

## « ¡Ha infelice Reina! »

La liberté au féminin dans *La Puerta Macarena* de Juan Pérez de Montalbán

Delphine SANGU  
(Université de Nantes)

### Résumé

Le drame historique en deux parties, *La Puerta Macarena. Primera Parte* et *La Puerta Macarena. Segunda Parte* de Juan Pérez de Montalbán, s'inspire du conflit opposant au XIV<sup>e</sup> siècle, en Espagne, Blanca de Borbón à son époux, Pedro I, roi de Castille, qui, après l'avoir privée de liberté, finit par ordonner sa mort. Si la pièce de théâtre reproduit fidèlement les faits historiques, on constate néanmoins qu'à la liberté refusée à Blanca de Borbón par son époux, s'oppose celle conquise par ses dames de compagnie, Diana de Valoes, Flor de Lis et doña Leonor. L'étude du système nominatif, du langage verbal et du langage gestuel de ces quatre personnages met à jour les procédés dramaturgiques dessinant, dans toute sa complexité, la liberté au féminin.

Mots-clés : drame historique, Blanca de Borbón, Pedro I de Castilla, onomastique, idiolecte, gestuelle.

### Abstract

Juan Pérez de Montalbán's two-part history play, *La Puerta Macarena. Primera Parte* and *La Puerta Macarena. Segunda Parte* dramatizes the conflict between Blanca de Borbón and her husband-King Pedro I de Castilla, in XIV<sup>th</sup> century Spain. After depriving Blanca de Borbón of her freedom, King Pedro I finally sentences her to death. Although the play faithfully conveys the historical facts, there is a striking contrast between the freedom denied to Blanca de Borbón and the freedom enjoyed by her ladies-in-waiting, Diana de Valoes, Flor de Lis and doña Leonor. Through a close analysis of the onomastics, idiolect, and body language of these female characters, this research brings to light the dramaturgical mechanisms which underlie the representation of female freedom in all its complexity.

Keywords : history plays, Blanca de Borbón, Pedro I de Castilla, onomastics, idiolect, body language.

## Introduction

Le XXXVIII<sup>e</sup> Congrès International de la Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur, qui se tenait à l'Université François Rabelais du 8 au 10 Juin 2017, proposait de réfléchir à la question des « Liberté(s) dans le monde ibérique et ibéro-américain ». En lien avec cette problématique, j'analyserai la question de la liberté dans un drame historique<sup>1</sup> en deux parties: *La Puerta Macarena. Primera Parte*<sup>2</sup> et *La Puerta*

---

<sup>1</sup> La définition de « drame historique » retenue ici est celle proposée par Juan MATAS CABALLERO, «“La fuerza de las historias representada” Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro», p. 57-91 *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Isabelle Rouane Soupault & Philippe Meunier (dirs.), Presses Universitaires de Provence, Textuelles, 2015. Juan Matas Caballero définit le « drame historique » dans les termes suivants: p. 58: “el concepto de drama histórico [...] se sustenta en los

*Macarena. Segunda Parte*<sup>3</sup> de Juan Pérez de Montalbán. Ce drame met en scène le conflit qui oppose, au XIV<sup>e</sup> siècle, en Espagne, la nièce du roi de France, Blanca de Borbón, à son époux, le roi Pedro I, présenté sous les traits d'un tyran. Épris de sa maîtresse, María de Padilla, le roi refuse de considérer Blanca comme son épouse légitime, l'écarte de son entourage en la faisant emprisonner, puis ordonne finalement son exécution. En ce sens, la trajectoire dramatique de Blanca de Borbón semble placée sous le signe d'une tension, assimilable à un déchirement, entre l'obéissance qu'elle doit à Pedro I, qui est à la fois son époux et son roi, et sa révolte face à la liberté qui lui est si cruellement refusée. Cependant, et toujours à la lecture du drame de Juan Pérez de Montalbán, il est possible de percevoir une seconde dynamique centrée, non plus la trajectoire dramatique de Blanca de Borbón, protagoniste de l'intrigue principale mais sur celle de ses trois dames de compagnie, Flor de Lis, Diana de Valoes et doña Leonor, protagonistes de l'intrigue secondaire. Ces quatre personnages féminins ont en commun jeunesse, beauté, et vertus morales, en plus d'un rang social élevé. En raison de ce faisceau de ressemblances aussi bien physiques que morales, Diana de Valoes, Flor de Lis et doña Leonor peuvent être considérées comme des doubles de Blanca de Borbón, mais disposant d'une liberté de parole et d'action refusée à la reine. Ainsi, la problématique de la liberté féminine mise en scène dans le drame historique *La Puerta Macarena* se révèle complexe, puisqu'à la liberté niée à la reine s'oppose celle conquise par ses dames de compagnie. L'étude du système nominatif, du langage verbal et du langage gestuel des personnages féminins met à jour les mécanismes dramaturgiques qui configurent cette opposition.

---

siguientes presupuestos: la dramatización de un hecho histórico, considerado así por los espectadores, en un determinado momento y espacio del pasado más o menos lejano o reciente, y la posibilidad de establecer una analogía entre el hecho histórico dramatizado y el tiempo presente del espectador." Juan Matas Caballero ajoute un dernier élément à prendre en compte dans la définition du « drame historique »: p. 58: «mientras que la comedia histórica no es sino una mera recreación del pasado, el drama histórico tiene como misión intrínseca la intención de ofrecer una reflexión crítica, didáctico-moralizante e ideológica, sobre su tiempo presente».

<sup>2</sup> Sevilla, J. Padrinos (s.d). La date d'édition n'est pas précisée. Dans cet article, l'édition consultée est la suivante: *La Puerta Macarena. Primera Parte*, con licencia, en Sevilla, en la Imprenta de la Viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, en la calle de Vizcaínos. Ce document est consultable à la Bibliothèque nationale de France sous la cote : 8 YG PIECE-972 (1). La retranscription de ce texte et son schéma métrique se trouvent dans le Volume II de ma thèse de doctorat, p. 405-493. Les numéros de vers indiqués dans cet article correspondent au travail de retranscription que j'ai réalisé.

<sup>3</sup> Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de la Viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, en calle de Vizcaínos. La date d'édition n'est pas précisée. Dans cet article, l'édition consultée est la suivante : *La Puerta Macarena. Segunda Parte*, con licencia: en Sevilla, en la Imprenta de la Viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, en calle de Vizcaínos. La date d'édition n'est pas précisée. Ce document est consultable à la Bibliothèque nationale de France sous la cote : 8 YG PIECE-972 (2). La retranscription de ce texte et son schéma métrique se trouvent dans le Volume II de ma thèse de doctorat, p. 494-571. Les numéros de vers indiqués dans cet article correspondent au travail de retranscription que j'ai réalisé.

