

# LES DRAMATURGES AU SIÈCLE D'OR: TRADUCTEURS ET INTERPRÈTES DU MYTHE AMAZONIQUE

## PLAYWRITERS IN THE GOLDEN AGE: TRANSLATORS AND INTERPRETERS OF THE AMAZONIC MYTH

Amélie DJONDO DROUET  
*Université Paris Nanterre, Francia*  
adjondo@hotmail.fr

**Résumé:** Inspirés des récits de voyage qui rapportent la récente découverte de l'Amérique hispanique, les plus grands auteurs de théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle espagnol parmi lesquels Félix Lope de Vega, Tirso de Molina ou Pedro Calderón de la Barca, jouent un rôle proche des interprètes ou des traducteurs de l'époque dans la mesure où ils se saisissent du mythe de l'Amazone. Il est question ici d'évaluer la capacité et les possibilités des dramaturges à se saisir d'un mythe protéiforme, véhiculé par diverses façons, afin de lui attribuer un sens nouveau et proprement hispanique, toujours orienté en faveur d'une idéologie misogyne. Différentes étapes caractérisent la transmission du mythe amazonique à ses nouvelles interprétations au théâtre, tout en prenant en compte le cadre socio-historique et politique de l'époque et les attentes du public face à ces versions originales de l'Amazone.

**Mots-clés:** théâtre Siècle d'Or, Amazones, pouvoir, femmes

**Abstract:** Inspired by travel narratives regarding the discovery of Hispanic America, the most famous Spanish authors of 17th century theater, like Félix

Lope de Vega, Tirso de Molina or Pedro Calderón de la Barca, play a role close to that of the performers or translators of those days insofar as they embrace the myth of the Amazon. It is legitimate to question the capacity and the possibilities of these dramatists to embrace a protean myth, displayed in a variety of ways in order to give it a new, truly Spanish meaning, always referring to a misogynistic ideology. Various stages mark the transference of the amazonic myth to new theatrical interpretations, whilst taking into account the socio-historical and political context of the era as well as the public expectations with regards to these original versions of the Amazon.

**Keywords:** Golden Spanish Drama, Amazons, power, women

**Resumen:** Inspirados por los relatos de viaje que cuentan el descubrimiento de la América hispánica, los mayores autores del teatro del siglo XVII entre los cuales se encuentran Félix Lope de Vega, Tirso de Molina o Pedro Calderón de la Barca, desempeñan un papel cercano al de los intérpretes o de los traductores de la época en la medida en que se apropian el mito de la Amazona. Conviene cuestionar la capacidad y las posibilidades de los dramaturgos para atribuirse un mito multiforme y darle un sentido nuevo y especialmente hispánico, siempre orientado hacia una ideología misógina. El presente estudio pondrá de manifiesto las diferentes etapas que caracterizan la transmisión del mito amazónico a sus nuevas interpretaciones en el teatro, teniendo en cuenta, por una parte, el marco socio-histórico y político de la época y, por otra, las expectativas del público hacia estas versiones originales de la Amazona.

**Palabras clave:** teatro del Siglo de Oro, Amazonas, poder, mujeres

Sans considérer les traducteurs et les interprètes sous un sens strictement officiel et professionnel mais plutôt comme des personnes qui cherchent à rendre clair un texte, une pensée dense ou complexe en transposant une réalité concrète ou abstraite, nous pouvons concevoir les dramaturges du Siècle d'Or comme des interprètes d'un nouveau genre. En effet, traduit pour être lu et connu, l'imaginaire construit autour de l'Amazone subit un travail analytique pour ensuite être adapté aux normes théâtrales d'une part, et coller au plus près des mentalités et des idéologies de l'époque d'autre part. Quelles sont

les différentes possibilités qui s'offrent aux poètes face à un mythe antique protéiforme qui passe par une transmission linguistique nouvelle? Comment adapter un mythe antique au théâtre espagnol, en considérant à la fois le contexte politico-historique et les contraintes et conventions liées au genre théâtral. Enfin, il est indispensable de démontrer que les auteurs de l'époque ne se contentent pas d'un travail de traduction linéaire et conventionnel, mais qu'ils tentent de rendre le mythe plus compréhensible ou plus clair, inscrit dans la dynamique de leur temps.

### **1.1. LA RÉCUPÉRATION D'UN MYTHE ANTIQUE PROTÉIFORME**

La linguistique est la première à mettre en lumière la confusion autour du mythe mais aussi du personnage de l'Amazone. L'étymologie grecque de l'Amazone, composée d'un  $\alpha$  privatif et du mot grec sein  $\mu\alpha\zeta\acute{o}\varsigma$ , signifie "celle qui n'a pas de mamelle" (Chantraine, 2009: 66) et éclaire quant à l'une des plus fameuses coutumes barbares de ce peuple féminin qui consiste à se mutiler le sein droit pour pouvoir manier aisément l'arc lors de combats de chasse ou de guerre. Pour certains, les Amazones sont des tueuses d'hommes ou des mangeuses d'hommes. Pour d'autres, elles sont des prêtresses d'Artémis qui vénèrent la Lune. Dans la langue slave elles désignent les femmes fortes, en arménien ce sont des femmes de la lune alors qu'en persan, le terme renvoie aux peuplades féminines des steppes. Les divergences linguistiques autour de ce personnage mythique témoignent d'un trouble poussé à l'extrême par des femmes qui rejettent le sexe masculin, choisissant de vivre sans les hommes ou contre eux. Autodéterminé, autarcique et fondamentalement matriarcal, puisqu'il est dirigé par une reine à la fois souveraine et chef militaire, le peuple amazone, connu pour

être itinérant, traverse aussi bien les contrées de la Lybie jusqu'à ce que les auteurs de la Renaissance nomment la Scythie. Hors normes et de nature subversive, ces femmes à contre-courant des canons traditionnels sont avant tout revendicatrices de leur identité sexuelle. C'est ainsi que la conceptualisation de l'Amazone qui traverse les époques et les contrées participe à l'élaboration d'une image folklorique forte et à celle d'un empire féminin fabuleux de femmes libres et indépendantes.

Mythe par excellence de la différence, celui des Amazones, qui ne connaît apparemment pas de réalité historique directe, est essentiellement véhiculé grâce à la circulation d'œuvres gréco-latines très variées sur la zone européenne.<sup>1</sup> L'Amazone en tant que guerrière est la version privilégiée dans les récits antiques : celles que l'on nomme les Amazones peuplent un imaginaire mythologique renforcé par des histoires merveilleuses qui terminent mal et dans lesquelles de nombreux héros ont affaire à elles. Achille, après avoir affronté l'Amazone Penthésilée, tombe amoureux de cette dernière mais finit par la tuer tout comme Thésée, qui est contraint d'arracher la ceinture d'Hippolyte avant de la massacrer ainsi que ses congénères. Dans le récit de *L'Illiade* d'Homère (Homère, 2015), ces femmes honorables sont avant tout des modèles d'héroïsme. Les diversités d'interprétation au sein même de la tradition classique posent problème: ainsi, les différentes versions donnent l'impression de laisser une liberté à quiconque récupère le mythe et se l'approprie tout en décuplant à l'infini les points de vue.

