ce personnage féminin : ainsi, elle organise ses armées après avoir encouragé son fils Alphonse à s'engager dans la guerre contre son époux aragonais. La voilà donc aux abords du champ de bataille, car il est vrai qu'elle ne portera pas l'épée. Mais par-là, elle défend les intérêts des royaumes de Castille et de León, endossant l'habit de justicière pour réparer l'arrogance d'Alphonse d'Aragon qui refuse le divorce. C'est aussi le sens d'un acte préalable à la guerre, et qui s'inscrit dans les rituels de la noblesse mais également dans la transmission de la fonction guerrière : il s'agit d'un tournoi qui entre dans la formation chevaleresque de son fils Alphonse, tournoi qui requiert que le chevalier se batte au nom d'une dame. Or, en endécasyllabes, le mètre grave et solennel de la noblesse, la Reine demande à être la femme pour laquelle combattrait Alphonse qui lui demande : « Offre-moi tes pieds. », à quoi répond la Reine : « Je t'offre mes bras, en tant que mère, et mon cœur, en tant que dame conquise »¹⁸, assumant ici la double identité de mère et de *dama*, et par là, de Reine et femme. Car, si le troisième livre des *Chroniques anonymes de Sahagún*, certes bien postérieur aux deux premiers puisque datant du XVII^e siècle attribuait des qualités masculines à Urraque I^{re}, parce que « lorsque la femme accédait au pouvoir, ou plutôt pour pouvoir y accéder, elle était obligée de se

16 *Ibid.*, p. 133 : « Yo digo que las bulas obedezco ».

17 *Ibid.*, p. 134 : « Castilla quiere que sus reyes reinen ».

18 *Ibid.*, p. 159 : « Los brazos, como madre, / y como dama conquistada, el pecho ».

dépendre de son marqueur sexuel »¹⁹, devenant ainsi sous la plume du père Pérez de Rozas, l'auteur de ce troisième livre, une « virile princesse »²⁰, Lope joue justement sur cette féminité, notamment pour des raisons dramaturgiques, en raison du contraste qu'il instaure entre les deux femmes protagonistes.

Et c'est d'ailleurs parce qu'elle est une femme qu'elle suscite des sentiments contradictoires dans son entourage, entre peur et fascination. On a vu plus haut que ses adversaires dénonçaient l'incapacité d'une femme à gouverner, quelle qu'elle soit : il s'agit là d'un stéréotype. Cependant, cette fois-ci c'est moins la reine que la femme qui inquiète, par son caractère irascible, un point que les chroniques reprennent à l'envi, tant celles qui minimisent la faute d'Urraque I^{re} dans le désastre politique que fut son règne, que celles qui au contraire lui en attribuent la responsabilité. Lope reprend donc cette idée répandue dans les chroniques, mais la met dans la bouche des adversaires de la Reine. Le dialogue entre le roi Alphonse d'Aragon et son conseiller illustre cette idée : le roi avoue le premier : « Moi qui ai fait naître la terreur et le doute chez les Espagnols, j'ai peur d'une femme plus que de tout autre », à quoi répond le conseiller : « C'est une bête sauvage lorsqu'elle est en colère, et une tête couronnée peut bien et doit la craindre. On connaît moult exemples de sa rigueur excessive »²¹. Lope ne se départit donc pas de la légende qui entoure la personnalité de cette reine. Bien au contraire, il l'exploite pour mettre en évidence, par un jeu d'opposition, la lâcheté momentanée de l'Aragonais, pourtant connu pour sa légendaire cruauté. Ainsi, la peur du roi Alphonse I^{er} ne fait que souligner la puissance toute féminine de la Reine.

C'est pourtant à cette féminité qu'est imputée l'erreur du mariage (historiquement décidé par Alphonse VI). Le jeune Alphonse en fait le reproche à sa mère en employant très logiquement le même critère d'appréciation que la Reine, la justice : « ma mère n'a pas épousé justement mon oncle »²². De même, dès les premiers vers de la pièce, don Vela informe Álvaro Pérez : « Urraque a épousé Alphonse, alors que la Castille avait déjà un roi »²³. Nombreux sont les sujets qui dénoncent cette erreur. La Reine elle-même la

19 GARCIA, 2006, p. 7.

20 GARCIA, 2006, p. 7. Charles Garcia souligne le caractère élogieux de la chronique de José Pérez de Rozas, qui dans la « Defensa del honor de la Reyna Doña Urraca, indignamente mancillado por varios rumores esparcidos en su tiempo, y ligeramente creídos, y propagados por Autores poco noticiosos á la posteridad » qualifie Doña Urraca de « casta, honesta, y varonil Princesa » et racontera comment elle s'opposa « varonilmente » à ceux qui voulurent lui ravir le pouvoir.