## Présentation de la pièce

### *Le dramaturge*

Juan Pérez de Montalbán (1601-1638) est un dramaturge considéré comme secondaire par rapport à Tirso de Molina, Calderón de la Barca ou bien encore Lope de Vega, avec qui il collabore. Né en 1601, à Madrid, il est le fils d'un éditeur madrilène célèbre, Alonso Pérez<sup>4</sup>, qui publie en particulier les œuvres de Lope de Vega. Dès 1619, Juan Pérez de Montalbán commence à écrire des pièces de théâtre sous la direction de Lope de Vega. Il est licencié en théologie à dix-huit avant d'être ordonné prêtre en 1625. Auteur à succès, il écrit des pièces de théâtre, mais aussi des nouvelles et de la poésie. Atteint de maladie mentale, il meurt à 36 ans. En ce qui concerne sa production dramatique, Juan Pérez de Montalbán puise son inspiration dans des épisodes de l'histoire nationale espagnole, comme c'est le cas d'ailleurs du drame historique en deux parties présenté ici. L'œuvre dramatique de Juan Pérez de Montalbán fait l'objet d'études, menées en particulier par Maria Grazia Profeti<sup>5</sup>, Germán Vega García-Luengos<sup>6</sup> ou encore Claudia Demattè qui poursuit un important travail d'édition, en collaboration avec les éditions Reichenberger.

### *Présentation du drame historique*

Les indications apportées par Héctor Urzáiz Tortajada dans le *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII. Vol. 2, M-Z* étayent l'affirmation selon laquelle la première partie de *La Puerta Macarena*, dont plusieurs manuscrits se trouvent à la Biblioteca Nacional de Madrid, a été rédigée vers 1631<sup>7</sup>. En revanche, et toujours selon les recherches menées par Héctor Urzáiz Tortajada, il s'avère difficile de dater avec précision la deuxième partie de *La Puerta Macarena*. Dans le *Catálogo de autores teatrales. Vol. 2, M-Z*, Héctor Urzáiz Tortajada signale qu'il a localisé à la Biblioteca Nacional de Madrid un manuscrit de *La Puerta Macarena. Segunda Parte*, daté du 8 janvier 1663, sous la cote BNM, Ms. 15.457, ainsi qu'une version imprimée de cette *comedia*, isolée, sans référence précise du lieu et de la

---

<sup>4</sup> On consultera le livre d'Anne CAYUELA, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.

<sup>5</sup> Maria Grazia PROFETI, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Università di Pisa, 1970.

<sup>6</sup> Germán VEGA-GARCÍA LUENGOS y PROFETI, Maria Grazia, *Para una bibliografía de Juan Pérez de Montalbán. Nuevas adiciones*, Verona, Università di Verona, 1993.

<sup>7</sup> Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Catálogo de autores teatrales del siglo XII. Vol. 2, M-Z*, Madrid, Fundación universitaria española, Colección de investigaciones bibliográficas sobre autores españoles, 2002, p. 512.

date de publication<sup>8</sup>. Malgré l'absence de données plus précises, la publication en 1635 du premier tome des *comedias* de Juan Pérez de Montalbán, et la connaissance exacte de l'année de son décès - il s'agit de l'année 1638 - permet de situer la date de rédaction de la deuxième partie de *La Puerta Macarena* entre 1631 et 1638.

*La Puerta Macarena. Primera Parte* et *La Puerta Macarena. Segunda Parte* s'inspirent de deux épisodes du règne de Pedro I, d'une part, les conflits qui l'opposent à la noblesse espagnole et d'autre part, son mariage avec Blanche de Bourbon<sup>9</sup>. En lien avec la problématique de la liberté féminine, je me centrerai plus spécifiquement sur les relations entre Pedro I (1334-1369) et Blanche de Bourbon (1339-1361). Toutefois, avant d'analyser la mise en scène de la liberté niée et/ou accordée à Blanca de Borbón et ses dames de compagnie, il convient de préciser l'épisode historique à l'origine du drame écrit par Juan Pérez de Montalbán.

### *Présentation de l'épisode historique*

Fille de Pierre de Bourbon et d'Isabelle de Valois, Blanche de Bourbon est la nièce du roi de France, Jean II, dit Jean le Bon<sup>10</sup>, qui règne de 1350 à 1364. Blanche de Bourbon épouse le 3 juin 1353, à Valladolid, le roi de Castille, Pedro I, qui l'abandonne deux jours après les noces, pour rejoindre sa maîtresse, María de Padilla. Blanche de Bourbon devient alors, selon les termes de Gabriel Laplane, « le prétexte et le symbole »<sup>11</sup> d'une coalition menée par la noblesse « qui veut obliger le roi à la reprendre, elle est reléguée d'abord à Arévalo (16 août 1353), puis à Tolède (août 1354) ; l'opinion tolédane s'étant révoltée en sa faveur, le roi, dès qu'il est sorti lui-même de sa captivité de Toro, la fait enfermer comme prisonnière successivement à Sigüenza (22 mai 1355), à Jerez (mars ou avril 1359), enfin à Medina Sidonia où elle est mise à mort sur son ordre (juin ou juillet 1361) par l'arbalétrier Juan Pérez de Rebolledo.»<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 512: “suelta, s.l, s.a. (¿1670?).”

<sup>9</sup> Dans l'article, je désignerai par « Blanca de Borbón » le personnage dramatique, et par « Blanche de Bourbon » le référent extra-dramatique.

<sup>10</sup> Si Blanche de Bourbon fait partie de la Maison de Bourbon, le roi Jean II appartient en revanche à la Maison de Valois.

<sup>11</sup> Gabriel LAPLANE, « La mort de Blanca de Borbón. Essai d'interprétation d'un cas historique », *Bulletin Hispanique*, Vol. LXVI, Janvier-Juin 1964, n°1-2, 1964, p. 5-16. <URL>. [www.persee.fr/doc/hispa](http://www.persee.fr/doc/hispa). Le passage cité se trouve p. 5.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 5.

Dans les deux parties de *La Puerta Macarena*, Juan Pérez de Montalbán met en scène, avec une grande fidélité, la succession de ces événements historiques: la liaison entre le roi et María de Padilla, le mariage du roi Pedro I avec Blanche de Bourbon, sa mise à l'écart, la révolte des nobles de Tolède, l'emprisonnement de Blanche, le meurtre de Blanche et l'entrée des troupes françaises en Espagne. Gabriel Laplane déclare au sujet de ce meurtre « que les contemporains de Don Pèdre, l'ont toujours considéré comme inévitable.»<sup>13</sup> Il en va de même dans *La Puerta Macarena. Primera Parte* où, dès la scène I, la fin tragique de Blanca de Borbón semble inéluctable. La scène aperturale se situe dans le palais du roi français où Diana de Valoes, congédie une troupe de musiciens qui tentaient de divertir Blanca. L'échange qui s'instaure alors entre ces deux personnages met en évidence la profonde mélancolie de Blanca qui confie à Diana les sombres pressentiments qui l'assaillent ainsi que ses cauchemars, dans lesquels une bête féroce l'arrache des bras de son futur époux, Pedro I et la dévore<sup>14</sup>. La suite de l'intrigue dramatique se développe autour d'une succession d'épisodes qui confirment tous le caractère funeste de ces présages, par exemple la chute de Blanca à sa sortie de Paris<sup>15</sup>, ou encore son pressentiment en entendant prononcer pour la première fois le nom de Sidonia<sup>16</sup>, le lieu où elle trouvera la mort. Toute forme de liberté semble donc exclue de la trajectoire dramatique de Blanca de Borbón, à l'inverse de ses dames de compagnie, contraste dont rend compte l'étude de la nomination.