---

<sup>1</sup> La polémique jusqu'à aujourd'hui tourne autour de la supposée réalité des Amazones car si des peuplades de femmes ont réellement existé, les comportements barbares et extrêmes que leur portent les récits sont aisément discutables.

Le mythe est remis au goût du jour au Moyen Âge tant par la perspective misogyne que par celle des querelleurs, philogynes ou proféministes qui tentent de réhabiliter l'image de la femme. La littérature de chevalerie française notamment, s'empare du mythe amazonique classique dans *Le Roman d'Enéas*, *Le Roman de Troie* ou *Le Roman d'Alexandre*, avec Jeanne d'Arc comme Amazone locale. Au XVII<sup>e</sup> siècle, "les femmes chevaliers" remportent l'adhésion des lecteurs grâce notamment au succès des Neuf preuses, des reines illustres et amazones, toutes guerrières, présentées dans *Le livre de Léesce*, du Français Johan Le Fèvre. Le paradoxe sous-jacent à une telle figure féminine provient du fait qu'elle contamine les écrits mais aussi tout type de représentations iconographiques et emblématiques des femmes, provoquant à la fois une répulsion et une fascination chez les récepteurs. Les représentations de traits barbares et sanguinaires des amazones, tout comme les scènes effrayantes de cannibalisme véhiculées par les mythes antiques, procurent une angoisse vis-à-vis de la mangeuse ou croqueuse d'hommes et donnent lieu à des lectures psychologisantes du mythe:

L'Amazone est une guerrière. "Tueuse d'hommes" ou simplement "rivale", l'Amazone procède de la terreur qu'elle-même, sa force ou son indépendance inspirent à l'homme, qu'il soit son adversaire ou non. Sans doute profondément ancrée dans la psyché masculine, y a-t-il une peur latente de la femme, peut-être notre inconscient collectif est-il dominé parfois exagérément par l'archétype de l'*anima*, mais il semble que l'Amazone est aussi la représentation d'une pulsion masculine, plus ou moins avouable socialement, plus ou moins masochiste, parfois destructrice mais souvent créatrice. Et les résultats littéraires de cette pulsion créatrice construisent un rhizome

mythique provoquant l'émergence de formes diverses du mythe (Bertrand, 2000: 14).

À la Renaissance, l'Amazone acquiert une dimension plus symbolique, à la fois politique et sociale car elle sert naturellement les discours sur l'ambiguïté des femmes au pouvoir mais aussi les doctrines de la morale chrétienne et de l'"amour courtois". L'Italien Boccace montre son admiration pour la capacité physique et militaire propres aux Amazones chez ses femmes illustres. Christine de Pisan, quant à elle, s'inspire des techniques de conquête et de prise de pouvoir des villes par ces femmes-guerrières dans *Le livre de la cité des dames* (Pisan, 1986). En Italie, c'est essentiellement dans la poésie épique que l'on retrouve la figure de l'Amazone, comme celle de la virgilienne Camille dans *Orlando innamorato* de Boiardo en 1484 (Boiardo, 1978) et *Roland le furieux* d'Arioste en 1516 (Arioste, 1998), en passant par la reine Clorinde dans *Gerusalemme liberata* du Tasse (Tasse, 2008). La découverte du Nouveau Monde bouleverse le roman de chevalerie hispanique, affichant sa première Amazone littéraire d'origine américaine, la reine Calafia, qui aurait donné son nom à la Californie dans *Las Sergas de Esplandián* de Garcí Rodríguez de Montalvo en 1508 (Rodríguez de Montalvo, 2003). Signalons par ailleurs la *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río que descubrió Francisco de Orellana* du chroniqueur fray Gaspar de Carvajal, qui relate la découverte du fleuve portant également le nom des Amazones (Carvajal, 1955). La reine Amazone d'inspiration chevaleresque Penthésilée, certainement la plus reproduite dans la littérature hispanique, est également présente dans la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía en 1540 (Mexía, 1989) et les *Silves de la Selva* de Pedro de Luján en 1546 (Romero Tabares, 2004). Puisqu'il s'agit d'un mythe protéiforme, les réécritures ou les incorporations de la reine amazone sont variées et le dénominateur

commun reste la caractérisation de la femme guerrière. Toutefois, l'Amazone dépasse le simple stade de la virilisation de la femme, qui suppose une transformation ou une assimilation physique, pour atteindre celui de la rébellion et de la belligérance, en accord avec la définition proposée par le *Tesoro de la lengua castellana*: "Fueron unas mujeres varoniles y belicosas en diversos lugares y tiempos" (Covarrubias, 2006: 149). Les diverses versions du mythe et leur transmission à travers les siècles préservent le trait de l'indiscipline de ce groupe de femmes qui déconstruisent un système politique traditionnel pour fonder une société matriarcale. Considérées comme des envahisseuses, les Amazones font peser par leur présence une menace sur les intrigues théâtrales.

Tout le questionnement tourne autour de cet imaginaire fabuleux et mystérieux qui ne doit pas perdre de sa saveur ni de son attractivité, mais qui cherche malgré tout à être modernisé. La dynamique créatrice de la Renaissance pousse des poètes du Siècle d'Or comme Lope de Vega, auteur d'une œuvre abondante, à exploiter le potentiel amazonique dans une perspective toujours propice à une démonstration misogyne, à la manière d'un « exemplum » rhétorique apte à montrer que la libération des femmes est certes possible, voire souhaitable à quelques égards, mais qu'elle coûterait un prix exorbitant, celui d'un crime contre nature. Cependant, comme la révolte des femmes n'est pas une menace immédiate dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, étriquée par un recadrage rigide de la place de la femme, la liberté d'interpréter le mythe correspond davantage à l'extraction d'une image et à des anecdotes jusqu'à sa réintroduction sous une nouvelle forme qu'est le théâtre, variant par conséquent le processus d'interprétation.

## **1.2. MODERNISME, TRAVESTISME ET RELATIVISME DANS LA MISE EN SCÈNE DE L'AMAZONE ANTIQUE ET AMÉRICAINNE**

### **1.2.1 La première trilogie des Amazones : un pouvoir féminin d'imposture**

Une véritable fascination pour le mythe qui traverse les siècles ressurgit plus particulièrement au XVII<sup>e</sup> siècle dans un souci de proposer quelque chose de novateur avec une empreinte propre, sans pour autant déconstruire le récit originel. Figure par excellence d'une reine-roi qui assume seule le pouvoir, sans avoir de relation de dépendance avec un quelconque mâle, l'Amazone pose les jalons de la réflexion sur un pouvoir exclusivement féminin. Poussé à l'extrême, son gouvernement débouche sur une société exclusivement constituée de sujets féminins, un système politique où les femmes ont un droit légitime de gouverner que les Grecs nommaient la gynécocratie (Bachofen, 1996). Lope de Vega, s'inspirant de la *Lysistrata* d'Aristophane, première amazone du théâtre antique (Jay-Robert, 2006), fait incontestablement figure de pionnier de la reprise de ce mythe dans le théâtre espagnol. Il traitera le thème presque toujours de la même façon dans sa trilogie dédiée aux Amazones, *Las justas de Tebas*, écrite en 1596, *Las grandezas de Alejandro*, écrite entre 1604 et 1611 (Vega, 1993) et *Las mujeres sin hombres*, probablement écrite entre 1613 et 1618 et publiée en 1621 (Vega, 2008). Dans la dédicace de cette dernière œuvre laissée par Lope de Vega à sa maîtresse Marcia Leonarda, il justifie son choix de mettre en scène les Amazones "advirtiendo que no le ofrezco su historia para que con su ejemplo desee serlo, antes bien, para que conozca que la fuerza con que fueron vencidas tiene por disculpa la misma naturaleza" (Vega, 2008: 77).