21 Lope de Vega, 1995, p. 129 : ARAGÓN.— « yo, que a la gente española / nací espanto y maravilla, / temo más una mujer. » ANZURES.— « Es fiera en estando airada, / que una frente coronada / la puede y debe temer ».

22 *Ibid.*, p. 139 : « Mi madre no se casó / justamente con mi tío ».

23 *Ibid.*, p. 109 : « Casó con Alfonso Urraca, / teniendo Castilla Rey ».

reconnaît, admettant avoir donné « le mauvais exemple », mécontenté les Castellans et surtout offensé Dieu. Assurément, s'il s'était agi d'un homme, il n'est pas sûr que l'on eût entendu une telle repentance (d'autant que c'est bien Alphonse VI qui a décidé ce mariage). Mais le fait est que le pouvoir est ici exercé par une femme, ce qui, dans l'idiosyncrasie du XVI^e siècle, explique qu'elle ait pu se tromper. Néanmoins, c'est faire acte de loyauté à l'égard de ses sujets que d'admettre une erreur.

La Reine est protagoniste d'une double intrigue : politique d'une part, amoureuse d'autre part, car le comte don Pedro de Lara la courtise. Mais c'est à la fois en tant que femme et en tant que Reine qu'Urraque I^{re} envisage cette nouvelle union : une fois que son fils Alphonse lui aura succédé sur le trône, « je projette de me marier », dit-elle en quatrains, la strophe du discours amoureux, « parce que cela est juste, et d'être la femme du comte ; il a tant de courage que [...] je serai respectée, aimée et crainte de la Castille »²⁴. Observons qu'ici, c'est bien en tant que Reine qu'elle raisonne, en choisissant pour le royaume un époux qui renforce son pouvoir politique, ce dernier reposant cette fois moins sur elle que sur le comte. Mais en choisissant son époux (qui ne s'est d'ailleurs pas encore déclaré), elle assume pleinement une fonction régaliennne. Certes, il lui faudra obtenir l'accord de son fils. Mais on l'a vu, lorsqu'elle se projette dans l'avenir dépourvue de ses attributs royaux, unie à don Pedro de Lara, Urraque reprend à son compte les stéréotypes sur la faiblesse féminine qui requiert la protection masculine. Pourtant, c'est aussi dans la femme, à la beauté fascinante, que réside le pouvoir de séduction contre les armes des hommes. Le roi d'Aragon, malgré sa cruauté, avoue que « la beauté de la Reine arrête mon épée »²⁵ et l'empêche de venger personnellement l'offense que son épouse lui inflige.

Quoi qu'il en soit, la Reine nous semble être d'abord une figure politique, avant que d'être une femme : l'intrigue amoureuse ici n'est que secondaire, voire ornementale, en miroir avec celle, plus importante, dont doña María est la protagoniste. Telle une nouvelle Sémiramis, elle incarne avant tout l'autorité royale et de ce point de vue, même si, comme on l'a vu, les personnages masculins attribuent les erreurs de sa gouvernance à sa féminité, sa volonté et son pouvoir inspirent un sentiment de peur dans son entourage. Certes, comme l'a bien montré Charles Garcia, Urraque I^{re} nous est présentée par les chroniques comme une femme capricieuse, tyrannique à l'égard de son époux et de son entourage, n'hésitant pas à le punir²⁶, et peu encline à l'affection maternelle à l'égard du futur Alphonse VII. Mais Lope n'a pas pour intention de réaliser le portrait réaliste

24 *Ibid.*, p. 157 : « Casarme pienso, que es justo, / y ser del Conde mujer; / que por su grande valor, [...] me tendrá Castilla / respeto, amor y temor ».

25 *Ibid.*, p. 196 : « Detiene a veces la espada, / de la Reina la hermosura ».