---

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 16.

<sup>14</sup> BLANCA Si duermo, o suspensa estoy,/ voces dando, y respondiendoy/ sueño otras veces, que estando/ en los brazos de don Pedro,/ una fiera, que en los montes/ de Castilla, quiso el Cielo/ permitir, para prodigio/ del mundo, me arranca de ellos/ y me quita la Corona/ de la cabeza, en mi pecho/ su hidrópica sed cebando,/ que las joyas, que en mi cuello/ son diamantes, y esmeraldas/ sierpes de Libia se han vuelto. (*La Puerta Macarena. Primera Parte*, I, v.138-151).

<sup>15</sup> FADRIQUE Aquí saliendo a descubrir el Cielo / y el camino de España, del caballo / Blanca cayó con un corcobo al suelo / sin poder prevenirlo, ni atajarlo, / presagio pareció [...] (*La Puerta Macarena. Primera Parte*, I, v.841-845).

<sup>16</sup> RODRIGO Sidonia. BLANCA ¡Ay Cielo!/ Este nombre me alteró/ el alma dentro del pecho. (*La Puerta Macarena. Primera Parte*, I, v.363-365).

## 1. La nomination : noblesse et chasteté

L'étude de la nomination révèle tout d'abord les points communs entre Blanca de Borbón et ses dames de compagnie. Ils sont liés à la symbolique de leurs prénoms, associés à la noblesse et la chasteté, en relation avec leur statut socio-dramatique de *dama*. Néanmoins, dans un second temps, l'étude de la nomination fait apparaître une différence majeure dans l'octroi d'une plus grande liberté aux dames de compagnie.

Tout d'abord, la noblesse est liée à l'identité du personnage référent, extra-dramatique, Blanche de Bourbon. L'onomastique retranscrit son rang qui est souligné, dès les premières scènes de *La Puerta Macarena. Primera Parte*, par le traitement respectueux qui lui est accordé. Diana de Valoes, sa dame de compagnie, et la troupe de musiciens désignent Blanca de Borbón par son titre - *Alteza* - et Rodrigo, émissaire de don Fadrique, s'adresse à Blanca en la nommant *Reina de Castilla*<sup>17</sup>. Associé à l'espace - le palais est par excellence le lieu du pouvoir politique - et aux vêtements élégants qu'elle porte - *a lo Francés*<sup>18</sup> - ce traitement déférent contribue à matérialiser, sur scène, le rang élevé de Blanca de Borbón.

La seconde symbolique du prénom Blanca renvoie à la chasteté, dans la mesure où l'adjectif *blanca*<sup>19</sup> est un équivalent de pureté. En tant que référent extra-dramatique, Blanche de Bourbon est décrite par les chroniqueurs, tel Juan de Mariana<sup>20</sup>, comme un paradigme de

---

<sup>17</sup> *La Puerta Macarena. Primera Parte*, I, v.414.

<sup>18</sup> Carmen BERNIS, *Trajes y moda en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1978, p. 29-30: "Las referencias a prendas y modas francesas son continuas en los textos. Cuando un cronista presenta un personaje vestido a la francesa, hace sobreentender que vas vestido con elegancia y distinción. Recordemos, como ejemplo, el relato del recibimiento que hizo Isabel la Católica, siendo infanta de Castilla, el año 1476, a los embajadores de Borgoña. En los festejos que se celebraron con este motivo en Alcalá de Henares, damas y caballeros lucieron sus atavíos, y "desque acabó la cena - cuenta el autor del relato- su señoría se retrajo con sus damas, e ella e todas tornaron vestidas de otra manera, que fue cosa que pareció muy bien, y danzaron y bailaron las damas y gentiles hombres, todos muy ricamente vestidos franceses. (*Relación fiestas...* p. 327). (...) Documentos como inventarios y cuentas dan testimonio de la presencia de prendas a la moda francesa en los guardarropas de damas nobles, infantas y reinas. El tesorero de Isabel la Católica, por ejemplo, anota entre 1484 y 1490 repetidos pagos para ricas "ropas francesas" destinadas casi todas a ellas, a la reina y a la Infanta Isabel."

<sup>19</sup> José Antonio PÉREZ-RIOJA, *Diccionario de Símbolos y Mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada. Cuarta edición*, Madrid, Editorial Tecnos, 1994, p. 97: "BLANCO: Ha escrito con acierto Pedro Caba que "el blanco no es un color, sino la preñez de todos los colores, su común posibilidad". Es el blanco, en efecto, la síntesis de la luz. De aquí que sea el símbolo de la pureza y la virginidad, de la inocencia y la santidad de la vida."

<sup>20</sup> Juan de MARIANA, *Obras del Padre Juan de Mariana. Tomo primero*, Madrid, M. Rivadeneyra Editor Impresor, Biblioteca de Autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, 1854, p. 485-486: "Capítulo XVII Del casamiento del rey don Pedro: Parecía esta señora dichosa por las raras dotes de alma y cuerpo con que el cielo y la naturaleza á porfía la enriquecieron y adornaron; pero fue desdichada con este

conduite féminine. Cette valeur, également associée à la noblesse, caractérise les trois dames de compagnie de Blanca de Borbón dans *La Puerta Macarena. Primera Parte* et *La Puerta Macarena. Segunda Parte*.

Le personnage de Diana de Valoes apparaît dans les deux parties du drame historique, contrairement aux deux autres. Le personnage de Flor de Lis est présent dans la première partie de *La Puerta Macarena*. Son prénom est prononcé par Blanca, qui demande que Flor de Lis l'accompagne dans sa prison, mais elle n'intervient pas dans le déroulement de l'intrigue dramatique. Le personnage de doña Leonor évolue dans la seconde partie de *La Puerta Macarena*. De fait, le personnage de Diana est le plus étoffé des trois, tant en terme de discours que d'action, et représente aussi celui dont le système nominatif s'avère le plus complexe.

