

**Monstruos de la naturaleza.
Violencia y feminidad en *La varona castellana* de Lope de Vega**

Elizabeth Lagresa
University of California, Santa Barbara

I. Visión crítica de la literatura sobre la mujer varonil

Las damas no desdigan de su nombre,
Y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.

(Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* vv. 280-83)

Desde finales del siglo XVI, el personaje posteriormente conocido como la *mujer varonil* se convirtió en uno de los más populares del teatro español, cuestionando el estereotipo popular de la heroína pasiva y desamparada. El tipo aparecería con relativa frecuencia hasta finales del siglo XVII, entrando en lo que se considera su decadencia al transformarse en una caricatura satírica sin profundidad después de la muerte de Calderón de la Barca. Su popularidad llegó a tal grado que los dramaturgos españoles escribieron al menos una nueva obra al año entre 1590 y 1660 con la figura de la mujer varonil (MacCurdy 256). Autores como Luis Vélez de Guevara, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla, entre otros, expusieron en sus obras de diversos modos las complejidades de la mujer disfrazada de hombre, así como la categoría más amplia de la mujer varonil. Sin embargo, los estudios sobre este tipo no comienzan hasta mediados del siglo XX.

Uno de los primeros estudios amplios sobre el personaje de la mujer varonil en el drama español fue el de Carmen Bravo-Villasante, escrito en 1955. La autora centra su libro en el personaje de la mujer disfrazada de hombre y pone gran énfasis en trazar de dónde proviene este tipo en la comedia. Los tres orígenes que cita son la literatura latina, los libros de caballerías y la literatura italiana, entre la cual destaca a Boiardo, Ariosto, Tasso, Dovizio Bibbiena y Bocaccio. Bravo-Villasante concluye su libro con un breve comentario sobre ciertas comediantas que se hicieron famosas por representar este tipo en el escenario en la época áurea, y menciona brevemente la controversia que generó en algunos moralistas de la época. Uno de los propósitos principales de su libro es investigar la posible influencia que tuvieron en la creación de esta figura literaria las mujeres de carne y hueso que representaron a la mujer varonil en la vida real, como Catalina de Erauso, la reina Cristina de Suecia y Juana de Arco, entre otras. Bravo-Villasante se decanta por adjudicar la creación de esta figura a la influencia del arte y la literatura, en vez de a las posibles costumbres contemporáneas. Resume su conclusión de este modo: “Nosotros nos inclinamos a creer que más bien sea una bella creación literaria, y que posiblemente los pocos casos que se dieran en la realidad fueran determinados por la influencia del arte” (183-84). No solo concluye

que la inspiración para crear a la mujer varonil no nació de la vida real, sino que invierte la causalidad, determinando que fue el arte quien influyó en la existencia de ésta en la sociedad. Bravo-Villasante afirma también que “el disfraz de hombre es una prueba más de la facilidad con que se avivaba la imaginación española, dispuesta siempre al menor estímulo a dispararse hacia lejanías irreales” (188). Esta preocupación por determinar si el gusto y popularidad de la mujer varonil se relaciona de algún modo con la realidad social de la época también fue compartida por Romera-Navarro en su artículo de 1934, al cual Bravo-Villasante considera el primer estudio sobre el tema. Romera-Navarro concluye su trabajo diciendo que “no fue el ejemplo de la vida, repito, sino la gracia del arte, la que puso calzas varoniles a una mujer española” (286). En otras palabras, una vez descartada la inquietante posibilidad de que mujeres rondaban las ciudades vestidas de hombres durante el siglo XVI y XVII, ambos autores determinan que esto se debió puramente a la exagerada imaginación española que se plasmó en su arte.

Ashcom, en su estudio sobre la mujer en hábito de hombre, además de dedicar su artículo a criticar y enumerar los fallos cometidos por Bravo-Villasante, considerando su análisis insuficiente, continúa la búsqueda por averiguar si la mujer vestida de hombre fue una realidad en la vida española. Concluye su argumento contradiciendo las conclusiones de Romera-Navarro y Bravo-Villasante afirmando que, “in the light of the long history of transvestism, innocent or compulsive, a temporary expedient or a settled habit, one cannot consider the theme merely ‘una creación literaria.’ It is doubtful if real-life cases have ever been lacking from a society in which male costume differs from female” (62). Ambas posturas pueden considerarse legítimas, aunque carecen de profundidad y contribuyen muy poco a elucidar la problemática de la mujer varonil. Sin embargo, este debate sí parece reflejar una cierta preocupación o hasta ansiedad por determinar si lo representado en el teatro se puede contagiar de cierto modo a la sociedad; en otras palabras, si el personaje de la mujer varonil influyó en mujeres de carne y hueso. La aserción opuesta, que la existencia real de este tipo fue lo que alentó su presencia en los escenarios, también reduce el potencial subversivo del teatro y lo limita a ser un mero reflejo de lo cotidiano. Como afirma Vélez-Quñones, este tipo de conclusiones, “erradicates any semblance of deviance from the *comedia* and its writers by ascribing it to history” (5). Estos estudios dejan relegadas ciertas cuestiones de mayor trascendencia, como explorar por qué la mujer varonil, que ha existido desde tiempos inmemoriales según Ashcom, despertó tanto el interés de los dramaturgos como el de sus públicos durante este período histórico específico que duró casi un siglo, y qué causó que perdiera relevancia.

Respecto al éxito rotundo que tuvo este personaje en los escritores que le dieron vida y las audiencias que lo celebraron, Bravo-Villasante concluye que “el porqué de esta admiración y entusiasmo que el hombre siente por la mujer heroica y guerrera, vestida varonilmente, quizá resida en el pensamiento secreto e íntimo de suponer un día vencida por ellos la arrogancia de la heroína y sometido su independiente y libre espíritu” (46). Es importante entender que en el drama del Siglo de Oro era un elogio y

no un insulto para una dama el llamarla varonil. Como aclara Bravo-Villasante, “el adjetivo varonil no sólo se aplica cuando era el caso de aplaudir la osadía, el valor o la inteligencia femenina, sino también [...] la bondad, la abnegación y la constancia en el amor” (102). La mujer varonil era alabada, ya que cumplía con el más alto ideal femenino: es decir parecerse a un hombre. Sin embargo, Bravo-Villasante comenta que el ver subyugado al personaje femenino que se ha apropiado de los valores masculinos es el deseo oculto de los hombres, y esto justificaría la popularidad de su creación y representación en el teatro. En otras palabras, su conocimiento de la “psicología masculina” le lleva a la conclusión de que cuanto más admirado es el personaje de la mujer varonil, más satisfacción genera para los hombres (escritores y público) el que se doblegue y rinda ante ellos. Para Bravo-Villasante uno de los factores de mayor peso para explicar este fenómeno es el deseo de los hombres de ver cumplidos sus sueños misóginos. No considera relevante el hecho que este tipo fuese popular también para las espectadoras, ni la tendencia de los dramaturgos a criticar y profundizar en temáticas sociales, como el doble rasero del honor entre hombres y mujeres, entre otros.

Desde una perspectiva distinta, Romera-Navarro razona que como la aparición del disfraz varonil no se basó en la vida real española, ni es creíble, el gusto por este tipo debió nacer porque es “el más finamente dibujado en la comedia. El autor se esmera en su caracterización; suele ser el personaje de alma más rica y mejor matizada. Conserva toda la seducción de su feminidad [...]. El espectador de todos los tiempos ha ido al teatro a ver trozos de realidad y también a soñar. Y el poeta le da entrelazado la verdad y el ensueño” (286). No aclara por qué el autor se concentra más en la caracterización de este tipo que de otros, pero su observación es importante ya que matiza el grado de interés de los dramaturgos por el tipo. Por su parte, Ashcom especifica otra motivación similar, también obviada por Bravo-Villasante, que pudo influir en los escritores que dieron vida a este tipo: “Their motivations were not literary, artistic, or aesthetic; they were dramaturgic. Literary, artistic, and aesthetic values might, and did, inhere in the way a dramatist used themes; they did not cause that use. The theme of ‘la mujer vestida de hombre’ was employed because it was good theater” (50). Como señala Victor Oscar Freeburg discurrendo sobre el drama isabelino en Inglaterra, que una mujer se disfrace de hombre o un hombre de mujer fue una herramienta tan popular como efectiva en la comedia. Freeburg afirma que, “disguise is an effective contrivance because the deception which produces action and the recognition which ends it are fundamentally dramatic transactions [...]. For dramaturgic effectiveness there are few better mechanical devices [...]. A device which complicates and at the same time is capable of resolving is especially desirable. Disguise is such a device” (5-6).