26 GARCIA, 2006, p. 3.

d'une femme de pouvoir. Son personnage, même s'il s'appuie sur des chroniques connues au XVI^e siècle, est avant tout construit selon un schéma dramaturgique préalablement conçu en opposition à celui de María Pérez, qui est d'ailleurs celle qui donne son titre à la pièce. En vérité, la figure de la Reine permet de nuancer le pouvoir féminin : sur le plan politique (avec ses forces et ses faiblesses), sur le plan personnel (avec ses faiblesses, là aussi, mais également le pouvoir de fascination). Le contrepoint avec le personnage de María Pérez est d'autant plus marqué que celui de la Reine est nuancé.

La femme nature

Le personnage de María Pérez de Villanaña, inspiré de la réalité, est l'agent d'une double intrigue : en premier lieu, objet d'un oracle qui prophétisa qu'elle serait le bras de la vengeance des hommes en donnant la mort, elle est tenue enfermée au château par ses frères qui craignent que l'augure ne se réalise. Dès lors, on peut affirmer qu'Álvaro et Gómez ont peur de leur sœur. Lorsque ces derniers sont appelés par le comte de Lara pour défendre les intérêts de la Reine, ils se résignent à l'emmener avec eux, laquelle, déguisée en soldat, participera à la guerre. C'est elle qui, comme dans la réalité historique, battra le roi aragonais Alphonse. Mais une seconde intrigue se noue autour de ce personnage : le noble don Vela, déguisé en paysan, la voit sous ses atours féminins dès le début de la pièce, s'entretient brièvement avec elle et s'éprend d'elle immédiatement tant elle exerce sur lui de fascination. Mais lorsque María, portant cette fois les habits de soldat, retrouve don Vela à Barahona, elle se fait appeler Léon et finit par le persuader qu'elle est bien un homme. Don Vela, dépité, décide alors de demander la main de la Reine. C'est alors que María ressent de la jalousie pour la première fois et découvre l'amour, pour ainsi dire à rebours. La célébration de mariage à la fin de la pièce lui rendra son statut de femme, si longtemps mis de côté. Ce qui est remarquable, même à la lecture de ce résumé, c'est le caractère transgressif du personnage, qui apparaît dès les premières scènes, puisque l'action de María, qui ne dira rien à ses frères de la conversation qu'elle a eue avec don Vela, commence par un mensonge. C'est donc par la transgression d'une règle que s'initie la trajectoire du personnage et par une transgression qu'elle s'achèvera : la victoire d'une femme sur le roi d'Aragon, doublement humilié. Voilà qui place doña María aux antipodes de la Reine qui incarne le Royaume et ses sujets, la loi de Dieu et la loi mondaine. Le paradigme est dès lors posé et toute la construction du personnage sera réalisée selon un jeu de contrastes frappant.

Mais ce n'est pas la seule transgression à laquelle assiste le public. María porte l'habit de soldat durant l'ensemble des deux derniers actes et déplore l'enfermement que subissent les femmes lorsqu'elle se plaint d'appartenir au genre féminin. Le genre que la nature lui a donné ne correspond pas à ses aspirations les plus profondes : « Quelle perfection que d'être un homme ! Quelle grande noblesse ! Est-il plus grande offense

dans la nature que d'être une femme ? Certes, si Dieu ne les avait pas conçues, comment le monde se perpétuerait-il ? Il est donc juste qu'il y en ait. Mais que Lui importait-il que je ne le fusse pas, moi ? »²⁷. Surprenants propos énoncés ici en aparté, évidemment inavouables devant ses frères, car s'il est fréquent que la femme revête l'habit masculin pour les besoins de l'intrigue, pour quelque tromperie ou péripétie, il l'est moins qu'elle le préfère à l'habit féminin²⁸. Carmen Bravo-Villasante a distingué deux catégories de travestissements masculins chez les femmes : celui qui n'est qu'un moyen temporaire de tromper l'entourage par un truchement d'identité, et celui qui relève du comportement d'une femme fondamentalement « masculine, et d'une anomalie presque toujours pathologique »²⁹. María habillée en homme, occupant donc temporairement la place des hommes, goûte la liberté nouvellement conquise. Comme le souligne E. Lagresa, « dans sa condition de complète liberté à l'égard des normes sociales, María dépasse le rôle des deux genres, en se transformant en quelque chose d'inhumain, et par conséquent de monstrueux jusqu'à un certain point »³⁰. Dès lors, et on le voit par le mensonge qu'elle prononce devant ses frères, María échappe à toute forme de pouvoir, elle devient littéralement indomptable. Prendre l'habit de soldat lui permet de dépasser sa condition de femme mais ne lui octroie cependant pas tout à fait le statut masculin : on sait bien que l'habit ne sera que provisoire. Rien de plus juste que ce que dit Teresa Ferrer Vals : « les personnages féminins, déguisés en homme, satisfaisaient la parcelle la plus aventurière et la plus libre de l'imaginaire féminin »³¹.