Dans la liste des personnages de *La Puerta Macarena. Primera Parte*, Diana est désignée comme étant *Madama Diana, Francesa*, tandis que dans la liste des personnages de la deuxième partie du drame historique, elle apparaît sous le nom de Diana de Valoes, nom qui correspond vraisemblablement à une déformation du nom propre français « Valois ». Le nom de Valoes, associé à la particule « de », relie donc Diana à la famille illustre des Valois. En outre, son appartenance à la haute noblesse française est soulignée par le titre de *Madama* qui est ajouté à son prénom dans la liste des personnages. Quant au prénom Leonor, il est traditionnellement donné à des princesses et des reines faisant partie de l'histoire nationale espagnole et présente lui aussi une dimension nobiliaire. Enfin, le prénom porté par la troisième dame de compagnie de Blanca de Borbón, Flor de Lis, est une traduction en espagnol des termes français « fleur de lys », qui désignent l'un des symboles les plus représentatifs de la royauté française<sup>21</sup>.

Outre la noblesse, la chasteté est associée aux dames de compagnie de la reine, toujours par le biais de l'onomastique. Ainsi, le prénom de Diana de Valoes fait référence à la déesse Diane, déesse de la chasse mais aussi de la chasteté<sup>22</sup>, notion également véhiculée par le

---

matrimonio, que era lo que se esperaba sería el colmo de su felicidad. Así la fortuna o alguna causa oculta se burla de las humanas esperanzas y hace juego de nos y de todo aquello estimamos.”

<sup>21</sup> José Antonio PÉREZ-RIOJA, p. 211: “Flor de lis = realeza.” Il précise en note de bas de page, p. 211: “La flor de lis – variedad artificial del lirio - es, en efecto, emblema de realeza. El rey Clodoveo la eligió como símbolo de su purificación mediante el bautismo y, desde entonces, figura en el blasón de los reyes de Francia. Entra también en las composiciones de algunos escudos de armas como símbolo de grandeza y de soberanía.”

<sup>22</sup> José Antonio PÉREZ-RIOJA, *op. cit.*, *Diccionario de Símbolos [...]*, p. 164: “DIANA: Simboliza, esencialmente, la idea del cielo puro, sereno, y es la diosa lunar – “la brillante”- que envía la luz de la luna en dardos veloces. [...] Diana es, asimismo, la diosa virgen, especialmente protectora de los recién nacidos, puesto que presidía la renovación y conservación del género humano, viniendo a ser la antítesis de Venus, como prototipo del ideal

prénom Flor de Lis, dans la mesure où le mot *flor*<sup>23</sup>, désigne la chasteté de la jeune fille, selon l'explication avancée par Sebastián de Covarrubias.

En résumé, le système nominatif qui s'applique à la reine et ses dames de compagnie présente une homogénéité certaine, liée à la noblesse et à la chasteté. Il convient toutefois de nuancer cette observation dans la mesure où le programme narratif déterminé par les prénoms des trois dames de compagnie offre un espace de liberté supérieur à celui octroyé à Blanca de Borbón. Cet espace de liberté repose essentiellement sur le caractère purement fictionnel des personnages dramatiques de Diana de Valoes, Leonor et Flor de Lis. A l'inverse, la trajectoire de Blanca de Borbón dans *La Puerta Macarena*, reproduit fidèlement les événements vécus par le personnage référent, extra-dramatique, en particulier la privation de liberté. L'étude du langage verbal des personnages met aussi en lumière ce contraste.

## 2. L'idiolecte : foi et obéissance

L'idiolecte de Blanca de Borbón se caractérise par l'importance quantitative de termes associés à la foi religieuse, à la chasteté et à l'obéissance. Ce langage présente des analogies lexicales avec deux types de textes extra-dramatiques, d'une part les chroniques qui relatent l'histoire de Blanche de Bourbon et qui constituent les sources d'inspiration de Juan Pérez de Montalbán<sup>24</sup> et, d'autre part, les manuels d'éducation à l'usage des femmes au XVIIe siècle, en Espagne. En lien avec la problématique de la liberté, je développerai la thématique de la foi et celle de l'obéissance.

---

femenino basado en el justo equilibrio de la belleza moral y física. Pero su significación más conocida es la de diosa de los bosques y de la caza. Virgen de los bosques, los recorre cazando, acompañada constantemente de ochenta hermosas ninfas.”

<sup>23</sup> Sebastián de COVARRUBIAS HOROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ignacio ARELLANO y Rafael ZAFRA (eds.), Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2006, p. 915: “FLOR. Flor, en la doncella, se dice la virginidad y entereza, que como la flor que está asida a su mata o rama, está lustrosa, alegre y rutilante, en cortándola luego se marchita.”

<sup>24</sup> Juan MATAS CABALLERO, *op. cit.*, *Tiempo e historia [...]*, p. 60-61: “En este proceso de gestación de una conciencia histórica y nacional fueron decisivos, además del romancero, las obras de Florián de Ocampo, de Ambrosio Morales, de Juan de Mal Lara y de una saga de humanistas que continuaron el cultivo de esta labor historicista hasta llegar a Juan de Mariana, y que tuvieron en todo momento estrecha relación con nuestros poetas dramáticos, desde Juan de la Cueva (Wardropper, 1955 ; Burguillo, 2010) hasta Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, etc ... El impulse que puede considerarse iniciado por la generación de Cueva fue renovado con una nueva orientación y empuje por Lope de Vega -sempiterno aspirante a cronista real- que halló en la obra de Mariana algunas de las claves que nutrieron sus dramas históricos : la historia como base documental e ideológica que justifica y glorifica el sistema monárquico-señorial del presente y el providencialismo cristiano (Oleza, 1997).”



Dans l'idiote de Blanca de Borbón, les termes relatifs à la foi sont très nombreux, qu'il s'agisse de substantifs<sup>25</sup> - *Cielos(s), ángel, sol, lirio, azucena, rosa, nieve* - ou d'adjectifs ou de participes passés à valeur adjectivale - *hermosa, santa, sagrada*. Ces termes servent, d'une part, à esquisser le portrait moral et physique de Blanca de Borbón et d'autre part à attirer l'attention sur sa pratique religieuse qui se définit essentiellement par la prière. Cette pratique coïncide avec la norme féminine en matière de religion telle qu'elle est élaborée par les religieux ou les auteurs de traités de religion en Espagne, au XVIIe siècle. En effet, l'accent n'est pas mis sur « des pratiques pénitentielles » mais bien sur des pratiques compatibles avec une « conception courante de la normalité », pour reprendre les termes d'Isabelle Poutrin<sup>26</sup>.

Ce respect de la norme par Blanca de Borbón se traduit en dernier lieu par l'intériorisation de la règle de l'obéissance vis-à-vis d'une autorité masculine, en particulier celle de son époux, Pedro I. De fait, l'obéissance prend la forme d'une restriction de sa propre liberté, comme le révèle l'analyse de son idiote.

Le langage verbal de Blanca de Borbón se caractérise par l'omniprésence du lexique de l'obéissance. Verbes et locutions verbales - *servir, poner en sus manos, dar mi vida* - disent l'acceptation de la volonté divine<sup>27</sup> et sa soumission à son époux.