Esta acertada observación de Ashcom, centrada en el contexto del teatro y sus particularidades, conecta muy bien con otra de las varias posibilidades que presenta Bravo-Villasante para explicar el gusto por la mujer disfrazada de hombre. Según esta autora, el gusto por el tema emerge en parte de la combinación del gozo por las

complicaciones, por participar en el enredo y por presenciar su resolución una vez que se descubre finalmente a la “verdadera” mujer oculta bajo el traje varonil (113). De acuerdo a este argumento, el gusto por la paradoja, los juegos de identidad, los engaños y desengaños, etc. popularizaron el uso del disfraz varonil, ya que el disfraz proporciona tanto una inmediata complicación como una resolución dramática. Pero como Romera-Navarro señala, aunque deja sin clarificar, “sin embargo, anticipemos una objeción, las mujeres, para reconquistar al hombre o perseguir al traidor, han tenido siempre medios más naturales y eficaces que el disfraz varonil” (279-80). Esta objeción invita a una pregunta clave: ¿por qué los dramaturgos tuvieron predilección por este disfraz en particular? Además, esta interpelación se complica aún más cuando notamos que el interés por la mujer varonil, demostrado por la cantidad y las variaciones de tratamiento en las obras, va más allá de los disfraces. ¿Cómo se explica entonces que los dramaturgos de la época también popularizaran el tipo de la mujer varonil sin disfraz alguno? Cabe pensar, que quizás la complicación que exploraron y captivó tanto a dramaturgos como al público no dependía exclusivamente de la vestimenta, sino quizás de las contradicciones inherentes a los géneros binarios y roles normativos que la sociedad promovía como esencias inalterables.

Reflexionando ya con mayor especificidad sobre esta clase de personaje, Bravo-Villasante estipula que las dos figuras más representativas del tipo de la mujer disfrazada de varón fueron la enamorada (que usualmente se disfraza de paje) y la guerrera heroica (33). La autora resume a los dos tipos de esta manera, “la primera, muy femenina y normal y la segunda, hombruna y de una anormalidad casi siempre patológica” (33). Si bien la mujer vestida de hombre puede transgredir las normas morales y sociales, el disfraz es mucho menos engañoso que la duplicidad basada en la mentalidad, el lenguaje y el comportamiento. La doncella disfrazada que Bravo-Villasante categoriza bajo la rúbrica de mujer enamorada lo hace por necesidad (una mujer sola podía enfrentarse a muchos peligros) con la intención de quitarse ese ropaje y regresar a sus hábitos previos lo antes posible. Romera-Navarro describe a este tipo de una manera similar: “Muchas de estas doncellitas, jamás hombrunas, siempre de seductora feminidad, saben mostrar a veces arrestos varoniles y aún reñir bravamente espada en mano” (275). El tono condescendiente del autor no es muy sutil. Además, corrobora que las motivaciones para tomar este disfraz fueron primordialmente el gusto por la moda (“tan inocente capricho”), “un rasgo psicológico,” y “locuras propias del amor” (279). La mujer enamorada, por lo tanto, representa masculinidad solo en su envoltura; como su transgresión se limita a una representación únicamente visual, sigue considerándose “normal / natural.” Este tipo no conlleva ninguna transgresión profunda de las normas, porque está limitado a un predicamento superficial que se resuelve con el simple cambio de vestuario.

Al contrario de la mujer enamorada, la guerrera heroica no sólo se disfraza de varón por gusto, sino que también adopta sus acciones y desea hacerlo por el resto de sus días, convirtiéndose en algo malsano, anormal, casi a un paso de transformarse en una especie de monstruo según la descripción que hace Bravo-Villasante. Ella afirma

que, “la guerrera, brava por naturaleza, abomina de su propio sexo, se queja al cielo de haberla hecho mujer, y ya que no puede variarse, intenta transgredir las leyes naturales usando continuamente el traje de hombre” (34). Es interesante que en esta misma frase se contraponen la naturaleza brava junto con la transgresión de las leyes naturales. Esta contradicción señala, probablemente sin intención, la dificultad de reconciliar la naturaleza del individuo con la identidad de género convencionalmente asociada al sexo. Romera-Navarro, discutiendo cuán creíble puede ser el personaje de la mujer disfrazada de hombre, concluye terminantemente: “Que una mujer pueda pasar por hombre lo impide la naturaleza” (279). Además, añade que

concedido o reconocido todo aquello que pudiera inducir o favorecer al disfraz varonil, queda subsistente la barrera de la naturaleza, infranqueable hasta en el aspecto. Denunciarán a la mujer el semblante, el talle, la estatura, las manos, los pies, las orejas horadadas, los ademanes y la voz. No cabe mayor número de denunciantes, ni más visibles [...]. Verla y reconocerla mujer, todo es uno. (281-82)

La naturaleza, por lo tanto, impide la posibilidad de que el género y el sexo se conciban independientemente. Por otro lado, Ashcom secunda la visión de Bravo-Villasante, afirmando que, “‘la mujer varonil,’ in whatever drama or tale she may be found, is clearly abnormal,” (59). Aparte de recalcar la discrepancia entre este personaje y las reglas de la naturaleza, es importante notar que Ashcom por primera vez amplía la visión de este tipo más allá de la mujer disfrazada de varón, llegando a lo que denomina como la “mujer varonil.”

Un estudio más extenso sobre el prototipo de la mujer varonil, y el cual popularizó este nombre, es el de Malveena McKendrick. Mientras que Bravo-Villasante se concentra únicamente en la mujer disfrazada de hombre, McKendrick profundiza en mayor grado sobre la complejidad del tema. McKendrick rastrea su aparición a partir de los pre-lopistas, continúa con Cervantes y los dramaturgos valencianos y trata su apogeo durante la época de Lope de Vega hasta su decadencia posterior. Al contrario que Bravo-Villasante, que comienza su obra con un análisis del disfraz varonil y su origen italiano, McKendrick posterga hasta el último capítulo de su libro la exploración de las influencias y fuentes literarias. Lo que sí enfatiza desde el comienzo es el problema planteado por el término “mujer varonil.” Según McKendrick no es satisfactoriamente traducible por “masculine woman,” ya que esta expresión conlleva connotaciones de desviación sexual y obvia otras que se desprenden del término en español. Sin embargo, aunque no cree que pueda ser traducido, sí cree que puede ser explicado:

By *mujer varonil* is meant here the woman who departs in any significant way from the feminine norm of the sixteenth and seventeenth centuries. She can take the form of the *mujer esquivia* who shuns love and marriage,

the learned woman, the career woman, the female bandit, the female leader and warrior, the usurper of man's social role, the woman who wears masculine dress or the one who indulges in masculine pursuits. (ix)

Esta definición brinda apertura y complejidad a la discusión del tema, que incluye factores nuevos como el comportamiento, la intención, y hasta la actitud mental, aparte de la vestimenta, para determinar la masculinidad del personaje (x). Además, McKendrick señala como un factor determinante la ruptura que la mujer varonil supone con respecto a las normas de este período y sus prescripciones sobre el rol femenino. Para McKendrick “the mujer varonil of the Golden-Age drama represents a fusion, in time and place, of nearly all the manifestations of the extraordinary woman which history, mythology and literature, from the days of classical antiquity down to the 17th century itself, can offer” (276). Como tal, representa un agregado de elementos heterogéneos que dificulta la ubicación del personaje dentro de categorías uniformes. Es éste el mayor reto que se propone el trabajo de McKendrick, ya que mientras más se esfuerza por formular una serie de tipologías estables, como las de la bella cazadora, mujer esquiva, bandolera, guerrera, líder, escolástica, amazona, etc., más se nota que la ambigüedad y complejidad de la mujer varonil las trasciende.