Si la Reine évoluait dans la lumière, le monde de María est la nuit : c'est le soir qu'elle aime chasser dans les bois obscurs ; c'est la nuit qu'elle feint de séduire une femme pour convaincre l'écuyer de don Vela qu'elle est un homme ; et c'est encore la nuit qu'on la verra sortir de chez Celia en chemise de nuit et tuer les ruffians qui harcèlent cette demoiselle ; sa rencontre puis son combat avec le comte don Pedro ont également lieu de nuit. Ce marqueur s'accentue encore lorsqu'elle se bat contre Alphonse d'Aragon : le dialogue insiste à plusieurs reprises : « la nuit arrive », nous dit-on, puis « toute la nuit », puis on

27 Lope de Vega, 1995, p. 151 : « ¡Oh, gran perfección del ser / de ser hombre! ¡Oh gran nobleza! / ¿Cual agravio pudo hacer / mayor naturaleza / que a un alma el ser de mujer? Pero al fin, si no le hiciera / ¿cómo el mundo conservara? / Justo fue que las hubiera; / pero poco le importara / que yo lo que soy no fuera ».

28 Dans *La campana de Aragón*, de la même époque que *La varona castellana*, un autre personnage féminin, contemporain de doña María, également travesti en homme se plaint d'être née femme tant elle goûte la liberté dont jouissent les hommes et à laquelle lui donne accès son vêtement masculin. Voir à ce sujet LEWIS GALANES, 1981, p. 494.

29 BRAVO-VILLASANTE, 1988, p. 15.

30 LAGRESA, 2011, p. 122. Nous traduisons.

31 FERRER VALLS, 2003, p. 195.

nous apprend que « l'aube s'annonce ». María, c'est une Amazone, ou mieux encore, c'est Diane la chasseresse. Elle s'exprime d'ailleurs dès sa première apparition en *quintillas*, une strophe de cinq vers dont les rimes évoquent le désordre, parfois même la cacophonie. Nous sommes loin de la solennité et de la grandiloquence des endécasyllabes de la Reine : la *quintilla* signe déjà la transgression qui caractérise ce personnage féminin. De même, si la Reine était rarement seule en scène et incarnait la cité, María, dépourvue des classiques domestiques et confidentes de la Comedia, préfère la solitude, celle des lieux sauvages où elle chasse à loisir, celle des rues désertes une fois en ville, celle des lieux reculés du champ de bataille. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si elle énonce deux sonnets, qui sont autant de monologues, tandis que la Reine n'en prononce aucun. María est un personnage inquiétant. E. Lagresa a d'ailleurs observé l'inversion qui s'opère dans ses liens avec ses frères : « ce sont les frères qui envient leur sœur, et non l'inverse, comme on aurait pu s'y attendre »³².

À l'inverse de la Reine qui aspire à la paix, María déclare son goût pour la guerre, les armes et leur puissance mortifère. Dès le premier acte, pour convaincre ses frères de l'emmener avec eux, elle déclare : « J'aime tant la guerre que, pourvu que vous m'emmeniez avec vous [...], je prendrais n'importe quel habit »³³. Ce plaisir sanguinaire est avoué sans ambages à l'acte II : « Bien que tout le monde aspire à la paix, moi je donnerais ma vie pour faire la guerre. Je ferais des folies pour donner des coups d'épée ; tout mon plaisir réside en deux épées dénudées »³⁴. Face à don Vela, elle s'enorgueillit des proies qu'elle rapporte de la chasse : « Un soir, j'ai tué trois [sangliers], que j'ai déposés encore tout écumant et sanguinolents dans ces lieux ombreux, et j'ai fait envie de mes frères »³⁵. Quoi de plus transgressif qu'une femme porte l'habit masculin et avoue son goût sanguinaire ? À pas moins de quatre occasions, María sera en situation de se battre : lorsqu'elle tue les ruffians, lorsqu'elle domestique puis attache un lion qui causait la terreur, lorsqu'elle blesse le comte don Pedro qui lui demande grâce, et enfin lorsqu'elle se bat contre le roi d'Aragon avant de l'attacher, tel un animal, comme elle le fit avec le lion, avant de le livrer à la Reine. Le crescendo est notable : nous sommes passés des bêtes (les sangliers) au roi. Plus rien ne freine María, dès lors qu'elle a échappé à l'emprise de ses frères qui la tenaient enfermée. Le désir de tuer vaut autant dans les lieux sauvages que dans les espaces urbains

32 LAGRESA, 2011, p. 119. Nous traduisons.

33 LOPE DE VEGA, 1995, p. 123 : « Amo de suerte la guerra, / que por que allá me llevéis / [...] en cualquier hábito iré ».