Cette obéissance se justifie par le lignage auquel elle appartient, auquel se réfèrent les termes *padre, deudos, tío, hermano, hijo*, constamment réitérés dans son discours. Il s'agit d'un lignage illustre - la maison de Bourbon - désigné par des termes précis - *reyes, antiguos reyes, Casa de Borbón, ínclitos abuelos y padres*<sup>28</sup> - et envisagé d'un point de vue exclusivement patrilinéaire. La référence à une parenté glorieuse est une caractéristique de la

---

<sup>25</sup> FADRIQUE Traigo por Reina de Castilla, un Cielo/ traigo un Sol, un Ángel, y esto es poco; / traigo a Blanca de Borbón (*La Puerta Macarena. Primera Parte*, I, v.773-775).

<sup>26</sup> ISABELLE POUTRIN, « La lecture hagiographique comme pratique religieuse féminine (Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », *Le temps des saints. Hagiographie au Siècle d'Or*, Mélanges de la Casa de Velázquez Tome 33-2, Madrid, 2003, p. 79-96. La citation se trouve p. 87: « Les pratiques pénitentielles que la société du temps accepte et honore chez une grande sainte ne sont pas pour autant acceptées dans le contexte de la vie familiale. Les aspirations des jeunes filles à une pratique chrétienne élitiste peuvent contrarier les projets familiaux de mariage ou tout simplement la conception courante de la normalité ; d'où l'insistance des témoignages sur des pratiques plus ou moins secrètes, imitées des saints modèles (rester longtemps debout, ne pas boire, dormir sur une planche, mettre des cailloux dans ses chaussures, porter un cilice, couper ses cheveux, faire vœu de chasteté). »

<sup>27</sup> BLANCA [...] es cosa /de que se debe de servir el Cielo/a quien en mis desdichas siempre apelo. (*La Puerta Macarena. Primera Parte*, II, v.1528-1530).

BLANCA Dices bien, si un Dios inmenso,/ de todo es primera causa/ y esotras causas/ efectos de su poder, el cristiano/ corazón, con sabio acuerdo/ debe poner en sus manos/de su vida los sucesos,/ sin dar crédito a ilusiones. (*La Puerta Macarena. Primera Parte*, I, v.379-386).

<sup>28</sup> DIANA ¡Es posible, Blanca hermosa/ Lirio, desde el Clodoveo/ el más alegre que ha visto/ la verde capa del tiempo,/ que de soñados antojos,/ de imaginados portentos/ te has de valer, para hacerte/ guerras a ti misma, teniendo/ entre tan divinas partes,/ tan divino entendimiento!/ ¿Después de nacer hermosa/ agravio del Sol al suelo/ en la Casa de Borbón/ de tan ínclitos abuelos/ y padres, que está la Europa/ por tantas bocas diciendo/ sus hazañas, su valor? (*La Puerta Macarena. Primera Parte*, I, v.168-184).

mentalité nobiliaire, selon l'historienne Isabel Beceiro Pita, qui en souligne la répercussion négative sur la composante féminine du lignage :

*Uno de los elementos básicos de la mentalidad y la cultura nobiliaria es, como han puesto de relieve M. Bloch y G. Duby, la conciencia de los antepasados. Aparece en el momento en el que la riqueza y el poder de aristócratas y caballeros revisten decididamente un carácter patrimonial y, en consecuencia, comienzan a entrar en juego las reglas sucesorias que favorecen la masculinidad y la primogenitura a expensas de la descendencia femenina*<sup>29</sup>.

Ce répertoire de nombres illustres, pour reprendre l'expression d'Antonio Muñoz Palomares<sup>30</sup> a une double fonction. D'une part, il permet de localiser la pièce dans l'espace et dans le temps, à travers la présence de personnages référents<sup>31</sup>, tel que le roi Jean II. De plus, grâce à l'association des mots de la parenté avec des titres, Juan Pérez de Montalbán insère Blanca dans un système de relations familiales et politiques complexes, fondé sur des stratégies d'unions matrimoniales ayant vocation à garantir des alliances politiques pérennes. Blanca a donc le devoir d'agir conformément aux intérêts de la Maison de Bourbon et la Maison de Valois, ce qui signifie accepter le mariage avec Pedro I. En bref, les ambitions politiques de sa parenté masculine restreignent la liberté de parole et d'action de Blanca de Borbón.

En revanche, le lexique de l'obéissance est absent du langage verbal des dames de compagnie de Blanca de Borbón. Dans *La Puerta Macarena. Segunda Parte*, la parole de rébellion est prise en charge par les doubles féminins de Blanca de Borbón, protagonistes de l'intrigue secondaire, comme l'illustre l'échange suivant entre Leonor et Blanca :

LEONOR

*Plegue a Dios, que un veloz rayo  
su forma en rayo convierta.*

BLANCA

*Plegue a Dios, que el mismo rayo  
a su persona obedezca.*

[...]

LEONOR

*Plegue al Cielo, que el caballo  
desbocado, entre estas peñas  
choque con él, y arrastrado*

---

<sup>29</sup> Isabel BECEIRO PITA, "La conciencia de los antepasados y la gloria del linaje en la Castilla bajomedieval", Reyna PASTOR (Comp.), *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna. Aproximación a su estudio*, Madrid, C.S.I.C, 1990, p. 329-349. Le passage cité se trouve p. 345.

<sup>30</sup> Antonio MUÑOZ PALOMARES, *El teatro de Mira de Amescua. Para una lectura política y social de la comedia áurea*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2007, p. 359.

<sup>31</sup> Ce système caractérise en particulier le théâtre de Mira de AMESCUA, selon Antonio MUÑOZ PALOMARES, *op. cit.*, *El teatro de Mira de Amescua. [...]*, p. 358-359: "resalta el valor de los apellidos de las familias nobles que aparecen en su teatro, muchos de ellos de insigne y esclarecida raigambre; su presencia en las tablas se fundamentaría en el deseo del autor de honrar a tales linajes, quizá porque quisiera rendirles tributo de admiración o porque tuviera algún interés en que ello fuera así. De esta manera, el dramaturgo no sólo está defendiendo de forma genérica los valores de sangre, sino que los concreta y promulga en familias conocidas como los Alba, los Feria o Pastrana etc."

*el alma en su sangre vierta.*  
BLANCA  
*Plegue a Dios, que entre escuadrones  
de enemigos de la Iglesia,  
más fieros Turcos derribe,  
que el Labrador cantildeas tiernas.*  
(*La Puerta Macarena. Segunda Parte, I, v.759-778*)

Le dialogue entre Blanca de Borbón et sa dame de compagnie se construit autour d'une série de quatre phrases exclamatives, énoncées en parallèle - *Plegue a Dios, Plegue a Dios, Plegue al Cielo, Plegue a Dios*. Cette prière adressée au Ciel recèle une forte dimension pathétique, amplifiée par la triple répétition du terme *rayo* désignant l'imminence de la justice divine, ainsi que par le portrait antithétique du roi, tantôt comparé à un cheval débridé - *caballo desbocado* - ce qui correspond à l'image conventionnelle du tyran - tantôt dépeint comme un roi guerrier, victorieux des Turcs.