Por otro lado, para explicar la popularidad persistente de la mujer varonil en el teatro, McKendrick introduce un nuevo argumento de gran relevancia. Su tesis establece que la Edad de Oro fue un período de “gran interés” en la posición de la mujer en la sociedad española, y atribuye a Erasmo, en parte, el cambio de actitud que se suscitó hacia la mujer durante los siglos XVI y XVII, y en especial a su derecho a la educación (6). Ciertamente, en *Abbatis et eruditae*, parte de los *Colloquia familiaria* (1524), Erasmo expone claramente las virtudes de una mujer versada en letras, defendiendo el hecho de que su capacidad de aprendizaje iguala a la de cualquier hombre y contraponiendo su inteligencia a la ignorancia de los monjes. Sin embargo, como señala McKendrick, Erasmo continúa sosteniendo que el estado natural de la mujer es el matrimonio (8). Además de Erasmo, McKendrick también da crédito a Lope de Vega por transformar a la mujer varonil en una herramienta para examinar la condición de la mujer dentro de la sociedad (104-05). Este interés, a su vez, se vio reforzado, según la autora, por la demanda de actrices, y otros factores mencionados previamente en los estudios citados, como el gusto por la fantasía y la imaginación llevada hasta sus extremos más inusuales, el atractivo sexual del tipo y la afición del siglo XVII por las paradojas. Sin embargo, al proponer tantos factores, McKendrick subraya la dificultad de definir la relación de causalidad entre ellos y diferenciar cuál es su respectiva relevancia.

Un aspecto polémico relegado no solamente por los primeros estudios sobre el tipo, sino incluso en estudios posteriores, se refiere al tema de la sexualidad en la mujer varonil. Para dilucidar por qué este personaje fue tan difundido en el Siglo de Oro, McKendrick aclara que, “their appeal lay not in their lesbian insinuations but in their dramatic irony” (318). Esto contradice la aserción de Ashcom que avala que, “the

lesbian motif is implicit in most of the plots involving masculine women” (59). Como afirma Vélez-Quiñones, la preocupación por parte de McKendrick de proyectar conceptos modernos sobre la sexualidad en textos de siglos pasados es legítima; sin embargo, es imposible asumir que el comportamiento y los afectos homoeróticos deben descartarse por completo a menos que transcurran durante el siglo XXI (11). Suprimiendo la importancia de la sexualidad en la mujer varonil, McKendrick luego propone que “the basic attraction is obvious: she had all the charm of unreality, the unreality of a woman rivalling, even surpassing, man in a man’s world” (319). Esta aseveración neutraliza y contradice su propia tesis que acredita previamente el poder de la mujer varonil para ilustrar ciertos problemas de la época, descartándola como una mera fantasía. McKendrick concluye que “she was a product of, and was directed at, the Baroque mentality. She shared the appeal that the complex, the unusual and the contradictory possessed for the seventeenth century” (323). Esta conjunción de factores da una respuesta más satisfactoria a la popularidad de este tipo durante la época, pero al mismo tiempo, al proponer tantas fuentes posibles les resta importancia a todas.

Quizás de todas, la más interesante sea su proposición concluyente que alude a la mentalidad barroca no sólo como propulsora del gusto por este personaje, sino también de su creación. En esto parece coincidir con Bravo-Villasante, que afirma:

Y ¿qué es el barroco sino un arte hermafrodita, donde se mezclan términos clásicos, desorbitados, junto con términos puramente barrocos por la forma y el espíritu? [...] La predilección del teatro español por el tema de la mujer vestida de hombre, aparte de sus fundamentos externos –halago de la sensualidad del pueblo–, tiene otro sentido más profundo: es un síntoma más de barroquismo. (113)

Esta descripción del Barroco es muy reveladora al incluir el uso del término hermafrodita como prodigio de la naturaleza que conlleva la mezcla entre lo femenino y masculino, algo que se repite en el tipo de la mujer varonil.¹ A su vez, la comedia nueva, teorizada por Lope de Vega, también refleja esta agregación de opuestos. Como explica Lope en *Arte nuevo de hacer comedias*:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro, de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da Naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (vv. 174-80)

¹ Para una visión genealógica del término hermafrodita ver Foucault 1998-2005 y 1985.

La tragicomedia nace así de una mezcla de dos elementos en principio antagónicos. La comparación de Lope establece entre el teatro y el Minotauro, bestia con cuerpo de hombre y cabeza de toro, alude tanto a su relación con lo monstruoso, en este caso visto como algo prodigioso, como a la visión laberíntica del mundo. Lope además, como aclara Arellano, hace hincapié en que la naturaleza y su variedad deben servir como modelo del arte para deleitar a las masas (120). Por su parte, Maravall añade que en la cultura del Barroco “lo oscuro y lo difícil, lo nuevo y desconocido, lo raro y extravagante, lo exótico, todo ello entra como resorte eficaz en la perspectiva barroca que se propone mover las voluntades, dejándolas en suspenso, admirándolas, apasionándolas por lo que antes no habían visto” (467). He aquí una explicación fundada en el entorno socio-cultural de por qué quizás, junto con el gusto por la paradoja y lo maravilloso, persistió por un tiempo el gusto por la mujer varonil que de cierto modo encarnaba todos estos atributos.

A su vez, es apropiado señalar que las amazonas, consideradas como una de las tantas razas monstruosas que rondaban por el mundo desconocido, representen el arquetipo de la mujer varonil, en el cual se podría decir que todos los otros prototipos se ven reflejados. Esto es algo que secundan tanto McKendrick (174) como Ashcom, el cual afirma que “Semiramis, it seems to me, is as good a candidate as any for the role of archetype of ‘la mujer varonil.’ So, too, is Penthesilea, queen of the Amazons, who intervened on the losing side, and fatally for her, in the Trojan War” (54). Debido a que la figura de la Amazona sirve de inspiración para el resto de las mujeres varoniles que emergen en el teatro del Siglo de Oro, es importante entender cómo este modelo fue concebido y recreado en la época. Desde su encarnación en mitos griegos a su reaparición en relatos del Nuevo Mundo, la existencia de las amazonas se postuló fuera del marco de la sociedad civilizada, en las fronteras desconocidas donde la presencia de mujeres varoniles y otras clases de monstruos podía ser plausible. Como afirma Rudolf Wittkower, “the Greeks sublimated many instinctive fears in the monsters of their mythology, in their satyrs and centaurs, sirens and harpies, but they also rationalized those fears by the invention of monstrous races and animals which they imagined to live at a great distance in the East, above all in India” (159). Las amazonas se sitúan como una más de estas razas monstruosas que habitan en la periferia de la civilización, apareciendo en una lista variada de fuentes clásicas, entre las que se encuentran Beroso, Diodoro, Arriano, Jenofonte, Heródoto, y Virgilio, entre otros.² Como afirma Lope en su dedicatoria a Marcia Leonarda en la comedia mitológica titulada *Las mujeres sin hombres*,³ “yo las hallo en Virgilio y en todos los

² Para mayor información sobre posibles fuentes de relatos de amazonas utilizados por Lope véase las “Observaciones Preliminares” de Menéndez Pelayo (1965, 219-32).