34 *Ibid.*, p. 161 : « Aunque alabe / todo el mundo lo que es paz, / yo me muero por la guerra. / Piérdome por cuchilladas; / en dos desnudas espadas / toda mi gloria se encierra ».

35 *Ibid.*, p. 120 : « Tres una tarde maté, / que, de espuma y sangre llenos, / metí por esos umbrales, / dando envidia a mis hermanos ».

et doña María n'établit pas de distinction : animaux ou humains, ce sont des proies qui satisfont son besoin sanguinaire.

La transgression est traduite par l'hybridité du personnage : tantôt femme, tantôt bête, tantôt homme, elle cause autour d'elle une certaine stupéfaction. Le domestique Luján admet qu'elle « est à la fois femme et pas femme »³⁶. Très vite, auprès de don Vela stupéfait, elle se fait appeler Léon, prénom qui renvoie à la fois à la Castille, puisque l'animal apparaît sur ses armes, et à l'animal sauvage. Ainsi, tout au long de la pièce, de nombreuses allusions à l'opposition lion (le masculin) *versus* brebis (le féminin) structure la construction du personnage, qui tend toujours vers la bête sauvage. Elizabeth Lagresa (2011, p. 119) a dit combien doña María est un être « anormal et instable », à la fois « héroïque et monstrueux » (LAGRESA, 2011, p. 116), inclassable en somme, ce qui l'associe à la « monstruosité ». La cruauté dont elle fait preuve la rapproche de la folie. De même, nous avons vu qu'elle regrettait d'être née femme. Par un tel propos, le dramaturge souligne ainsi l'inquiétante double identité de doña María. Encore qu'il soit légitime de s'interroger : avoir une « double identité » ne revient-il pas à n'en avoir aucune ? Insatisfaite dans le corps et les habits de femme, le personnage ne parvient jamais tout à fait à être l'homme en qui elle se travestit.

La scène finale de la reconnaissance est d'ailleurs assez remarquable : en premier lieu, tandis que ses frères se sont lancés à sa recherche, l'un d'eux s'exclame : « Je suis tombé sur mille hommes à la recherche de cette folle sans pouvoir la trouver »³⁷ avant de dire le sentiment qu'elle leur inspire, entre terreur (« Tu me fais peur ! »³⁸) et indignation (« Comment, alors que tu es une femme, as-tu osé prendre les armes ? »³⁹), car n'oublions pas que María sort de son long combat contre le roi Alphonse d'Aragon. La « varona castellana » n'est plus tout à fait une femme et pas tout à fait un homme. Son identité ne peut être définie que par la négative. L'oracle s'étant accompli, elle n'appartient plus tout à fait non plus au mondain d'autant qu'elle renchérit fièrement pour corriger l'expression de son frère : elle n'a pas seulement pris les armes, elle a tué. Le roi d'Aragon comprend alors l'importance de son humiliation. En faisant de cette victoire « l'œuvre de Dieu », Álvaro restaure finalement l'ordre « naturel » des choses, mais le roi d'Aragon n'en restera pas moins irrémédiablement humilié. María la sanguinaire s'efface derrière l'action divine.

36 *Ibid.*, p. 112 : « Que es mujer y no es mujer ».

37 *Ibid.*, p. 208 : « Por mil hombres atropello / en busca de aquella loca, / y ha sido hallarla imposible ».

38 *Ibid.*, p. 208 : « De ti me espanto ».

39 *Ibid.*, p. 208 : « ¿Cómo siendo mujer, / te atreves a pelear ? ».