Contrairement à Leonor, Blanca de Borbón supplie le Ciel d'intervenir en faveur de son époux ce qui, du point de vue stylistique, correspond à un renversement de la rhétorique mise en place par Leonor. En d'autres termes, à une rhétorique de l'imprécation se substitue une rhétorique de l'intercession. Le basculement s'opère lorsque Blanca répète un mot employé par Leonor, mais en lui donnant une signification totalement opposée. Par exemple, le mot *rayo* employé par Leonor désigne le moyen par lequel le Ciel châtierait, espère-t-elle, Pedro I. Dans la réplique suivante, Blanca répète le terme *rayo* mais en fait un élément qui se plie à l'autorité royale de Pedro I, qui se trouve ainsi rehaussée. Cet échange met en évidence le rapport distancié que Leonor entretient vis-à-vis du roi, et qui s'apparente à une forme de liberté de pensée et de parole.

Le contraste entre le langage verbal de Blanca de Borbón et ses dames de compagnie se transcrit également au niveau du langage gestuel.

### **3. Le langage gestuel : faiblesse et mort**

Dans *La Puerta Macarena. Primera Parte* et *La Puerta Macarena. Segunda Parte*, le langage gestuel attribué à Blanca exprime sa faiblesse physique et morale, toutes deux liées à sa privation de liberté. L'intrigue dramatique se développe autour d'une succession d'épisodes mettant en scène cette faiblesse dont la mort représente l'aboutissement ultime.

Dès sa première apparition sur scène, le langage gestuel de Blanca de Borbón traduit sa lassitude. Dans l'acte I de *La Puerta Macarena. Primera Parte*, Blanca de Borbón entre en

scène après le départ des musiciens. Un échange verbal s’instaure entre Blanca et Diana, échange au cours duquel l’énoncé discursif de Blanca prend la forme de trois répliques. La première, très brève, consiste en une interrogation - *¿Fuéronse?* -<sup>32</sup> la deuxième en une longue plainte, tandis que la troisième réplique correspond à un ordre. Blanca demande à sa dame de compagnie de lui donner un siège, afin qu’elle puisse s’asseoir<sup>33</sup>. Blanca expose alors ce qui la tourmente et décrit ses cauchemars récurrents dans lesquels elle est mise à mort. Blanca a conscience du caractère inéluctable du destin tragique qui l’attend, elle pressent que sa liberté lui a échappé à partir du moment où son destin a été lié à celui de Pedro I. Ce mouvement de lassitude - passer de la station debout à la station assise - fait l’objet d’une double énonciation, la première dans le discours verbal, la seconde dans le langage gestuel, qui en souligne l’importance. Ce mouvement initial est en effet le premier d’une série de gestes, tous axés sur la dégradation progressive du corps de Blanca, la mise en scène de son corps donnant à voir son extrême vulnérabilité. Dans un second temps, elle s’exprime à travers une chute à la sortie de Paris. Cette chute n’est pas mise en scène mais rapportée au roi Pedro I par don Fadrique. Alors que le roi ne s’en émeut pas, don Fadrique a conscience de la valeur prophétique de cette chute et de son caractère funeste. Dans un troisième temps, les mauvais traitements que Pedro I fait subir à Blanca se concrétisent par l’enfermement de Blanca dans une tour, dont l’intérieur, sombre, matérialise sa privation de liberté. C’est dans cet espace carcéral que Blanca meurt, assassinée sur ordre du roi. La représentation scénique de la mort de Blanca de Borbón se situe dans le dernier acte de *La Puerta Macarena. Segunda Parte* où elle occupe une place centrale, en raison de sa mise en place progressive, et de son impact visuel.

Tout d’abord, Pedro I ordonne à deux de ses hommes de main de tuer Blanca de Borbón. Hors de l’espace scénique<sup>34</sup>, ils poignent Blanca, qui rentre une dernière fois en scène, agonisante, couverte de sang, comme le précise la didascalie: « *Sale Blanca ensangrentada.* » Enfin, le roi ordonne de placer le cadavre de Blanca sur un siège.

<sup>32</sup> *La Puerta Macarena. Primera Parte*, I, v.33.

<sup>33</sup> Ay Diana mía !/ Dame esta silla que quiero/ descansar contigo un rato,/ aunque perdone el recato. (*La Puerta Macarena. Primera Parte*, I, v.47-50).

<sup>34</sup> Le fait que Blanca de Borbón ne soit pas tuée sur scène illustre la réflexion de Christophe COUDERC sur la représentation scénique du corps mourant, Charlotte BOUTEILLE-MEISTER et Kjerstin AUKRUST (éds.), *Corps sanglants, souffrants et macabres. XVIe-XVIIe siècles*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010. Christophe COUDERC : « Entre *Comedia de santos* et *auto sacramental*: la passion christique de *El niño inocente de la Guardia* de LOPE de VEGA », p. 227-242. En particulier, on peut lire, p. 230: « Si la mise en scène du corps souffrant, mort ou mourant, est loin d’être un tabou, on remarquera ainsi que la mort a souvent lieu hors scène ; et l’on observera que le récit [...] continue d’être le vecteur privilégié de l’évocation de la violence faite au corps. »

La mort de Blanca est commentée par plusieurs personnages, parmi lesquels les protagonistes principaux du drame à savoir Pedro I et María de Padilla, ainsi que des membres de leur entourage - Ximen de Lara, Garavito - mais aussi don Beltrán, l'ambassadeur de France en Espagne. Le nombre élevé de vers consacrés à la description de la mort de Blanca de Borbón puis à celle de son cadavre, ainsi que le nombre de personnages qui la commentent soulignent l'importance de cette scène, qui se caractérise aussi par son fort impact visuel. Il repose sur l'articulation de trois procédés dramaturgiques, à savoir, le langage gestuel, le changement de couleur du visage et enfin, le jaillissement du sang.

En relation avec la mort violente de Blanca de Borbón<sup>35</sup>, le langage gestuel de l'actrice a pour fonction d'exprimer douleur et effroi. S'agissant de la gestuelle de la douleur, et selon les recherches menées par Agustín de la Granja sur les techniques de l'acteur à l'époque baroque<sup>36</sup>, l'expression physique de la douleur consiste à élever ou à abaisser lentement une main, ou les deux, puis à se frapper la poitrine. La dernière réplique de la reine agonisante contient un indice sur la représentation de la douleur, ici associée à la mort. En effet, au roi qui interroge devant elle ses hommes de main sur l'assassinat qu'ils ont commis, elle répond : « Lo que mandaste tú/ pasarme el pecho. » L'emploi du mot *pecho* permet de supposer que l'actrice a recours la technique précédemment exposée, c'est-à-dire, qu'au moment-même où elle prononce le mot *pecho*, elle élève ou abaisse lentement une main ou les deux, puis se frappe la poitrine, afin de représenter visuellement la douleur, qui fait ainsi l'objet d'une double énonciation, verbale et gestuelle.