³ Menéndez y Pelayo es de la opinión que esta obra es la misma que aparece con el título de *Las Amazonas* en la primera lista de *El Peregrino*, que data de 1604, aunque no salió a la luz hasta 1621 cuando fue publicada en la *Décimasexta parte* de las comedias de Lope (1965, 219). Por su parte, según señala McKendrick en sus notas, Morley y Bruerton la datan entre 1613 y 1618 (175).

autores, y no sólo en aquellos tiempos, sino tan cerca de nuestra edad que en el viaje de Magallanes fueron vistas” (377). Como señala Marcella Trambaioli, Lope se acerca a la figura de la amazona a través tanto de la mediación de los modelos renacentistas como de sus conocimientos de las fuentes clásicas (233), modificándola para el gusto de su época y reinscribiéndola en el teatro del Siglo de Oro.⁴

Para entender el tratamiento que Lope, el mayor creador de mujeres varoniles, le brinda al tema es importante señalar que su finalidad es la de reafirmar que la fuerza del amor, obviamente heterosexual, es capaz de vencer cualquier obstáculo. Lope expone esta visión en la dedicatoria de *Las mujeres sin hombres* diciendo “que jamás fueran vencidas de Hércules si Antiopía, en Temiscira, no se enamorara de Teseo; claro estaba que el valor de mujeres determinadas sólo con la blandura del amor podía ser vencido” (377). A su vez, advierte que su propósito no es el de poner a las Amazonas como modelos a seguir para las mujeres, aunque reconoce que son mujeres admirables, ya que supieron “vivir solas en concertada república, ejercitar las armas, adquirir reinos, fundar ciudades y dar principio a una de las maravillas del mundo, que fue el templo de Diana en Efeso” (377). Su objetivo autodeclarado al escribir esta obra fue “para que [se] conozca que la fuerza con que fueron vencidas tiene por disculpa la misma naturaleza” (377). Por lo tanto, para Lope las encarnaciones de la mujer varonil son reiteradamente susceptibles de incurrir en una debilidad que las devuelve inequívocamente a la norma de la feminidad naturalmente esperada de su sexo. El sentimiento del amor es lo que termina devolviéndolas a su condición de mujeres tradicionales, y a la debilidad y dependencia que esto conlleva.

Según el pensamiento expuesto en las comedias de Lope, la fuerza del amor que emerge del orden “natural” es irrefutable. Como afirma Barbara Matulka, “to the *Siglo de Oro* dramatists [...] there was no real antagonism between the sexes, for Love, the universal master, united them in happy harmony” (41). De acuerdo con esta lógica, es imposible que una mujer resista lo que se presenta como su destino “natural,” determinado por el sexo en el que nace, el cual la llevará a enamorarse de los hombres, casarse y ocupar su rol social prescrito.⁵ Lope argumenta que la nación amazona, que dio luz a todas las variantes de mujer varonil, nace de un agravio cometido por los hombres y no de un rechazo intrínseco hacia ellos; por lo tanto, ellas mantienen una repulsión solamente superficial y no podrán negar sus impulsos naturales a enamorarse y rendirse ante ellos. Según la versión de Lope, el doble rasero cruel al que las mujeres eran sometidas en virtud de su sexo fue lo que las motivó a defender sus derechos de los hombres abusivos, transformándolas en mujeres varoniles y suscitando esta guerra

⁴ Véase “La figura de la Amazona en la obra de Lope de Vega” de Marcella Trambaioli para más información sobre Lope y su tratamiento de las Amazonas.

⁵ Esta concepción de la unión entre opuestos como parte de un destino “natural” puede trazarse al mito presentado en *El Banquete* de Platón, el cual sostiene la creencia de que los seres humanos en tiempos muy remotos eran hermafroditas, pero fueron castigados por los dioses, quienes los separaron por sexos transformándolos en dos opuestos destinados a buscar nuevamente su unión para así retornar a la armonía.

entre los sexos. Sin embargo, siendo éste simplemente un agravio, puede ser perdonado y reparado por la fuerza del amor, devolviéndolas a su rol natural de mujeres sumisas subyugadas al sexo más fuerte.

Visto de otra manera, la mujer varonil es otra manifestación del tópico del mundo al revés que se revitaliza en el Siglo de Oro.⁶ Aunque ella invierte por un tiempo las normas sociales y naturales, está siempre destinada a regresar a su rol normativo restableciendo el orden. Según afirma Maravall, esta temática renace “como producto de la cultura de una sociedad en vía de cambios, en la que las alteraciones sufridas en su posición y en su función por unos y otros grupos crean un sentimiento de inestabilidad, el cual se traduce en la visión de un tambaleante desorden” (315); sin embargo, añade, “no hay cultura barroca sin el triunfo, temporalmente, de la autoridad” (355). En otras palabras, “the paradigm of the world-upside-down carries the assurance that, no matter how successful the woman may be in her manipulations of the male sphere, in the end the world will turn right side up again, the comedy will end in marriages, the laws of society will be reimposed” (Stoll 1991, 26). No obstante, aunque las normas son siempre restituidas en las representaciones teatrales de la mujer varonil, esto no puede borrar la transgresión que ocurrió previamente. Esta contradicción entre inestabilidad e inmutabilidad, libertad y represión, desorden y orden, entre otras paradojas que definen a la sociedad y al teatro del Siglo de Oro, tiene su paralelo en la mujer varonil, en la cual se aúnan masculinidad y feminidad, crueldad y ternura, agresión y pasividad, fuerza y belleza, contradicción y consistencia, y por lo tanto también las características de lo monstruoso. La siguiente sección se centra en desvelar, a través de la creación de un diálogo entre las teorías de construcción de género, *performance* y monstruosidad, cómo la mujer varonil construye y dismantela, subvierte y contiene, las categorías normativas binarias del género femenino y, por consiguiente, masculino.

II. Presupuestos teóricos: construcción de género, *performance* y monstruosidad en la mujer varonil

The reason why the monstrous feminine horrifies her audience are quite different from the reasons why the male monster horrifies [...]; as with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, she is defined in terms of her sexuality. The phrase ‘monstrous-feminine’ emphasizes the importance of gender in the construction of her monstrosity. (Creed 3)

La mujer varonil, además de su ya establecido vínculo con las razas monstruosas, representa lo híbrido, complejo, marginal, y por lo tanto también lo subversivo. Según establece la teoría de construcción del género conceptualizada por Judith Butler, Case Sue-Ellen, Marjorie Garber y Judith Halberstam, entre otras, el sexo biológico no es

⁶ Para un análisis clásico sobre la materia ver Julio Caro Baroja.

determinante por sí solo; es a través de acciones, comportamientos, gestos, ropa y adornos, entre otras cosas determinadas socialmente, como damos forma a los géneros de mujer y hombre, a los atributos femenino y masculino, y los asociamos con el sexo en que se nace como si emergieran de él. Teniendo esto en cuenta, podemos comprender que la mujer varonil que actúa y a veces se viste como hombre se apropia de más que simplemente el rol masculino. Su lenguaje, comportamiento, pasatiempos y hasta apariencia física subvierten las jerarquías de género, transgrediendo las normas establecidas por la sociedad. Hasta su vestimenta confunde y engaña; todo en ella causa ansiedad debido a que reúne y desvanece las definiciones culturales de mujer y hombre. Pero, si bien la ropa es uno de los elementos que pueden utilizarse para disipar las barreras entre los géneros binarios, ésta facilita su resolución normativa con un simple cambio de vestuario. Sin embargo, la mujer varonil va más allá del disfraz ya que desnaturaliza la supuesta esencia de la masculinidad y por consiguiente de la feminidad. Su tipo no entra dentro de las categorías binarias de hombre / mujer, sino que como híbrido representa una fusión de cualidades heterogéneas, que trasciende el sistema de convenciones y binarismos que limita a ambos sexos, ubicándola dentro del rubro de lo monstruoso. Debido a su ambigüedad, la mujer varonil pertenece a los márgenes, fuera del centro que domina la sociedad donde impone sus ideologías. Pero, paradójicamente, al habitar en estos lugares alejados adquiere mayor grado de libertad y desde ellos es capaz de manipular las normas que condicionan el comportamiento determinado por el sexo, poniendo en duda lo establecido. Su existencia no sólo perturba el orden y lo invierte, sino que lo subvierte manifestando la arbitrariedad de su construcción. Dicho de otra manera, la mujer varonil acentúa la *performance* que constituye la identidad del género, la cual Butler define como

an identity tenuously constituted in time –an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self [...], a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief. (Case 270-71)