La mise en scène du mythe demande à l'auteur une fine connaissance des femmes et de leurs comportements car l'effet recherché sur le public féminin est non négligeable, comme le remarque Óscar García Fernández: “puesto que fácilmente se pueden identificar las mujeres de la cazuela con las Amazonas, si bien el final, marcado por el matrimonio, devuelve el equilibrio social” (Vega, 2008: 77).

Dans la pièce *Las mujeres sin hombres*, les deux reines amazones, Antiopía et Deyanira se disputent le trône dans une société exclusivement féminine régie par des lois sexistes: “Establezco, y será la ley primera, / que la mujer que trate de hombre alguno, / por la primera vez, pague diez doblas; / veinte por la segunda ; y desta suerte/ se doblará la pena y el delito” (Vega, 2008: vv. 386-390). Les reines, qui dirigent en collaboration leur gouvernement matriarcal, se retrouvent confrontées à des divergences d'opinions dès le début de l'œuvre, ce qui ne manque pas d'instaurer un contexte d'agressivité pour le moins énergisant au sein de leur gynécocratie.

Si la première déclare détester à outrance les hommes, la seconde, plus permissive et réaliste, affiche ses doutes quant à l'exclusion définitive des hommes de leur monde. Néanmoins, les deux femmes s'accordent pour louer leur expérience de guerrière qui s'apparente plus à une lutte au corps à corps entre les deux genres, comme le montrent les vers suivants: “Mando que en palestra de la esgrima, / adonde ejercitamos las espadas, / solo se entre con ellas, no con arcos” (Vega, 2008: vv. 412-414). Au lieu de manier l'arc qui est traditionnellement mis en avant dans la littérature classique, sur scène, les Amazones prennent part à un combat des sexes viril et foncièrement barbare. De plus, elles revendiquent des droits féminins et imposent leur supériorité par rapport aux hommes. Sans pour autant prôner une égalité des sexes, les amazones lopesques inversent les valeurs véhiculées dans la société du XVII<sup>e</sup> siècle.

Pour compléter leur rôle de dirigeantes et faire preuve de modernisme face à la légende antique, Lope a recours au travestissement des Amazones tant il est évident que celui-ci joue un rôle fondamental dans le déroulement de l'intrigue et les rapports entre protagonistes. Le port de vêtements typiquement masculins, en l'occurrence des "bizarros trajés"<sup>2</sup> (Vega, 2008: v. 274), entre dans le processus de revendication de droits féminins qui passe par une égalité vestimentaire transcendant l'équilibre physiologique. Par ailleurs, l'usage de vêtements courts et ajustés souvent adaptés aux conditions d'obscurité sur scènes, sert aussi à renforcer la volonté mimétique de ces personnages. En plus des arcs, flèches, épées et autres dagues mentionnées par les indications scéniques, l'ingrédient phare du spectacle qui couronne la représentation de la magnificence du pouvoir de l'Amazone se révèle être le cheval, symbole par excellence de la domination et de l'autorité, traditionnellement attribué à l'homme et qui, dans ce cas, participe d'un rééquilibrage entre les deux genres identitaires de la pièce. À la fin de la pièce, *Antiopía*, confrontée à Thésée, cède à ses désirs qu'elle tente sans grande énergie de réprimer, tandis que Deyanira s'évade avec Héraclès dont elle est éperdument tombée amoureuse. D'un seul coup, l'intérêt de la pièce, qui tenait pourtant à la force de ce matriarcat et à la présence des « femmes sans hommes » que le titre de la pièce vantait, est rompu par un changement radical des sentiments des personnages. Même si le thème semble alléchant à première vue, il n'est qu'une tromperie pour le public qui, à la fin, se voit rassuré par la remise en ordre naturelle.

---

<sup>2</sup> Le dictionnaire Covarrubias donne cette définition de *bizarro* : "que vale tanto como hombre de barba, hombre de hecho: y así la bizarría no sólo se muestra en el vestido, pero también en el semblante y en la postura de la barba y bigotes" (Covarrubias, 2006: 190).

### 1.2.2 Les reines amazones tirsiennes : la fausse menace du mariticide exotique et anthropophage

Un peu plus tard, Tirso de Molina, s'intéressant à l'histoire de Francisco Pizarro, inclut une intervention des Amazones en 1635 dans *Amazonas en las Indias* (Molina, 1993) qui s'épanouissent dans un univers américanisé, beaucoup plus exotique et magique que celui des *comedias* de Lope. Dans cette pièce qui ne tourne pas essentiellement autour des Amazones Menalipe et Martesia, l'introduction du mythe amazonique permet d'aborder l'épisode de la découverte de la forêt amazonienne par Gonzalo Pizarro, frère de Francisco, et ses hommes (Sánchez, 1996). L'apparition spectaculaire des guerrières sur le champ de bataille, *in medias res*, déclenche un dynamisme et une agressivité du bloc amazone: "*Tocan a guerra y salen peleando Menalipe, Martesia y otras Amazonas. La primera con hacha de armas, la otra con un bastón y todas con arcos y aljabas de flechas a las espaldas*" (Molina, 1993: 15). Leur fureur équivaut à celle des Espagnols dans cette scène de guerre que l'on imagine vive, fougueuse, très mouvementée : "*van peleando, entrando y saliendo*" (Molina, 1993: 15) et dans laquelle elles n'hésitent pas à faire usage de leurs armes: "Dale un golpe" (Molina, 1993: v. 77). Pour preuve, ce discours engagé de la reine Ménalipe qui invite ses homologues à massacrer ces hommes considérés tantôt comme des "harpies", figures féminines mythologiques de la dévastation, tantôt comme des couards. La particularité apportée par Tirso de Molina provient du fait que les deux sœurs amazones se partagent le pouvoir d'une façon bien particulière : Menalipe est la reine titulaire qui règne : "ella el título goza solamente" (Molina, 1993: v. 182), tandis que Martesia est celle qui gouverne et prend les décisions : "yo el uso y el gobierno" (Molina, 1993: v. 183). Alors qu'elles narguent leurs ennemis en leur rappelant leurs origines, leurs caractéristiques phy-