A ce procédé dramaturgique, s'ajoute une technique supplémentaire qui concerne le changement de couleur du visage. La réplique de don Beltrán, qui découvre le cadavre de

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 230 : « De là l'alternative suivante pour la représentation du crime de sang : soit la victime, dont la mort est un juste châtement, était coupable, et l'on trouve alors souvent des tragédies judiciaires tout à fait caractéristiques. Soit la victime est innocente : dans une vision du monde providentialiste, la mort est alors un sacrifice, et, comme telle, elle est truchement vers un bien supérieur. En tout état de cause, la mort est avant tout et conjointement pathétique et exemplaire, grâce notamment au recours à l'effet de découverte, ou scène intérieure, élément du langage scénographique commun aux théâtres européens de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : un rideau que l'on tire permet de dévoiler aux yeux du public le spectacle du corps mort et/ou supplicié, tandis qu'un personnage se charge d'expliquer (comme avec un sous-titre) l'interprétation morale que l'on doit donner à l'événement. Ce moment impressionnant pour le spectateur, confronté à une image fixe et saisissante qui vient arrêter le cours de l'action, est ainsi comme encadré par le discours qui peut-être atténué ou du moins accompagné l'impact émotionnel du tableau contemplé. »

<sup>36</sup> Agustín de la GRANJA, "El actor barroco y el *Arte de hacer comedias*", dans Agustín de la Granja, Heraclia Castellón y Antonio Serrano Agullo (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, p. 15-42. La citation se trouve p. 40: "Para el dolor, o bien con una mano o bien con las dos, alzándolas y bajándolas lentamente, casi con la palabra abandonada, hasta golpearse."

Blanca, fournit une indication précieuse quant au changement de couleur perceptible sur le visage de la reine:

*Su rostro, que de clavel,  
y de rosas, se vio un tiempo  
vestido, se mira ahora  
¡de triste gualda cubierto!*  
(*La Puerta Macarena. Segunda Parte, II, v.2203-2206*)

Le mot *gualda*<sup>37</sup> désigne la couleur jaune obtenue à partir d'une plante connue sous le nom de *gualda* en espagnol, gaude en français. Dans le *Diccionario de Autoridades*<sup>38</sup>, on trouve une précision supplémentaire en ce qui concerne la définition du terme *gualda* : « Cara de *gualda*. Apodo que se aplica al que está muy descolorido y pálido. »<sup>39</sup> Par le biais de cette réplique, don Beltrán oppose donc la fraîcheur du visage de Blanca en vie - *de clavel, / y de rosas [...]/ vestido* - au teint cireux de la reine morte - *de triste gualda vestido*.

Don Beltrán attire également l'attention sur les mains de Blanca, désignées par la métaphore *nieve helada, cristal bello* (v.2217). Cette double métaphore met en évidence la blancheur des mains de Blanche qui, associée au froid de la neige et à la dureté du verre, symbolise non pas la jeunesse et la beauté de la reine, mais bien plutôt sa mort. Ainsi, la gamme chromatique qui s'applique au visage et aux mains de la reine morte entre en résonance avec l'immobilité de son corps. L'impact de cette scène est renforcé par un troisième procédé dramaturgique utilisé, celui du sang de Blanca<sup>40</sup>, versé sur scène, ainsi que l'indique la didascalie: « Sale Blanca ensangrentada. » (*La Puerta Macarena. Segunda Parte, III*).

---

<sup>37</sup> COROMINAS, *Breve Diccionario etimológico. Tercera edición muy revisada y mejorada*, Madrid, Gredos, 1980 (Primera edición: 1961), p. 306: **GUALDA** (hierba empleada para teñir de amarillo), 1555. Del germ. \*WALDA id., comp. el neerl. anticuado *woude* (hoy *wouw*) y el ingl. *weld*. No es seguro si se tomó directamente del gótico, o bien del fránico, por conducto del fr. Arcaico *gualde* (después *gaude*, s.XIII).  
DERIV. *Gualdo*, princ. S. XVII.

<sup>38</sup> *Diccionario de Autoridades. D-Ñ*, Madrid, Gredos, 2002, p. 86: “s.f. Hierba que produce los tallos de un codo de largo, y las flores de color dorado. Críase en lugares húmedos y pantanosos, y sirve para teñir de color amarillo.”

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>40</sup> L'analyse de l'importance du sang dans l'esthétique baroque française, formulée par Patrick DANDREY, peut s'appliquer également à la dramaturgie espagnole auriséculaire. On consultera à ce sujet l'ouvrage de Patrick DANDREY, *Les tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003 p. 28: « Le théâtre, [...], plus fidèle à l'exemple de Sénèque qu'à la leçon d'Aristote, répandit à flots le sang sur la scène tragique et tragi-comique de l'âge baroque. Ce sera l'un des aspects de l'évolution vers l'esthétique qualifiée, en France, de classique, que la modération de ces effets indiscrets. Non que la poésie dramatique délaisse toute allusion au sang après 1650 ; mais elle s'emploie à dévier vers l'image et l'évocation purement verbale ces ruissellements par trop spectaculaires -tels ceux que firent couler de pieux adeptes d'un réalisme macabre, en sacrifiant effectivement en scène un condamné à mort attifé en Judith, au dénouement d'une tragédie intitulée *Judith et Holopherne* et donnée à Tournai en 1549 ! »

En tant que procédé dramaturgique, et d'après les recherches de Juan María Ruano de la Haza, le sang est celui d'animaux ou bien alors il s'agit de vin, hypothèse également partagée par Evangelina Rodríguez Cuadros<sup>41</sup>. Il est versé dans une vessie, dissimulée sous les vêtements et pressée par l'actrice au moment opportun,<sup>42</sup> c'est-à-dire lorsque Blanca de Borbón, blessée, couverte de sang, entre en scène. Une ultime confrontation a alors lieu entre Blanca agonisante, le roi don Pedro I et sa maîtresse María de Padilla.

Cette scène contraste avec la suivante où, sur ordre du roi, le cadavre de Blanca<sup>43</sup>, nettoyé, sans trace de sang apparente, est placé, assis sur une chaise, une lettre en ses mains, comme l'indique la didascalie : « Parece la reina muerta pero no ensangrentada en una silla. » (*La Puerta Macarena. Segunda Parte*, III)<sup>44</sup>. Force est de constater ici le parallèle avec le début de l'acte I, dans *La Puerta Macarena. Primera Parte*, où Blanca s'assied, à peine entrée. A la lassitude physique et morale mise en scène au début du drame correspond, à la fin du drame, l'immobilité de la mort. Le langage gestuel attribué à Blanca de Borbón dans les deux parties du drame historique présente une homogénéité certaine. En résumé, dès le début, la mise en scène du corps de Blanca souligne sa privation de liberté et son impuissance à échapper à une mort inéluctable.