Si el género es entendido como una identidad instituida a través de la repetición estilizada de actos, entonces podemos decir que no existe una esencia interna del género determinada por el sexo. Como explica Butler, “to be a woman is to have *become* a woman, to compel the body to conform to an historical idea of ‘woman,’ to induce the body to become a cultural sign, to materialize oneself in obedience to an historically delimited possibility” (Case 273). Por lo tanto, el concepto de mujer y hombre no es algo con lo que se nace, sino que es dictaminado por las normas y discursos sociales que posteriormente se internalizan por los seres humanos, ocultando

su origen arbitrario. Las categorías de hombre y de mujer conceptualizadas en oposición y reforzadas por la repetición de actos forman identidades vinculadas intrínsecamente con el sexo, creando el espejismo de géneros binarios originarios. Como afirma Butler, diversas ficciones sociales han producido una serie de estilos corporales que se presentan como configuraciones naturales de cuerpos, en sexos que existen en relación binaria entre ellos (Case 275). Por consiguiente, podemos determinar que las categorías de género y sexo no son más que efectos de instituciones, prácticas y discursos que crean una unidad falsa y normativa (Butler 1999, xxxi).

A su vez, la complejidad de la construcción del género queda disfrazada bajo esta fachada de convenciones culturales, actuaciones, vestimenta, ademanes y atributos corporales que designan un ideal histórico estandarizado y homogenizado. La mujer varonil, que por definición se apropia de los signos culturales que definen al hombre como tal, rechazando por consiguiente aquellos que constituyen a la mujer, ya que representaría su opuesto absoluto en este sistema binario, pone en duda qué es lo que delimita realmente nuestra identidad de género. Tomando como ejemplo la vestimenta, que representa para la sociedad una parte esencial de lo que construye la identidad de género, la mujer disfrazada de varón, así como el hombre que se viste de mujer en la *comedia*, “points to the disjuncture between body and clothes, between clothes as signifying and/or constituting the subject” (Case 315). Esta brecha entre cuerpo y ropa, sexo y género, hombre y mujer, desestabiliza las categorías que damos por sentadas. Como afirma Garber, el travesti, y por extensión la mujer varonil, es “both terrifying and seductive precisely because s/he incarnates and emblemizes the disruptive element that intervenes, signaling not just another category crisis, but –much more disquietingly– a crisis of ‘category’ itself” (32). La mujer varonil, por lo tanto, pone en tela de juicio mucho más de lo que aparenta, generando una ansiedad que no se resuelve fácilmente, ya que el orden social y simbólico se ven amenazados por este tipo de personaje.

Además de esta fusión entre género y sexo, la construcción de categorías binarias propaga el mito de un origen o esencia y una ficción de lo “natural” frente a lo no natural. Como aclara Schechner, “even ‘nature’ is not natural, or prior, but a humanly constructed concept designed (consciously or unconsciously) to accomplish human ends” (151). Por lo tanto, todo aquel que no se ajusta a las normas y se niega a representar el género que le es asignado por su sexo se está rebelando no sólo contra la sociedad, sino contra la “naturaleza.” Por un lado existe la afirmación de que la naturaleza produce sólo dos sexos acompañados de sus correspondientes géneros, y por el otro existe la concepción jerárquica de que el sexo femenino es naturalmente inferior al del hombre, justificando así la cultura heterosexual y patriarcal. Por consiguiente, la mujer varonil, en cuanto es capaz de romper con estas “leyes del orden natural” cuestionando las normas en que se fundamenta, supone un gran peligro para la sociedad. Las representaciones de la mujer varonil y el hombre femenino en el teatro sirven para desvelar las ambigüedades de estos esquemas binarios, así como

para reflejar su *performativity* y exhibir las contradicciones inherentes a ellos.⁷ Estas categorías se revelan así como conjuntos de relaciones que no están tan aisladas ni disgregadas como aparentan inicialmente. En otras palabras, la mujer varonil y su contrapartida el hombre femenino, nos recuerdan que la *performance* es arbitraria, que todo es una actuación.

Una vez definido el género como *performance*, inmediatamente se hace palpable su vínculo con el teatro. La misma Butler reafirma este vínculo al comparar la similitud entre la *performance* social del género y la *performance* del teatro. Según Butler, “the acts by which gender is constituted bear similarities to performative acts within theatrical contexts” (Case 272). Aunque ambas son representaciones públicas, actuaciones compartidas y leídas por sus respectivas audiencias, una es denominada real y la otra ficción, si bien ambas pueden emplearse elementalmente como ficciones reguladoras. Como afirma Reina Ruiz, el teatro puede ser un ente conservador ya que “el escenario es mera ilusión, un mundo al revés temporal, donde al final nada o muy poco cambia en la estructura sociopolítica del momento” (11). El distanciamiento entre realidad y ficción es lo que permite que el teatro se conciba como un espacio especial, brindándole mayor juego, flexibilidad y protección bajo sus convenciones. Ese espacio que produce el escenario es uno de mayor libertad, pero la externalización de la construcción de géneros, bien sea en la calle o en las tablas, e incluso su problematización, también forman parte de su normalización o naturalización. La representación de personajes subversivos en el teatro sirve para apoyar tanto como para desestabilizar las normas sociales. Según Stephens, “drama, as cultural practice, can both challenge and reinforce dominant gender ideology in periods of social change” (283).⁸ El teatro, por lo tanto, sirve como un vehículo para reflejar y reaccionar frente a la sociedad, confirmando parcialmente y subvirtiendo a la vez los discursos normativos en los que se fundamenta.

Mientras que por un lado el teatro del Siglo de Oro a veces defiende la causa de las mujeres y sus derechos, por otro reedifica las normas del *status quo*, desactivando en gran parte su potencial subversivo. Las propias convenciones dramáticas de la época, encapsuladas en los finales felices de las comedias con sus casi inevitables matrimonios, nulifican la posibilidad de una ruptura definitiva con las normas y moralidad social. Mientras la institución del matrimonio mantiene las diferencias sexuales en su lugar, frenando así toda clase de indeterminación a través de la legitimización de la pareja heterosexual (Case 300-01). Esta oscilación entre el deseo

⁷ Richard Schechner define el concepto de *performativity* como algo que “points to a variety of topics, among them the construction of social reality including gender and race, the restored behavior quality of performances, and the complex relationship of performance practice to performance theory. Some of these topics are [...] construction of gender” (2002, 123).

⁸ Judith L. Stephens no aclara la relación que existe entre un periodo de cambio social y el rol del teatro como sitio de enfrentamiento sobre el significado de género. No queda claro si el teatro simplemente refleja la lucha durante el cambio social, o si es un elemento que contribuye a su producción. Por otro lado es importante señalar que aunque los comentarios de Stephens giran alrededor del teatro de la “era progresiva” (1890-1920), su admonición puede ser extendida al teatro áureo.

de defender ideales que apoyan un mayor grado de igualdad entre los sexos y la lealtad a las ideologías de género que dominan en el patriarcado (como la necesidad de la mujer de convertirse en esposa y madre), establece los límites entre los que el teatro puede desafiar y desestabilizar la visión convencional de la mujer y, por consiguiente, del hombre (Case 290). Por lo tanto, lo que una mano otorga, la otra lo niega. Esto subraya tanto las fisuras que emergen debido a la rigidez de los géneros prescritos y su limitación del rol de la mujer, como la restauración del orden establecido que alivia momentáneamente y sin riesgo social real las tensiones que genera la mujer varonil.