siques atypiques comme le sein mutilé<sup>3</sup>, leurs principes matrilineaires, leurs coutumes, elles ne manquent pas de rappeler leurs goûts anthropophages<sup>4</sup> sur un ton plutôt ironique: “ a los hombres nos comemos, / ¿Cómo los querremos bien? / Carne humana es el manjar / que alimenta nuestra vida” (Molina, 1993: I, vv. 255-258). Miguel Zugasti rappelle que dans la logique de la gynécocratie amazonique, les enfants nés mâles sont tués pour ne garder que les nouveaux-nés filles afin de reproduire une société matrilineaire exclusive. Encore une fois, l’inspiration pour l’infanticide provient des récits de Pedro Mexía, qui mentionne le recours à cette pratique cruelle si l’enfant est rejeté par son père. Lope de Vega, quant à lui, dans *Las mujeres sin hombres*, n’avait conservé que le motif l’exclusion de l’enfant mâle: “ Si paren varón, le envían / al padre que fue su dueño; / si es mujer, críase entre ellas, / donde le enseñan, naciendo, / letras y armas extremo” (Vega, 2008: vv. 237-242).

Les notions de cannibalisme ou d’anthropophagie ne sont pas clairement identifiées et attestées dans le *Tesoro de la lengua* de Covarrubias ni dans le *Diccionario de Autoridades* mais il est évident que celles-ci renvoient du moins au Siècle d’Or, à une coutume strictement américaine.<sup>5</sup> La pratique passionnait déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, à l’époque des découvertes, des penseurs comme Montaigne qui y

---

<sup>3</sup> Sur le motif du sein mutilé repris par tous les dramaturges de l’époque inspirés par Pedro Mexía, voir Molina, 1993: 26.

<sup>4</sup> On retrouve également chez Lope l’idée d’un cannibalisme sous-jacent, d’un désir de l’homme plus que sa “dégustation” ou sa comestibilité dans l’aparté d’Antiopía face à Fineo : “Como quien tiene apetito / de comer, que le da gana / cualquier rústico sustento, / así, yo me contentaba / con el primer hombre destos” (Vega, 2008: vv. 769-773).

<sup>5</sup> Le phénomène anthropophage est davantage perçu du point de vue de l’homme sauvage, le “carnívoro” (Lauer, 2005: 411-418).

dédie un chapitre entier dans ses *Essais* (Montaigne, 2009: Livre I, chap. XXXI “Les cannibales”) proposant une réflexion qui relativise la barbarie humaine et les pratiques anthropophages en Amérique hispanique. Ainsi, cette coutume, si attirante et fascinante qu’elle soit, renvoie essentiellement à un mythe fantasque, un phénomène caractéristique de l’homme sauvage et “carnívoro” pleinement entré dans l’imaginaire populaire de l’époque au même titre que les légendes sur l’*El Dorado*, et qui participe à la mise en place d’un folklore de la femme sauvage. Le caractère anthropophage est ainsi mentionné par l’Espagnol Caravajal sous le signe de l’humour, typique du *gracioso*:

su hermosa reina o cacica,  
y de mí su bruja hermana,  
por Dios que nos desvalijan  
de las almas y que hambrientas  
o nos asan o nos guisan,  
porque comen carne humana  
mejor que nosotros guindas (Molina, 1993: vv. 1492-1498).

Ce vocabulaire fortement allusif en matière de dégustation humaine rend compte des peurs qui pèsent sur les Espagnols qui se frottent à ces femmes et est repris un peu plus loin par le même personnage: “y en ella, aunque de rodillas / misericordia pedí, / en un instante me vi / sentenciado a albondiguillas” (Molina, 1993: vv. 2131-2133). Au-delà des mots qui expriment les dangers de terminer sous la forme de “boulettes de viande rôties” au prochain repas des Amazones, aucune action concrète ne se met en place, ce qui cantonne au domaine du fantasma ces menaces. L’intérêt de Tirso de Molina est très certainement d’entretenir un imaginaire farfelu qui entoure les femmes de mystère pour que leur conversion

future au monde espagnol moderne et l'acceptation des valeurs chrétiennes en soient d'autant plus magnifiées. Le champ lexical de la violence et de l'agressivité propre aux amazones classiques est mis en avant par les postures de guerre et le motif du cannibalisme mais le poète insiste également sur leurs pratiques criminelles.<sup>6</sup> Il s'agit plus précisément d'homicides conjugaux féminins, des "mariticides" ou des "conjugicides"<sup>7</sup> qui désignent le meurtre du conjoint ou de l'époux commis par des femmes, en l'occurrence des Amazones sur les hommes avec qui elles ont des relations.<sup>8</sup> Enfin, dans la version tirsienne, l'homicide est particulièrement cruel puisqu'il est suivi d'un acte anthropophage. Textuellement, la gradation des adjectifs et des verbes met clairement en évidence la recherche d'une cruauté sans limite:

Rebeldes las armas toman,  
soberbias al campo salen,  
valientes el parche tocan,  
horribles los arcos flechan,  
resueltas dardos arrojas,

---

<sup>6</sup> L'allusion au cannibalisme des amazones proviendrait de la légende des Lemniennes criminelles (Dumézil, 1998). Ce mythe grec rapporte que les Lemniennes, trompées par leurs maris, les auraient massacrés (Samuel, 1976: 11).

<sup>7</sup> Nous empruntons au *Manuel de droit canon* le terme du "conjugicide" pour désigner le meurtre commis par une femme sur son époux, à l'inverse de l'uxoricide qui désigne la victime comme étant la femme et le meurtrier le mari (Jombart, 1958: 315).

<sup>8</sup> Le conjugicide est ainsi conté par Pedro Mexía : "con ánimo varonil determinaron de vengar por armas la muerte de sus maridos. Y porque todas fuessen en la suerte yguales y el dolor comun, mataron los maridos de algunas" (Mexía, 1989: 248).

ingratas su sangre asaltan,  
bárbaras sus dueños postran,  
cruelles escuadras turban,  
diestras desbaratan tropas,  
hambrientas cuerpos derriban,  
severas miembros destrozan  
y, en breve tiempo, verdugos  
de su carne y gente propia,  
viudas por sus manos mismas,  
triunfando a su casa tornan.  
Erigen después un templo  
a la Crueldad y por diosa  
—libando la sangre humana  
con sacrificios— la adoran (Molina, 1993: vv. 370-389).

Pourtant, au milieu du corps à corps cadencé, les sœurs amazones oublient vite leurs principes extrêmement sexistes et tombent sous le charme de Gonzalo et Carvajal, eux-mêmes peu rassurés de se trouver en présence de ces femmes criminelles qui rêvent de faire de ces hommes des mets bien appétissants.