Ainsi, la Reine et doña María ne sont pas seulement deux facettes de la féminité : elles en multiplient les contrastes dans un clair-obscur dramaturgique qui irrigue l'ensemble de la pièce. La Reine apparaît comme un personnage collectif, lumineux, politique, à la fois faible et puissant, masculine lorsqu'elle gouverne, féminine lorsqu'elle envisage son destin personnel ; doña María comme un personnage solitaire, obscur, mi-bête mi-humaine, sanguinaire et joueuse quand il s'agit de persuader don Vela qu'elle est un homme. Mais la pièce ne pouvait maintenir une telle ambiguïté : il fallait que l'ordre soit finalement restauré. Et au fond, nous verrons que la transgression, circonscrite à l'espace de la représentation, présente quelques limites, celles de la bienséance notamment.

Une normalisation ?

Un paradigme permet de nuancer le processus transgressif et « déféminisant » de la pièce : il s'agit de l'Amour, qui restaure chez la Reine toute son identité féminine, un temps effacée derrière la rudesse de l'exercice du pouvoir politique, et qui renverse chez María l'hybridité pour la ramener vers le genre féminin par la brutale transformation qu'elle connaît dès lors qu'elle comprend qu'elle ressent de l'amour. Ainsi, ces personnages si opposés semblent finalement converger vers une identité féminine singulière. Cet amour est traduit dans les deux cas par une étape préalable : l'accomplissement de la justice opère comme une préfiguration de l'Amour. Chez la Reine, le désir de justice – qui vaut protection des sujets – précède l'amour maternel (dont on sait qu'il n'était guère très développé chez Urrique I^{re}) ; chez doña María, la défense de la jeune fille contre les ruffians précède l'apprentissage de la jalousie lorsque don Vela, finalement convaincu qu'elle est un homme, envisage d'épouser la Reine : tels sont finalement les marqueurs identitaires féminins de ces personnages, représentés à des degrés divers, qui les amènent à retrouver l'ordre patriarcal de la *comedia*.

On ne peut en effet manquer d'observer le parallélisme entre les deux personnages féminins : la Reine restaure un ordre juste en divorçant d'Alphonse d'Aragon, doña María défend la gent féminine lorsqu'elle tue les ruffians qui harcèlent la jeune fille. L'action de la Reine s'inscrit, bien évidemment, dans un ordre politique collectif. Une fois annoncée sa décision de divorcer dès l'acte I, elle en détaille les conséquences, soulignant le soutien de la noblesse : « Les hidalgos et les nobles de Castille, Léon et des Asturies se sont réunis, comme tu le sais, autour de don Vela de Navarre, du même sang que moi. Lui et l'archevêque de Tolède ont obtenu cette bulle du Pape »⁴⁰.

40 *Ibid.*, p. 132 : « Los hidalgos / y nobles de Castilla, León y Asturias / se han juntado, cual ves, con el infante / don Vela de Navarra, sangre mía; / ellos y el arzobispo de Toledo / esta bula han ganado del Pontífice ».

Lorsqu'Alphonse d'Aragon reçoit don Vela et le comte don Pedro de Lara, il les traite violemment et grossièrement, provoquant le départ des chevaliers et une véritable déclaration de guerre, et c'est la Reine qui intervient alors pour défendre ses sujets : « Si tu les traites de cette façon, pourquoi t'étonnes-tu ? »⁴¹ Il eût été impossible que la Reine trahisse les siens pour l'Aragonais mais nous considérons néanmoins que ce premier acte justicier, qui restaure les intérêts des Castellans qui en appellent au règne d'Alphonse VII, est une marque d'amour, entendu comme *amicitia*, de la Reine envers la noblesse du Royaume. C'est pourquoi elle encouragera son fils et les chevaliers qui l'accompagnent de se lancer dans la guerre contre les armées aragonaises. Enfin, c'est aussi faire un acte de justice que de laisser son fils lui succéder (ce qui ne correspond nullement à la réalité historique). La première décision du jeune roi consistera à marier don Vela et doña María et à donner à cette dernière un certain nombre de domaines pour sa bravoure ainsi que le titre de « varona », soit baronne. Cette récompense est à son tour un acte qui scelle l'*amicitia* réciproque entre le roi et ses vassaux. Ce n'est pas un hasard si, après avoir laissé la prérogative de la récompense à son fils, elle en fait autant à son tour, en octroyant à María d'autres domaines. Ainsi, l'action de la Reine s'initie et se clos avec un acte symbolique de la justice et de l'*amicitia* qui l'accompagne.