Es importante señalar que lo que le concede un poder subversivo a las representaciones inestables del género es que se interpreten como *performance* y no como imitación. Cuanto más se aproxima a una simple imitación de prescripciones del género masculino, la mujer varonil pierde su potencial subversivo, convirtiéndose en un mero reflejo del modelo “natural.” Pero según afirma Noble, “masculine women challenge the ‘naturalness’ and biological essentialism of the sex / gender system [...]. [They are] no longer an imitation of gender but a parody of heterosexuality that deconstructs the operations of the sex / gender system and, subsequently, all gender identities, as performative effects” (xii). Consecuentemente, la mujer varonil expone las limitaciones de las configuraciones binarias y normativas de géneros e identidades. Como secunda Halberstam, “far from being an imitation of maleness, female masculinity actually affords us a glimpse of how masculinity is constructed as masculinity. In other words, female masculinities are framed as the rejected scraps of dominant masculinity in order that male masculinity may appear to be the real thing” (1). Desde este punto de vista, podríamos afirmar que el comportamiento misógino refleja la ansiedad de los hombres sobre su propia masculinidad y la autoridad y el poder que se asocian a ésta, mientras que la mujer varonil, una vez aplacada y devuelta a su rol normal, reafirma la masculinidad de los hombres, apaciguando su ansiedad y borrando cualquier duda de su posible feminidad. La mujer varonil puede emplearse entonces para construir y delinear los límites de la identidad masculina. A su vez, que la mujer triunfe en un mundo dominado por hombres en el escenario puede servir como una especie de catarsis liberadora, que no conduce sin embargo a ningún cambio, sino por el contrario viene al fin a reafirma el *status quo*.⁹

No obstante, según argumenta Sidney Donnell, “closure is not the same as an ending” (33). Aunque el final de las obras del Siglo de Oro restituye los valores sociales tradicionales resguardándose de la censura de los moralistas, no resuelve necesariamente las tensiones, fisuras o críticas de las injusticias sociales y la construcción de géneros binarios discretos que la propia obra ha traído a flote. La

⁹ Umberto Eco establece que el carnaval requiere una parodia de las reglas y rituales respetados. Por lo tanto, el carnaval es una transgresión autorizada dentro de un marco delimitado que refuerza la ley y nos recuerda de la existencia de las normas, a la vez que es capaz de curar neurosis gracias a la catarsis que produce sin crear rupturas con las normas sociales establecidas. Sin embargo, para Eco, el carnaval y sus parodias no se equiparan de forma idéntica a la comedia, a la cual reconoce como una práctica antiautoritaria mucho más incisiva (1-26).

resolución y / o restauración de las normas no niega ni borra la ruptura previa de ellas, el “desorden” causado, ni la multiplicidad de cuestionamientos que emergieron en el proceso. Según Butler, la propia repetición que perpetúa este mecanismo de categorías expone su artificialidad y posibilita su desmantelamiento. En otras palabras, la repetición solidifica lo que a su vez desvela como una construcción de discursos sobre lo “natural” y “original” (1999, 43). El teatro, como un “espejo” o reproducción de la realidad, presenta el escenario perfecto para descubrir los géneros, cuerpos, identidades y estructuras discretas y singulares como ficciones al jugar con sus propias armas de construcción.¹⁰ Esta es la paradoja de la comedia, la cual sirve simultáneamente como mecanismo que refuerza y cuestiona las normas sociales, construyendo y de-construyendo las ideologías dominantes.

De forma similar, el concepto de lo monstruoso, que es una construcción que emerge de lo que la sociedad categoriza como normal y anormal, y por lo tanto también es arbitrario, sirve conjuntamente para transgredir y a través de esta transgresión confirmar el supuesto orden natural. Según Jeffrey Cohen, lo monstruoso “arises at the point of tension in these classification systems where mutually exclusive categories grind against each other in their too-tight and restrictive fit” (1998, 43). Con respecto a la mujer varonil, es de la fricción entre las categorías binarias de hombre/mujer, femenino / masculino, natural / anti-natural, de donde surge su monstruosidad. Sin embargo, para comprender el término “monstruo” y sus usos es importante precisar cómo éste fue definido en su contexto histórico-social. Covarrubias lo define en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611 como “cualquier parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabezas, cuatro brazos y cuatro piernas” (114r). Esta definición vincula lo monstruoso directamente con lo humano, o mejor dicho, con una deformación antinatural de lo humano. En otras palabras, como afirma Barbara Creed, el monstruo denota la frontera entre lo humano y lo no-humano (5). Además, el empleo de la palabra “parto” también enlaza directamente a lo monstruoso con el sexo femenino, ya que la monstruosidad emerge de la mujer. Por último esta definición afirma la creencia en un orden natural y la ruptura con él equivale a la exclusión de la categoría de “ser humano.” Sin embargo, como refleja Cervantes en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* publicados en 1615, en donde se refiere a Lope de Vega como “el monstruo de naturaleza” resaltando su habilidad prolífica para crear comedias, monstruo se refiere mucho más que a una deformación física (12). Este término tenía para la época connotaciones positivas que aludían a la singularidad y excepcionalidad de algo denominado como extraordinario o sobrehumano.

Como indica Rogelio Miñana, “lo monstruoso entra en estrecha relación con otras dos palabras fundamentales y de connotaciones positivas para la teoría artístico-literaria del Siglo de Oro: la maravilla (*mirabilia*) y la admiración (*admiratio*), ambas etimológicamente vinculadas al acto de ‘mirar’” (6). Según esclarecen Parr y

¹⁰ Véase Stoll & Smith (2000) para más detalles sobre la representación de géneros en el teatro del Siglo de Oro.

Albuixech refiriéndose a su aplicación en el teatro, *admiratio* “se refiere a la sensación de maravilla y embelesamiento, o de consternación y repugnancia, que se produce al llevar al escenario personajes y casos extravagantes y asombrosos” (24). Como señala su propia etimología, la palabra monstruo proviene del latín *monstrum* indicando algo digno de verse o *monstrare*, un prodigio que por extensión evoca simultáneamente admiración y temor. También puede ser concebida como un portentoso que muestra el futuro, una advertencia que nos enseña algo. En el *Latin Lexicon* ‘monstrum’ es definido como:

1. a divine omen, supernatural appearance, wonder, miracle, portent. quoddam novum
2. an abnormal shape, unnatural growth, monster, monstrosity
3. [figuratively] a repulsive character, monster, abomination
4. a horrible sight, pernicious thing, object of dread, awful deed

La primera parte de esta definición recalca su carácter profético, ya que representa el signo de un cambio que también está vinculado a conceptos como el prodigio, el milagro, la maravilla, el asombro, lo inusual y hasta lo mágico o místico que va más allá de las fuerzas o leyes de la naturaleza. Todos ellos son conceptos que recalcan la capacidad del monstruo para desafiar el marco del entendimiento e ir más allá de los límites establecidos. La segunda parte enfatiza la mezcla de elementos que representan la cualidad híbrida del monstruo y su ruptura con lo natural y normal. Por último, llegamos a la definición quizás más reconocida contemporáneamente, que connota cualidades peyorativas como la fealdad, la repulsión, el miedo y la maldad, hoy día habitualmente asociadas al vocablo.

A pesar de las diversas connotaciones tanto positivas como negativas que conviven en el término *monstruo*, todas las definiciones parecen coincidir en que su característica esencial es la ruptura con o transgresión con algo denominado como la norma. En relación a la mujer varonil, Cohen lo resume acertadamente en estas palabras: “The woman who oversteps the boundaries of her gender role risks becoming a monster” (1998, 9). El propio Fray Luis de León en *La Perfecta Casada*, refiriéndose a la necesidad de cumplir y mantenerse dentro de los parámetros de nuestros roles sociales, afirma que “como en la naturaleza los monstruos que nacen con partes y miembros de animales diferentes no se conservan ni viven, así esta monstruosidad de diferentes estados en un compuesto [...]; y como la naturaleza aborrece los monstruos, así Dios huye éstos y los abomina” (77). Si el rol “natural” de la mujer es el de estar subordinada al hombre, ser madre y ama de casa, temerosa y débil, la mujer varonil por ser un compuesto de cualidades femeninas y masculinas, que connotan la agresividad, fuerza e independencia, transgrede las reglas normativas. Como tal, la mujer varonil entra perfectamente en la definición estándar de monstruos como “disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration” (Cohen 1996, 6), aunque quizás

debiéramos añadir que su incoherencia no se limita al cuerpo. A su vez, la mujer varonil representa una experiencia indeterminada y ambigua porque pertenece a dos mundos que se han postulado como contradictorios. Por lo tanto la monstruosidad de la mujer varonil existe porque su hibridez la coloca fuera de cualquier estructuración sistemática, ejerciendo su potencial subversivo desde este espacio liminal.