Tout comme les reines dans la trilogie lopesque, les Amazones tirsiennes sont rattrapées par leurs sentiments, délaissant très rapidement — et il s'agit du point commun le plus flagrant — les principes pour lesquels elles se battaient au début des pièces. Les nombreux détails qui se greffent à leur légende, de leur férocité à leurs techniques meurtrières et cannibales, permettent une tension non négligeable sur les ennemis mâles mais celle-ci redescend aussi vite qu'elle était apparue lorsque les reines embrassent le monde contemporain, dans une attitude plus conventionnelle.

### **1.2.3 Les Amazones de la fin du siècle : la permanence d'un matriarcat utopique**

Enfin, la même caractérisation de l'Amazone agressive et cannibale qui se mue radicalement en femme passionnée, emportée par l'amour et soumise à l'Espagnol, est reprise par Antonio de Solís, dans *Amazonas* en 1691 (Solís, 1984), signe d'un enthousiasme toujours présent pour cette figure à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Une fois de plus, l'accent est porté sur la dissension existante entre les deux statuts des Amazones : un corps politico-culturel comme reine "que se inclina hacia el respeto por las leyes de su pueblo y por mantener a salvo su ciudad et un corps biologique "que se rinde al amor y está dispuesta incluso a ceder su imperio a cambio de los deleites amorosos (Zuñiga Lacruz, 2013: 535).

Jamais seules, les Amazones évoluent en paire de dames mais, dans leur cas, elles s'affrontent au sein même de cette combinaison féminine. C'est d'ailleurs autour de cette intrigue que Solís développe sa pièce, confrontant deux reines dans une lutte pour le pouvoir qui débouche sur une guerre de succession entre la reine Menalife et sa cousine Miquitene, suite au décès de la grande reine Tralestre. Les deux cousines héritières se disputent le pouvoir, obligeant leurs compatriotes féminines à élire leur reine légitime. Une véritable hiérarchisation des relations se met en place au cœur de leur gynécocratie, agencement qui crée des luttes intestines entre les reines elles-mêmes. Menalife pousse le vice plus loin encore en demandant à Polídoro, prince dont elle est tombée amoureuse, de tuer sa propre cousine, ce qui évidemment n'aboutira pas puisque la *comedia* s'accorde à terminer sur un ton de félicité. On gardera de la représentation de ces Amazones la menace et la tension qu'elles engendrent sur les personnages masculins, qui craignent à la fois leur caractère cannibale et leur force en tant que groupe féminin puissant: "Mueran,



repitieron todas, / y unidas se resolvieron/ viéndose en número más / que los hombres a coserlos/ a puñaladas” (Solís, 1984: 393-394). La pratique de l’infanticide fait régner ce climat de peur résumée ainsi dans la pièce d’Antonio de Solís: “ Desta suerte se conservan / hasta hoy, porque en pariendo, / si es hijo le dan la muerte, / si es hija, el nacimiento/ celebran (Solís, 1984: 251). Le dramaturge ne fait pas preuve de grande nouveauté en comparaison aux *comedias* précédentes, reprenant les motifs légendaires de la tradition classique, mais il amorce néanmoins une réflexion sur le pouvoir féminin quelque peu différente. Dans cette pièce, la lutte pour le pouvoir ne s’applique pas seulement au domaine du masculin : elle est transposée à celui des femmes, démontrant l’instabilité d’un gouvernement qu’il soit patriarcal ou matriarcal dès lors qu’un individu, quel que soit son sexe, se sent supérieur à un autre.

Ainsi, dans les œuvres prises en compte précédemment, l’Amazone passe d’un extrême à un autre, de la haine à l’amour et envisage même de se marier avec des hommes, et qui plus est, avec des étrangers venus d’un autre monde. Le manque de cohérence dans le discours des Amazones, appuyé par les motifs criminels et anthropophages, décrédibilise totalement ces femmes de pouvoir, présentées au départ par les autres et par elles-mêmes comme des tueuses et des dévoreuses de chair. Comme le dit Mercedes Blanco, “le cannibalisme des Amazones [...] est un trait de grossissement burlesque ou, si l’on veut, carnavalesque” servant une “américanisation des Amazones” (Blanco, 2008: 187) qui sera vite écartée au profit d’une modulation conventionnelle du personnage féminin au théâtre, plus femme que reine. De prime abord singulier, le personnage de la reine amazone est travaillé à partir de caractéristiques étranges et mystérieuses, guerrières, anthropophages, mutilées ou criminelles qui ne font qu’imposer sur scène à la fois aux autres protagonistes et aux spectateurs une tonalité hostile et agressive, dans le but d’endosser simplement et

sans réelle consistance précise le rôle de la dame classique du théâtre du Siècle d'Or. Par conséquent, la fin est toujours prévisible. Le final efface toutes les “mauvaises ondes” qui auréolaient les Amazones au début afin de réajuster un monde perdu, emporté dans les fantasmes délirants et exotiques des découvertes de l'Amérique.

Malgré tout, les Amazones font partie des éléments essentiels de l'intrigue, fonctionnant comme des “powerful instruments for building suspense” (Mayberry, 1977: 40) dont aucune des pièces ne peut se passer mais les particularités liées aux différentes versions du mythe ne sont pas ce qui importe le plus. L'insistance, dans chacun des cas relevés, est portée sur l'opposition et la contradiction extrêmes du personnage de l'Amazone, en accord avec une vision baroque du contraste et de l'antagonisme. Lorsqu'elle endosse le rôle de souveraine, l'Amazone “permet de dépasser symboliquement la tension (et peut-être le déchirement) qu'engendrent chez une femme de ce statut et de cette envergure, la négociation constante entre son être-femme (biologique et culturel) et les nécessités de l'agir et du paraître dans un monde masculin” (Steinberg, 1999: 272). Elle sert le discours politique utopique du matriarcat qui finit par se remettre en ordre par le biais de mariages avec des hommes, le plus naturellement possible, mettant un terme au fantasme et effaçant toutes les dimensions subversives qui collent à la peau des Amazones.

### **1.3. LA POLITISATION DE L'INTERPRÉTATION AMAZONIQUE**

#### **1.3.1 L'image sulfureuse de Christine de Suède : réalités et pouvoirs d'une reine-garçon**

Au XVII<sup>e</sup> siècle, une reine contemporaine trouve un écho aux modèles amazoniques du théâtre dans une perspective plus édulcorée

et moins barbare de la guerrière et dans le prolongement de la figure de la puissance sanctifiée d'Isabelle la Catholique. Christine de Suède (1626-1689), souveraine androgyne et véritable « case study » (Cavaillé, 2010-01: 3) genré, suscite une curiosité au sein des cours européennes et plus particulièrement en Espagne alors même que la personne de la reine espagnole est une figure complémentaire, en retrait et dans l'ombre. Elevée comme une petite reine-garçon, proclamée roi par son père Gustave-Adolphe à l'âge de six ans, l'héritière du trône suédois qui gouverne pendant dix années, revendique à l'extrême l'ambiguïté du genre dans l'exercice même de sa fonction : “Queen Christina was indeed ‘more than a woman’ — she was a conspicuous and ambiguous royal body during her lifetime” (Quintero, 2012: 178). Hautement scandaleuse, elle accepte son état de femme *au* pouvoir et s’amuse tout au long de sa vie à déjouer les codes du masculin et du féminin. Présentant les symptômes d’un certain trouble identitaire, elle se forge une image hybride et transgressive : outre son goût pour un travestissement revendiqué, des inclinaisons bisexuelles et libertines, des voyages hauts en couleur et des désirs expansionnistes, elle impose néanmoins sa propre politique et sa façon de penser.<sup>9</sup> Reine forte, elle l’est à plusieurs égards : cultivée, sensible, savante, du fait de son amitié avec le philosophe français René Descartes, elle entame dans ses écrits une réflexion sur la liberté, le mariage qu’elle rejette et donne ouvertement son opinion sur ce que représente le roi au féminin. Toutefois, l’une des contradictions dans sa réflexion sur le pouvoir féminin reste son accord avec le principe de la loi salique. Mais l’ambiguïté sexuelle qui auréole sa personne dérange et pose question:

<sup>9</sup> Sur la vie de la reine, voir les biographies pour le moins exhaustives de Luz, 1951 et Castelnaud, 1944.

Christine de Suède, « amazone suédoise », mais aussi reine androgyne, reine hermaphrodite (tous ces mots ont résonné à son propos), fascine parce qu'elle incarne une figure absolument anormale et anormale du pouvoir, non parce qu'elle est une femme (il y a eu dans l'histoire bien d'autres reines régnautes), mais parce qu'elle est une femme arborant une forte masculinité, et une femme néanmoins, parce qu'elle a pu incarner ainsi l'un et l'autre genre à la fois, et donc ni l'un ni l'autre entièrement. Cette indécision du genre dans la figure du pouvoir souverain qu'elle a incarnée dans l'imagination de ses contemporains, et qu'elle continue d'ailleurs de représenter, par la fascination qu'elle exerce, une fascination donc politico-érotique, est inséparable du fait que Christine a refusé, de manière ostensible et répétée, le mariage, le statut de femme mariée et de mère (Cavaillé, 2010: 33-34).

Ses idées se reflètent d'ailleurs dans sa ligne politique, comme sa décision de créer l'ordre de chevalerie de l'Amarante, véritablement institutionnalisé en 1653, qui apparaît comme l'une des mesures les plus évocatrices à la fois moderne et sexiste : en effet, dans ce siège sont installés quinze hommes et quinze femmes de la haute noblesse, ces dernières ayant pour obligation de s'abstenir de se marier (Quilliet, 1982 : 178).

L'Amazone contemporaine représentée par la reine Christine de Suède est encore plus intrigante que l'Amazone américaine et anti-que parce qu'elle semble bel et bien exister. Calderón de la Barca, fasciné par les particularismes et les contradictions de Christine, se risque à la mise en scène d'une reine peu commune dans sa *comedia* palatine *Afectos de odio y de amor* publiée en 1664.<sup>10</sup> Adapter un

modèle de reine contemporaine pose des questions d'auto-censure que s'imposent les auteurs qui prennent de tels risques. En passant par la fiction, il était cependant possible de détourner une image officielle sulfureuse et d'en présenter une version différente et orientée.

### 1.3.2 Ressemblances et discordances de l'Amazone nordique Cristerna

Dans *Afectos de odio y de amor*, Christine, renommée Cristerna, reine de "Suevia", selon une logique de mise en fiction des faits historiques, prend la tête de ses armées et mène les batailles d'une main experte, à la manière des grandes reines légendaires. Son apparition sur scène est majestueuse et très remarquée "*con plumas y espadas, y detrás Cristerna, con bengala*" (Calderón, 2007: 1) et son combat contre le duc de Russie, Casimir, s'apparente à celles, spectaculaires, des Amazones antiques, ce qui, bien sûr, n'appartient en rien à des faits historiques avérés. Meurtrie par la mort de son père Adolfo et motivée par la hargne et la vengeance, l'Amazone nordique s'engouffre dans une croisade pour retrouver son assassin et le tuer. Belle — quoique ce point soit discuté en ce qui concerne la personne réelle de la reine —<sup>11</sup>, rebelle et en décalage avec le genre masculin, Christine adopte dès le début de la pièce une attitude

<sup>10</sup> María Cristina Quintero revient sur le succès de cette "popular play at the court during the second half of the seventeenth century" au Palais du Buen Retiro et à l'Alcazar, en mai 1675, janvier 1680, avril 1684 et 1687, mars et décembre 1693, octobre 1695 et avril 1696 (Quintero, 2012: 180).

<sup>11</sup> Le trait physique de la beauté n'était toutefois pas ce qui était remarqué par les contemporains de Christine, et était parfois moqué, ce qui contribue également à douter de sa sexualité et de sa féminité proche de l'androgynie, mais la reine bénéficiera postérieurement d'un embellissement de son image, dans le cinéma

de résistante face à l'ordre patriarcal suédois, prônant l'égalité des femmes non seulement dans l'art de la guerre mais aussi dans celui de la rhétorique:

CRISTERNA: Quiero empezar a mostrar  
si tiene o no la mujer  
ingenio para aprender,  
juicio para gobernar  
y valor para lidiar;  
y así, porque no presume  
Suevia que ciencia tan suma  
quien la publica la ignora,  
me ha de ver tomando ahora  
la espada, y ahora la pluma (Calderón, 2007: v. 647-656).

Calderón réunit nombre de qualités propres à la reine virile exemplaire : charmante, érudite et valeureuse, sa caractérisation pourrait en faire une *regina iusta* comme Isabelle de Castille bien que ses positions politiques et sa conversion religieuse ne soient en aucun cas abordées dans la pièce. Toutefois, sa représentation n'est pas aussi lisse et consensuelle que sa "consœur" castillane : plus audacieuse et moins en retrait, c'est un personnage instable, hyperactif, considéré à juste titre par Ruth Lundelius comme une "anti-dama" dans la mesure où elle ne cadre pas avec les règles imposées au protagoniste

---

notamment, à l'opposé des représentations picturales de l'époque. Nous faisons allusion au portrait équestre de la reine amazone du peintre français de la cour suédoise, Sébastien Bourdon, *La reine Christine de Suède à cheval*, 1653, Musée du Prado, Madrid. "Regardons Christine. Elle n'est pas jolie et les mauvaises langues vont répétant qu'elle a bien besoin d'être reine et d'être douée pour trouver des admirateurs. [...] Elle n'est pas femme" (Castelnuau, 1944: 47-48).

féminin et noble du théâtre de l'époque (Lundelius, 1986: 234). Dans la pièce, le personnage transforme ses griefs personnels en une révolte collective aux couleurs féministes : en abolissant la loi salique imposée aux héritiers de la couronne, Cristerna compte bien prouver la valeur des femmes aux postes à responsabilité au même titre que les hommes. De même, elle déclare la fin des duels (Chauchadis, 1997) entre les hommes, pratique fondamentale des codes de l'honneur masculins à l'époque: "Manda también que se borren / duelos, que notan de infamia / al marido que sin culpa / desdichado es por desgracia" (Calderón, 2007: vv. 723-726). En abrogeant cette coutume singulière d'affrontements des mâles au cours desquels les hommes se jaugent comme dans le règne animal et finissent par ne garder que le plus fort physiquement, l'Amazone déconstruit les stéréotypes d'une force masculine, physique et technique et annule toute conception d'un dominant et d'un dominé. Sa dame de cour, Lesbia, dont le nom fait probablement écho aux orientations sexuelles douteuses de la reine, qui agit comme son double ou sa porte-parole, énonce ainsi les nouvelles lois chrétiennes qui réhabilitent la femme auprès de l'homme:

LESBIA: (Lee.) Y porque vean  
 los hombres que si se atrasan  
 las mujeres en valor  
 y ingenio, ellos son la causa,  
 pues ellos son quien las quita  
 de miedo libros y espadas,  
 dispone que la mujer  
 que se aplicare inclinada  
 al estudio de las letras,  
 o al manejo de las armas (Calderón, 2007: v. 695-704).