À l'instar de la Reine, doña María accomplira un acte justicier, à moindre échelle, avec Celia, qui en vérité s'inscrit dans la prédiction puisque ses frères l'ont tenue enfermée car elle était destinée à être le bras de la vengeance des hommes. En somme, elle ne fait alors qu'accomplir la prédestination. Mais cet acte n'en a pas moins une portée qui dépasse l'anecdote de Celia : à travers elle, ce sont les femmes qu'elle défend contre les hommes importuns. Mais ce premier acte justicier se voit prolongé par sa victoire sur Alphonse d'Aragon : doña María devient donc le bras armé de la Reine, celui du désir de restauration de la justice castillane, comme l'y prédestinait son nom fictif de Léon. D'abord singulière ou générique, l'action de doña María prend progressivement des accents collectifs à l'échelle du royaume de Castille et de León, elle qui, de surcroît, laisse la vie sauve à Alphonse d'Aragon, abandonnant au nouveau roi le soin de punir le félon. Autrement dit, la violence annoncée de ce personnage féminin la prédestinait, malgré tout, à agir dans le sens de la *amicitia*. Cet apprentissage de la justice ne pouvait se traduire que par une exécution violente chez un être qui n'a de féminin que le nom et qui a grandi, tel un Sigismond, loin de la loi des hommes, sous la protection jalouse de ses frères. Et c'est elle encore qui mettra un terme à la trahison du roi aragonais. C'est pourquoi le nouveau roi Alphonse et Urrique lui offrent la récompense finale, par le biais de

41 *Ibid.*, p. 137 : « Si los tratas con tal furia, / Alfonso, ¿de qué te admiras ? ».

terres et d'un nom « varona castellana » qui restaure et traduit mieux l'identité de l'être fondamentalement hybride.

Après l'acte justicier, qu'il soit décisionnaire ou effectif, forme de l'*amicitia* du souverain pour ses sujets, vient l'Amour. Au cours de l'intrigue, la Reine retrouve son fils qui grandissait en Galice. C'est le tournoi qui va consacrer l'amour qu'elle lui porte. Il ritualise le passage de l'enfant à l'âge adulte, l'intégration dans le corps des chevaliers, mais également, ici, l'amour de la mère envers son fils éloigné. Ainsi Urrique devient véritablement mère et pourra-t-elle laisser le trône à son fils qui s'illustrera dès sa montée sur le trône par un acte justicier visant à récompenser ses sujets les plus valeureux. Juste avant, elle avait également décidé de son propre mariage. Ce n'est qu'à partir de ce moment que l'intrigue amoureuse se complexifie : la rivalité entre don Pedro de Lara et don Vela, qui vient de renoncer à doña María, prend même un tour curieux puisque, tandis que les armées aragonaises et castillanes ainsi que María livrent bataille, les deux chevaliers se battent pour obtenir les faveurs d'Urrique, laquelle, constante, choisira don Pedro. Quant à María, une fois révélée son identité, elle ne pourra qu'accepter le mariage avec don Vela – on notera cependant qu'elle ne le demande pas, se contentant de « l'accepter » – d'autant qu'elle vient de découvrir le sentiment de la jalousie en apprenant la nouvelle rivalité entre les chevaliers pour la Reine. Elle ignorait jusqu'alors le sentiment amoureux : « Moi, cher frère, qui n'ai jamais aimé, je n'ai jamais compris la peine d'amour ; j'ai vécu comme une bête au milieu des bêtes sauvage et ne savais donc rien de la jalousie »⁴². E. Lagresa dit très justement à ce propos qu'« une femme qui ne désire pas se marier, qui accorde de l'importance à d'autres choses qu'à l'amour, est en rupture avec son rôle de femme conventionnelle, et, comme celui-ci est le seul rôle disponible pour elle, elle demeure hors de la société »⁴³. Chez doña María, tout semble se rétablir du désordre initial vers l'ordre par le biais d'un processus paradoxal, c'est-à-dire à rebours, puisque la jalousie, la conséquence de l'amour et non son origine, l'initie au sentiment amoureux qui, observons-le, ne l'a pas arrêtée dans sa folie sanguinaire (les combats avec don Pedro de Lara puis avec Alphonse d'Aragon interviennent après l'expression de la jalousie)⁴⁴. Cependant, quelques indices la prédestinaient, une fois encore, à aimer don Vela ; le premier est que des trois sonnets, poèmes de l'amour par excellence, prononcés dans la pièce, l'un l'est par don Vela, son futur époux, les deux autres par doña María ; le second est son

42 *Ibid.*, p. 181b : « Yo, hermano, que nunca amé, / nunca esa pena entendí ; / fiero, entre fieros viví, / y así de celos no sé ».