Según explica Cohen, “the monster is a dangerous reminder of every power / knowledge system’s fragility, of its vulnerability to whatever lies outside it and that it excludes” (1998, 37), y como tal se convierte en un vehículo a través del cual se fluctúa constantemente entre el desorden y su restablecimiento. El monstruo de la mujer varonil representa un peligro tangible para la sociedad, y su mera existencia pone en tela de juicio las estructuras binarias en las que se fundamenta el sistema. Como todo ente peligroso, la mujer varonil también tiene que ser purgada de la sociedad o reabsorbida en ella para aminorar su poder transgresor, y si es posible eliminarlo. Es aquí donde encontramos la explicación de por qué surge, habita y se ubica dentro de los espacios liminales, en los bordes y fronteras. Todo lo denominado monstruoso tiende a desplazarse a las regiones marginales y la mujer varonil no es la excepción: habita en la periferia geográfica, fuera del centro donde reina la supuesta normalidad, en terrenos no civilizados donde rige la naturaleza salvaje. Paradójicamente, desde ellos la mujer varonil cobra mayor libertad, suscitando la ansiedad de la sociedad patriarcal que intenta devolverla a su rol normativo de sumisión y dependencia. Simultáneamente, su anomalía la margina y su marginalidad la hace extraordinaria, despertando la curiosidad y admiración de los que la observan.

La naturaleza dual del monstruo reaparece continuamente y se refleja tanto en su constitución híbrida como en su percepción externa. Vélez-Quiñones alude a esta dualidad cuando indica que “whether it is an organic aberration, a sexual deviation, a philosophical, religious, or political idiosyncrasy, or a freak occurrence, the monster is both abominable and enticing” (ix). Debido a que la mujer varonil pertenece a las dos definiciones de género y a ninguna a la vez, su existencia provoca el miedo y asombro de todos. En otras palabras, “monstrosity serves as an emblem of contradiction: its heinous and unnatural aspects are complementary to its prodigious and marvelous implications” (Vélez-Quiñones xii). Por un lado se le teme, ya que pone en cuestión los mecanismos que construyen las identidades, poniéndonos frente a nuestra propia subjetividad fragmentada. Pero por otro lado nos atrae, provocando el deseo de ver de cerca lo mismo que nos aterra, ya que el monstruo fascina al espectador por su singularidad, y su ambigüedad y complejidad lo enriquecen. o obstante, esta atracción es siempre temporal; el orden debe ser restaurado, bien sea ubicando lo anómalo dentro de una categoría normalizadora, o bien haciéndolo desaparecer por completo. Como indica Vélez-Quiñones refiriéndose a la monstruosidad salvaje, “the *salvajes*, for their part, are transformed before our eyes; their wildness seemingly evanesces. The soundness of prevailing social, cultural and political orders is thus authenticated” (82). La naturaleza híbrida del monstruo de la mujer varonil, según establecen los preceptos del Siglo de Oro, debe retornar a su cauce a través de la convención del

amor y el matrimonio (humano o religioso) o el castigo de la justicia. Sin embargo, “wildness and monstrosity cannot be sanitized altogether,” y los mecanismos normalizadores empleados terminan revelándose como forzosos y arbitrarios, ya que van en contra de la propia naturaleza del ser monstruoso (Vélez-Quiñones 85). Sin lugar a dudas, las contradicciones que emergen de este tipo de personaje son muy difíciles de controlar, “for the marvelous and monstrous are almost always in danger of eluding mastery and classification” (Platt 22). Pero gracias a que el monstruo de la mujer varonil se resiste a toda sistematización, representa un núcleo poderoso desde el cual se pueden de-construir los discursos dominantes que forman identidades fundamentadas en géneros y otros conceptos binarios. Es este núcleo y sus acompañantes tensiones y paradojas que emergen en *La varona castellana*, comedia que da vida con toda probabilidad a la más compleja y elaborada mujer varonil del Siglo de Oro, suscitando una exploración profunda y cuidadosa de su contenido.¹¹

III. El destino “natural” de la guerrera heroica: *La varona castellana* de Lope de Vega

A través de *La varona castellana* Lope de Vega manifiesta su visión particular de la mujer varonil, donde, sin importar las transgresiones que ésta haya podido perpetrar, la resolución es acompañada no sólo por la anticipada restauración del orden “natural,” sino también por una celebración subversiva de este ser simultáneamente heroico y monstruoso. De 1599, esta comedia se basa en la leyenda de la *Varona de Villanañe* y se sitúa en un momento histórico altamente conflictivo: la disputa por la sucesión al trono entre los poderosos reinos cristianos de León-Castilla (Alfonso VII) y Aragón (Alfonso I).¹² Después de la muerte de Alfonso VI (1109), su hija doña Urraca toma el puesto de regente (1109-26) y opta por anular el matrimonio con su primo Alfonso I el Batallador (1117), con la meta de poner en el poder al hijo de su primer matrimonio, Alfonso VII. El forcejeo por la sucesión al trono que emerge de este conflicto resulta en una guerra entre Aragón y León-Castilla, especialmente activa entre 1113-17, cuando se firma finalmente una tregua y se establecen nuevas fronteras entre los dos reinos. Con estos sucesos de trasfondo transcurre la obra de Lope. Una obra que alude a la leyenda de María Pérez de Villanañe, mujer que luchó junto con

¹¹ Sorprendentemente, esta obra parece haber sido relegada por los críticos literarios, ya que sólo aparece mencionada brevemente en los análisis de McKendrick (296), en Camacho Platero, en Menéndez Pelayo (1966, vol. 3), y más recientemente en el prólogo de la edición de Pontón & Serés, que ofrece el análisis más extenso sobre esta obra.

¹² Véase el “Prologo” de *La varona castellana* en *Comedias de Lope de Vega* parte IX.III, 1157-65 (Pontón & Serés eds.). Consta en la primera página de la copia de Gálvez, la fecha en que Lope de Vega finalizó la obra, el 2 de noviembre de 1599. La datación de Morley & Bruerton (260-61) sitúa la comedia, según sus estructuras métricas, entre 1597 y 1603.

sus dos hermanos en el bando de Alfonso VII y venció y capturó al propio rey de Aragón, Alfonso I.¹³

Según McKendrick afirma acertadamente, *La varona castellana* pertenece a una serie de obras centradas en guerreras históricas o semi-históricas (296). McKendrick encuentra rastros de este personaje en la literatura latina con las Amazonas, y en la *Eneida* XI de Virgilio con el personaje de Camilla. Continúa con las novelas caballerescas como el *Amadís de Gaula*, *Orlando Innamorato* (1487) de Boiardo, *Orlando Furioso* (1516) de Ariosto y sus respectivos personajes Marfisa y Bradamante, y *Gerusalemme Liberata* (1575) de Tasso. La tradición prosigue en el Renacimiento italiano en obras como *La Calandria* (1513) de Dovizio Bibbiena, *Gl'Ingannati* (anónima 1537), y *Gl'Ingannati* (1554) de Bandello, todas ellas muy influyentes en el teatro español.¹⁴ Dentro de la propia España, menciona a *Los Engañados* (1567) de Lope de Rueda y *Los Siete Libros de la Diana* (1559) de Montemayor, corroborando la larga tradición literaria de este tipo de personaje. Finalmente menciona su presencia en los romances como *La doncella que va a la guerra* populares durante el siglo XV (276-310).¹⁵ Sin embargo, McKendrick ubica esta obra bajo la rúbrica de la “bella cazadora,” demostrando la dificultad de colocar a esta clase de personaje dentro de cualquier categoría, ya que pertenece a varias y a ninguna clasificación a la vez. Como se demostrará en el análisis siguiente, la futura varona manifiesta comportamientos que también permiten su agrupación bajo las categorías de “la guerrera” y “la mujer esquivia.”