Pourtant, la reine Christine se révèle plus embarrassée et tourmentée qu'elle n'y paraît de prime abord et sa rébellion est rapidement ternie par des doutes et une dichotomie entre amour et haine que le titre de la pièce met habilement en évidence. Si, au début de la *comedia* la reine s'oppose au mariage: "Porque, ¿este amor es más / que una ciega ilusión vana, / que vence, porque yo quiero / que venza?" (Calderón, 2007: v. 751-754) et à la volonté de perpétuer la continuité monarchique de sang qu'elle concrétise par un comportement de femme distante envers la gente masculine, elle finit néanmoins par céder au profit d'un retour à l'ordre naturel. Effectivement, même si l'Amazone semble attachée au pouvoir, à la survie et à la protection du peuple suédois, elle tombe vite sous le charme du duc russe Casimir qu'elle combattait pourtant avec acharnement au début et se laisse dominer par ses sentiments passionnés au détriment de son autorité. Cette déconstruction du personnage et son caractère réversible, abrupte et tranché, ne cadre pas avec une éventuelle réalité historique du personnage ni avec la logique ou même la vraisemblance, mais rentre cependant dans les conventions de la *comedia* d'intrigue. Le final est confus: Auristela, sœur de Casimir, qui a dirigé l'armée russe en l'absence de son frère, demande à la reine de tenir sa promesse selon laquelle elle accepterait de se marier avec la personne qui attrapera le tueur de son père. La reine consent donc à prendre la main d'Auristela, même si cela reste très rapide puisque Casimir se dévoile enfin et sa sœur lui laisse le privilège de s'unir à la reine, faisant planer le doute d'un mariage homosexuel, scénario totalement impensable et inenvisageable pour le XVII<sup>e</sup> siècle. Le *gracioso* Turín ne manque pas de remarquer ironiquement le revirement radical de la situation amoureuse de l'Amazone et sa supposée homosexualité: "TURÍN: Mas ¿qué fuera que se viesse / acabar una novela, / casándose dos mujeres?" (Calderón, 2007: vv. 1134-1136). Cristerna demande ainsi



à son double féminin d'abroger ses lois en faveur des femmes pour retrouver un monde naturel qui a été bouleversé par sa politique aveuglée: "y sepan que las mujeres, / vasallas del hombre nacen, / pues en sus afectos, siempre / que el odio y amor compitan, / es el amor el que vence" (Calderón, 2007: vv. 1156-1160). Détrônée, la reine abandonne tous les principes pour lesquels elle se battait face aux hommes, ce qui suppose une volonté de la part du dramaturge de ne pas s'éloigner du moule imposé par la *comedia* de palais, entre fantaisie et divertissement, où la vraisemblance l'emporte sur la ressemblance, selon l'analyse d'Yves Germain.:

Moins susceptible que Christine de défrayer la chronique, Cristerna conclut la pièce en s'inscrivant dans une double vraisemblance, sociale par l'acceptation de la norme matrimoniale, et générique par le triomphe de l'amour indissociable de la comédie. (Germain, 2005: 195).

L'imbroglie final entre les mariages avortés et les soupçons d'homosexualité, le tout dans un contexte qui est loin d'être réaliste, ne font que renforcer l'intentionnalité de Calderón de la Barca de remettre à sa place un monde à rebours, bouleversé par une gynécocratie beaucoup trop imposante et par la forme de la *comedia* palatine qui impose un univers "digne de fantaisie" (Vitse, 1988: 329) mais où le risque tragique est écarté au profit d'une solution allègre voire comique. Le fait de représenter une Amazone contemporaine est conditionné par les relations diplomatiques tendues entre la Suède et l'Espagne et tente de relativiser la prise de pouvoir d'une femme qui, à bien des égards, est critiquée dans les cours européennes. Le mythe de l'Amazone sert par conséquent au théâtre un discours politique plutôt limité, qui est voué à rester fantasque et irréaliste pour ne pas susciter de prises de position de la part des femmes.

Les scandales et l'hybridité sexuelle de Christine sont particulièrement mis en avant par la *comedia* de Calderón qui critique ouvertement la versatilité de la reine suédoise tout en rappelant les réalités existantes et les rapports entre les hommes et les femmes de son temps. L'audace du dramaturge qui passe par une revendication d'une égalité des sexes, vraie utopie féminine, puis par une évocation d'un mariage homosexuel, échoue au moment où est rétabli l'ordre naturel qui adoucit la situation et relativise la place d'un pouvoir féminin.

La même conclusion s'impose pour les pièces évoquées : déchues d'un pouvoir initial exclusif, les Amazones ne sont plus des femmes de pouvoir mais des femmes au pouvoir qui font partie intégrante d'une entité royale, incapables d'avoir été au bout de leur marginalité strictement féminine. La réception est par conséquent un élément fondamental pris en compte par les auteurs qui certes, ne livrent par une version linéaire du mythe mais qui doivent avant tout composer avec les conventions et des normes (comme le fait de ne pas choquer le public, et ne pas donner des idées aux femmes), des règles de bienséance adoptées par tous au théâtre (l'Amazone retrouve un rôle de dame traditionnel où elle est soumise à l'homme quel qu'il soit). On peut parler du théâtre et de la mise en scène de personnage de mythe, issu d'une forme de récit comme une sorte de passage de flambeau de cet imaginaire protéiforme qui, dans cet éventail de pièces, traduit bien les différences de points de vue, d'interprétation : préfère-t-on ne garder que les détails anthropophages ou infanticides, le côté de guerrière qui les rendent si célèbres ou le penchant meurtrier des Amazones sur les hommes ? Grâce à ces auteurs et aux différentes versions qu'ils livrent, le mythe se transmet d'une nouvelle façon, sans passer par une traduction traditionnelle d'un texte en langue ancienne à la langue espagnole moderne. Ces dramaturges se font les truchements entre une histoire multiforme

et un public espagnol avide de connaissances mais peu enclin aux changements socio-politiques. Enfin, ce processus non linéaire et peu conventionnel de la transmission du mythe amazonique s'étoffe par une mise en relation des mentalités contemporaines, des politiques sous-jacentes et des pressions de censure existantes. Qu'en serait-il aujourd'hui de ce mythe de l'Amazone si, par souci de transmission intergénérationnelle, il était adapté aux mœurs, aux mentalités, aux religions du monde dans lequel nous vivons ?