43 LAGRESA, 2011, p. 123. Nous traduisons.

44 Elizabeth Lagresa (2011, p. 128) observe justement que « sa nature et son comportement masculin demeurent inchangés par la force de l'amour qui aurait dû opérer comme un agent normalisateur. » Nous traduisons.

nom : le prénom de María est en totale contradiction avec l'identité hybride dont elle donnait des preuves. Son nom, en vérité, sans qu'elle le sût, la prédestinait bien à aimer. Ainsi, par l'Amour, les deux personnages féminins convergent vers une même destinée conjugale : la Reine abandonne son trône à son fils et par là devient femme à part entière, María épouse don Vela et abandonne définitivement son habit de soldat.

La varona castellana est une pièce assez curieuse et audacieuse par les personnages qu'elle met en scène : le pouvoir justicier de la femme s'y voit mis à l'œuvre, tant du point de vue institutionnel que personnel et occulte vite l'erreur dont la femme est capable, qu'il s'agisse du calcul politique ou des aspirations sanguinaires ; la peur et la fascination qu'elles inspirent chez les hommes qui les entourent finit par laisser la place à une relation moins complexe ; l'Amour qui les anime rend à chacune d'elle son identité intime, au prix de l'abandon du trône pour Urraque, du désir de jouir de la liberté des hommes pour María. Au terme de l'action, en acceptant le mariage avec don Vela, María semble enfin domestiquée. En somme, le temps d'une représentation, Lope aura développé une intrigue transgressive, frôlant les limites de la bienséance, comme il aime à le faire, à travers des personnages féminins inquiétants au regard de l'ordre. Mais la construction poétique qui joue sur les contrastes du clair-obscur et les convergences, vient finalement restaurer l'ordre « naturel », contre l'ordre du désir, dans le cas de María, en même temps que l'ordre politique : la fin du chaos s'accompagne d'une récupération de cette identité intime chez les deux personnages féminins, mais également de la perte de leur pouvoir. Celui-ci ne dure donc que le temps d'une représentation haletante mais aussi inquiétante. Le dénouement devait rassurer bien des hommes de l'assistance des *corrales*.

Bibliographie

Sources

VEGA, Lope de, *La varona castellana*, in Lope de Vega, *Obras completas, Comedias*, t. 12, Jesús Gómez et Paloma Cuenca (éd.), Madrid, Turner, 1995, p. 109-212.

—, *La campana de Aragón*, in Lope de Vega, *Obras selectas*, t. 3, Federico Carlos Sainz de Robles (éd.), Madrid, Aguilar, 1974, p. 843-878.

Études critiques

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Mayo de Oro, 1988, 3^e édition.

CASTILLEJO, David, *Las cuatrocientas comedias de Lope. Catálogo crítico*, Madrid, Teatro Clásico Español, 1984.

FERRER VALLS, Teresa, « Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega », in *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de Teatro clásico de Almagro*, Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal et Elena Marcello (éds), U. Castilla-La Mancha, 2003, p.191-212.

GARCIA, Charles, « Le pouvoir d'une reine. L'image d'Urrique I^{er} (1109-1126) dans les *Crónicas anónimas de Sahagún* », *E-Spania, Femmes et Gouvernement*, 1, Juin 2006, <<http://journals.openedition.org/e-spania/319>>, consulté le 12/09/2019.

ISSACHAROFF, Michael, *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1989.

LAGRESA, Elizabeth, « Monstruos de la naturaleza. Violencia y feminidad en *La varona castellana* de Lope de Vega », *eHumanista*, 17, 2011, p. 99-133 [En ligne], <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_ch/files/sitefiles/ehumanista/volume17/3%20ehumanista16.lagresa.pdf>, consulté le 27/08/2019.

LEWIS GALANES, Adriana, « El monje-rey y la mujer-varón en *La campana de Aragón* de Lope de Vega » in *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Manuel Criado del Val (dir.), Madrid, Edi-6, 1981, p. 491-497.

MORLEY, Sylvanus G. et BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

RUBIERA, Javier, « Amor y mujer en la *Novena Parte de comedias* » in *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de Teatro clásico de Almagro*, Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal et Elena Marcello (éds), U. Castilla-La Mancha, 2003, p. 283-306.