---

<sup>41</sup> Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, *La técnica el actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, p. 240: "Claro que para el correr la sangre el sistema más efectista –y todavía permanente en el teatro y el cine actuales- era el de llevar pequeñas esponjas, o, sobre todo, vejiguillas ocultas en el cuerpo o en la ropa del actor, llenas de ese elemento o pintura o, a veces, simplemente vino clarete."

<sup>42</sup> Juan María RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 316: "la sangre se hallaba en vejigas, ocultas en el cuerpo o entre los pliegues de la ropa del actor. Así, en *La fundadora de la Santa Concepción*, de Fernández de MESA, encontramos que para la siguiente acción escénica se utilizó "una vejiguilla llena de sangre que tenga un hilo para afianzarla en un dedo, de que usa doña Beatriz de Silva":

Va doña Beatriz a entrarse y detiénese dentro de la puerta, el rostro al vestuario, y toma una vejiguilla llena de sangre que tenga una lazada con que la afiance en un dedo [...] Tira la Reina un golpe con el puñal a doña Beatriz y repárale con la mano, y apretando el puñal con ella revienta la vejiguilla y corre con la mano ensangrentada el puñal para que se ensangrienta y con disimulo deja caer la vejiguilla y el puñal no ha de tener filos (p. 87).

En el manuscrito de *Antonio Roca*, de Lope, la sangre es vino tinto: "Desnudándose el brazo, pica con el puñal una vejiga y va saliendo la sangre de que ha de estar llena, que será clarete" (fol.39v)."

<sup>43</sup> Cette scène n'est pas sans rappeler le couronnement de la reine morte, Inês de CASTRO. On lira à ce sujet l'article de Graça DOS SANTOS et José Manuel DA COSTA ESTEVES, « *Castro* d'Antonió FERREIRA (1528-1569) : une tragédie à la portugaise ? » Christophe COUDERC et Hélène TROPE (éds.) *La tragédie espagnole et son contexte européen XVIe-XVIIe siècles*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 31-42, p. 37 : « Pedro Ier du Portugal fait déterrer le corps d'Inês, le fait revêtir d'un manteau de pourpre. Assise sur le trône de la reine, Inês est couronnée et Pedro oblige tous les grands du royaume à lui baiser la main. Cette funèbre cérémonie du couronnement et du baisemain à la reine morte que Pedro aurait prétendument imposée à la cour, devenue une des images les plus fortes de l'imaginaire populaire, aurait été introduite pour la première fois dans les récits espagnols de la fin du XVIe siècle. »

<sup>44</sup> Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, *Op. cit.*, *La técnica del actor [...]*, p. 240-241: "la puesta en escena de algunas obras del Siglo de Oro revela la composición de ciertos *tableaux vivants*, una composición escénica que, mediante la congelación de los movimientos y la actitud estatuesca de los comediantes, intentaba suscitar una viva reacción emocional en el espectador, enraizada en la tradición, quizá, del horror de la tragedia senequista o, simplemente, en una técnica de contemplación pictórica para reforzar mediante la presencia de un icono inmóvil, el significado simbólico o patético de la escena."

D'autre part, le langage gestuel de Blanca contraste avec celui de ses dames de compagnie, synonyme d'une plus grande liberté.

Sur le plan scénique, Diana de Valoes et doña Leonor évoluent dans des espaces extérieurs, naturels, et portent des vêtements qui leur offrent une plus grande liberté de mouvement, synonyme de liberté de parole et d'action, comme l'illustrent les deux exemples suivants :

Dans *La Puerta Macarena. Primera Parte*, Diana entre en scène habillée en homme - *vestida a lo Francés, de hombre* - suivant les indications scéniques<sup>45</sup>. Sa liberté d'allure peut être mise en parallèle avec sa liberté de ton puisqu'elle s'adresse à don Fadrique, frère du roi Pedro I afin d'attirer son attention sur la captivité de Blanca de Borbón.

*Yo viendo el misero estado  
de Blanca, y que para vella,  
si contra una infausta estrella,  
me concede Dios el hado,  
tomando el traje que ves,  
[...]  
vengo a tu piedad, Maestre*  
(*La Puerta Macarena. Primera Parte*, II, v.1404-1417)

Dans *La Puerta Macarena. Segunda Parte* Leonor, habillée en paysanne, rencontre dans un espace naturel extérieur - *el monte* - le roi qui ne la reconnaît pas et à qui elle prédit, s'il ne modifie pas sa conduite, une fin tragique<sup>46</sup>. En adéquation avec les dénonciations formulées par Diana, qui souligne l'iniquité du traitement réservé à Blanca et avec les paroles vindicatives, voire menaçantes que doña Leonor adresse au roi, on peut imaginer que ces deux personnages adoptent une gestuelle qui traduit sans doute la force et la volonté de défier une autorité tyrannique, affirmant ainsi leur liberté, à la différence de Blanca.

## Conclusion

La mise en scène de la liberté au féminin dans *La Puerta Macarena. Primera Parte* et *La Puerta Macarena. Segunda Parte* se révèle complexe. D'une part, l'intrigue dramatique reproduit fidèlement les différents épisodes du destin tragique de Blanche de Bourbon, privée de liberté puis assassinée sur ordre de son époux, le roi Pedro I. L'étude de l'onomastique, du langage verbal et de la gestuelle de Blanca met en évidence le caractère inéluctable de sa

---

<sup>45</sup> *Salen Suer Gutierrez de Navales, Asturiano, y Madama Diana, con una banda por los ojos, vestida a lo Francés, de hombre* (*La Puerta Macarena. Primera Parte*, II)

<sup>46</sup> LEONOR Vos tenéis cara/ (perdonadme, que so boba)/ de no ir nunca por camino/ derecho, por sendas solas,/ que se van a despeñar/ del mar a las turbias ondas,/ por aí, si tenéis traza / de ir vos, mal lobos os com/ las entrañas. (*La Puerta Macarena. Segunda Parte*, II, v.977-985).



mort, annoncée dès le début de l'acte I. D'autre part, les dames de compagnie de Blanca de Borbón semblent, à l'inverse, bénéficier d'une plus grande liberté de parole et d'action, qui les amène à faire face au tyran. Les procédés dramaturgiques tels que l'onomastique, le langage verbal et la gestuelle, appliqués aux personnages de l'intrigue secondaire, dessinent une liberté féminine ré-inventée, grâce à l'audace d'une Diane chasserresse ou d'une *villana* qui invective un tyran.