## BIBLIOGRAPHIE

- ARIOSTE, L' (1998). *Roland furieux*. ROCHON, André. (Ed.). Paris: Les Belles Lettres.
- BACHOFEN, Johann Jakob (1996). *Le droit maternel : recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*. (Trad., Étienne BARILIER). Lausanne: Éditions l'Âge d'homme.
- BERTRAND, Alain (2000). *L'Archétype des amazones*. Thèse de doctorat. Université Paris-Sorbonne, Paris.
- BLANCO, Mercedes (2008). "L'Amazone et le Conquistador ou les noces manquées de deux rebelles. À propos d'*Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina". En LEDUC, Guyonne. (Ed.). (2008) *Réalité et représentation des Amazones* (pp. 179-197). Paris: L'Harmattan.
- BOIARDO, Matteo Maria (1978). *Orlando innamorato*. ANCESCHI, Giuseppe. (Ed.). Milano: Garzanti.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2007). *Afectos de odio y de amor*. En CRUICKSHANK, William. (Ed.). (2007) *Comedias III*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- CARVAJAL, Gaspar de (1955). *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río grande que descubrió por muy grande ventura*

- el capitán Francisco de Orellana según la transcripción de don Toribio Medina*. HERNÁNDEZ MILLARES, Jorge. (Ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELNAU, Jacques (1944). *Christine: reine de Suède, 1626-1689*. Paris: Hachette.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre (2010). "Masculinité et libertinage dans la figure et les écrits de Christine de Suède". *Les Dossiers du Grihl, 2010-01 | 2010*. Récupéré le 30 septembre 2016 de <http://dossiersgrihl.revues.org/3965>.
- CHANTRAINE, Pierre (2009). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- CHAUCHADIS, Claude (1997). *La loi du duel: le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. ARELLANO Ignacio y ZAFRA Rafael. (Eds.). Pamplona: Universidad de Navarra.
- DUMÉZIL, Georges (1998). *Le crime des Lemniennes : rites et légendes du monde égéen*. LECLERCQ-NEVEU, Bernadette. (Ed.). Paris: Macula.
- GERMAIN, Yves (2005). "Ressemblance et vraisemblance dans *Afectos de odio y amor*". En IBÁÑEZ, Isabel. (Ed.). (2005) *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, (pp. 187-198). Pamplona: Anejos de Rilce, 52.
- HOMÈRE (2015). *Iliade*. MAZON, Paul. (Ed.). Paris: Les Belles Lettres.
- JAY-ROBERT, Ghislaine (2006). "Rôle de la femme dans *Lysistrata*, *Les Thesmophories* et *L'Assemblée des Femmes* d'Aristophane, ou Les femmes et la création théâtrale". *Euphrosyne*, 34, 30-50.
- JOMBART, Émile (1958). *Manuel de droit canon : conforme au Code de 1917 et aux plus récentes décisions du Saint-Siège*. Paris: Beauchesne et ses fils.

- LAUER, Robert. A. (2005). "Representación del canibalismo en las obras teatrales del siglo áureo sobre la conquista de América". En ROMANOS, Melchora; GONZÁLEZ, Ximena y CALVO, Florencia. (Eds.). (2005) *Estudios de teatro español y novohispano* (pp. 411-418). Buenos Aires: AITENSO.
- LUNDELIUS, Ruth (1986). "Queen Christina of Sweden and Calderón's *Afectos de odio y amor*". *Bulletin of the comediantes*, 38, 2, 231-248.
- LUZ, Pierre de (1951). *Christine de Suède*. Paris: A. Fayard.
- MAYBERRY, Nancy K. (1977). "The role of the warrior women in *Amazonas en las Indias*". *Bulletin of the Comediantes*, 29, 38-44.
- MEXÍA, Pedro (1989). *Silva de varia lección*. CASTRO Antonio. (Ed.). Madrid: Cátedra.
- MONTAIGNE, Michel de (2009). *Essais*. NAYA, Emmanuel, RGUIG-NAYA, Delphine et TARRÊTE, Alexandre (Eds.). Paris: Gallimard.
- PISAN, Christine de (1986). *Le Livre de la Cité des dames*. MOREAU, Thérèse et HICKS, Eric Hicks (Eds.). Paris: Stock.
- QUILLIET, Bernard (1982). *Christine de Suède : un roi exceptionnel*. Paris: Presses de la Renaissance.
- QUINTERO, María Cristina (2012). *Gendering the crown in the Spanish Baroque Comedia*, Farnham, Surrey: Ashgate.
- RAYMOND, Jean François de (1994). "Christine de Suède". En RAYMOND, Jean-François de (Ed.). *Apologies*, Paris: Cerf.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2003). *Las sergas de Esplandián*. SAINZ DE LA MAZA, Carlos. (Ed.) Madrid: Castalia.
- ROMERO TABARES, María Isabel (2004). *Silves de la Selva de Pedro de Luján*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- SAMUEL, Pierre (1976). "Les Amazones : mythes, réalités, images". *Les Cahiers Du GRIF*, 14, n° 1.

- SÁNCHEZ, Jean-Pierre (1996). *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- SOLÍS, Antonio de (1984). *Las Amazonas*. En SÁNCHEZ RE-GUEIRA, Manuela (Ed.). *Comedias de Antonio de Solís*. Tomo I, Madrid: CSIC.
- STEINBERG, Sylvie (1999). "Le mythe des amazones et son utilisation politique de la Renaissance à la Fronde". En WILSON, Kathleen, VIENNOT, Eliane, MELOT, Michel et SCHENCK, Céleste (Eds.). (1999) *Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde* (pp. 261-275). Paris: H. Champion.
- TASSE, Le (2008). *Gerusalemme liberata*, (Trad., Gérard GENOT). CARETTI, Lanfranco. (Ed.). Paris: Les Belles Lettres.
- VEGA, Lope de (1966). *Las grandezas de Alejandro*. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (Ed.). *Obras de Lope de Vega, XIV : Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero* (pp. 330-390). Madrid: Atlas.
- (1993). *Las justas de Tebas*. ARROYO STEPHENS, Manuel (Ed.). *Comedias I*. Madrid: Turner.
- (2008). *Las mujeres sin hombres*. GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar (Ed.). León: Universidad de León.
- VITSE, Marc (1988). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- ZÚÑIGA LACRUZ, Ana (2013). "Reinas mitológicas: una aproximación a la figura de las amazonas". En MATA INDURÁIN, Carlos, SÁEZ Adrián J. y ZÚÑIGA LACRUZ, Ana. (Eds.). (2013) *Festina lente, Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro* (pp. 529-539). Pamplona: Universidad de Navarra.