La comedia de Lope comienza con la visita de don Vela, infante de Navarra, a los hermanos Álvaro y Gómez Pérez, a los cuales intenta convencer de que se unan a la causa del joven Alfonso, heredero del reino de Castilla. Sin embargo, don Vela recibe una respuesta poco esperada de los jóvenes. El primero de los hermanos, Álvaro, al escuchar el propósito de don Vela, se niega a partir de su villa alegando misteriosamente que “cierto temor / me detiene y amenaza” (vv. 47-48). Sólo después de varios intentos por parte de don Vela de alagar y luego de avergonzar a Álvaro, éste cede y acepta la encomienda, impulsado más que nada por su temor al qué dirán. Picado por la curiosidad, don Vela indaga sobre los motivos que retienen al joven en este lugar tan alejado de la civilización obteniendo una respuesta inesperada. Luján, escudero de los Pérez, le revela que los celos detienen a Álvaro, más específicamente “celos de honor” (v. 148). Esto incita aún más la curiosidad de don Vela, y lo impulsa a indagar más a fondo sobre estos celos, propiciando que Luján divulgue el secreto de los Pérez: la existencia de una hermana. Debido a todo lo que previamente nos fue revelado e insinuado, podemos concluir, junto con don Vela, que la hermana de los

¹³ Otra tradición le cambia el nombre a doña Elvira, hija del conde Osmir, señor de Barahona. Para más datos véase el “Prologo” de Pontón & Serés, 1162.

¹⁴ Para mayor información sobre la difusión de este teatro en España ver entre otros Antonio Cortijo Ocaña, 59-78.

¹⁵ Carmen Bravo-Villasante también traza los orígenes de la mujer guerrera, hecho que señala Camacho Platero (1).

Pérez no es una mujer cualquiera. Nuevamente es el fiel escudero de los Pérez quien confiesa la causa de tanto misterio. Luján resume para don Vela la historia de María Pérez y su predestinación:

Luján.	Fue por cierta astrología que les dijo un hombre un día, ocasión harto liviana.	200
Vela.	¿Cómo?	
Luján.	Que había de ser fuerte vencedora de hombres.	

Debido a este pronóstico astrológico, los hermanos de María optan por ocultar la existencia de la misma a los ojos del mundo, especialmente de los hombres, que corren el mayor peligro según la profecía. Esta predicción determina el futuro de María, ya que por su causa y por la interpretación que le dan sus hermanos ella es alejada de la civilización y recluida en los montes, siendo aislada de cualquier contacto humano, aparte de sus hermanos y su criado. El resultado es la confluencia entre los instintos naturales de María, dictaminados según los astros, y los provenientes de su crianza en el monte, los cuales contribuye a confirmar el pronóstico estelar. Separar lo uno de lo otro es imposible, impidiéndose la posibilidad de determinar si fue la crianza o los astros los que dotaron a María de su comportamiento belicoso.

A pesar de la posible veracidad del destino trazado por las estrellas, lo que sí sabemos es que María se crió entre la naturaleza. Además de habitar en espacios silvestres, participó desde niña en las actividades asociadas a estos lugares, como por ejemplo, la caza. Nada en la crianza de María correspondió a los comportamientos tradicionalmente asociados con la mujer, ni tuvo la posibilidad de copiar ningún modelo de mujer. Al adoptar los pasatiempos y el espacio masculino de la caza, María se apoderó del ámbito asignado al sexo opuesto. Esto la coloca dentro de un ámbito liminal y paradójicamente los hermanos de María, al recluirla en los montes, no sólo no logran apaciguar los temores sobre el destino de su hermana, ni calmar los celos sobre su persona, sino todo lo contrario. Debido a que María habita en espacios naturales, no regulados por la sociedad, éstos se convierten potencialmente en *loci* de subversión, ya que le brindan mayor libertad de acción y desligan a María de las restricciones sociales. La situación de María se asemeja de varios modos a la de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Ella también es puesta en una especie de prisión por aquellos que por lazos familiares debían de querer protegerla, y es alejada del mundo civilizado por temor a acciones que aún no ha cometido. Su supuesto destino la ha marcado y convertido en un ser alienado, diferente, marginado y por lo tanto hasta cierto punto monstruoso.

La primera descripción de María sale de los labios del criado Luján, “¡Pesía tal, / que es mujer y no es mujer!” (vv. 151-52). En pocas y cómicas palabras, el simple

criado resume la problemática central de la obra. María no pertenece a ninguna categoría de género, es y no es a la vez, y esta dificultad de ubicarla dentro de categorías normales la convierte en un ente anómalo e inestable. Pero su peculiaridad también la convierte en algo único que despierta la curiosidad en otros. Al escuchar el relato sobre su inclinación por la caza y que “en toda España / no hay tan grande cazador: / cuerpo a cuerpo le acontece / matar un oso” (vv. 212-15), don Vela rápidamente exclama: “¡Gran deseo me habéis puesto, / pardiez, de verla!” (vv. 222-23). Su belleza es comparada con la de Diana (v. 187), cosa muy acertada, ya que ella representa a la diosa de la caza, mientras que su corazón se asemeja al de un Hércules (v. 219). Por fuera es mujer y por dentro es hombre, un híbrido que inspira sentimientos encontrados, ya que es digno de infundir tanto temor como admiración. Esta dualidad y quizás multiplicidad, que comparte María con los tildados de monstruo, reaparece a través de toda la obra. Es importante notar, sin embargo, que su ambigüedad, así como el desconcierto, temor y ansiedad que produce entre los hombres que la rodean preceden al uso de cualquier clase de disfraz varonil.

Irónicamente, los hermanos Pérez deciden sacar a María de su escondite agreste por primera vez para que los acompañe a la guerra, donde ellos podrán seguir vigilándola cuidadosamente y prevenir que se realice el vaticinio tan temido de que venza a los hombres. Son ellos mismos los que le piden que se disfrace de paje, obviando por completo que la vestimenta de hombre le brindará mayor libertad y que el llevarla a la guerra le dará la tan esperada oportunidad de probar su fuerza contra otros hombres y así cumplir su destino.¹⁶ Quizás esto ocurre porque la motivación de sus hermanos es el temor a la belleza de María, y no a su fuerza:

Álvaro.	¡Vergüenza es que una mujer ponga a dos hombres temor!	310
Gómez.	Yo nunca le tuve a ella; túvele de que es tan bella, que digan que ha de vencer los hombres.	315

Un temor, bien sea atribuido a ella o a su belleza, que ellos redefinen como “celos de honor” (v. 514). Nuevamente el miedo y los celos caracterizan la relación de los hermanos Pérez hacia su hermana. La familiaridad de ambos adjetivos se contrapone con la incertidumbre que generan. Por un lado, la palabra celos se asocia con trabajo, cuidado y hasta encubrimiento, los cuales pueden llegar a formar parte de la responsabilidad que quizás sienten los hermanos de proteger su honor, hasta el grado de esconder a su hermana. Sin embargo, los celos también denotan envidia de lo que no se tiene. En el caso de *La varona castellana* son los hermanos varones los que de cierto modo envidian a su hermana, y no al revés, como cabría esperar. La misma

¹⁶ Para una bibliografía reciente sobre el disfraz varonil ver entre otros la incluida en Erauso (ed. Esteban).

María afirma, sobre su proeza como cazadora de jabalíes, que “tres una tarde maté, / que, de espuma y sangre llenos, / metí por esos umbrales, dando envidia a mis hermanos” (vv. 369-72). Ella se apropia del rol masculino y va más allá de él. Es mejor cazadora, no sólo que sus hermanos, sino también que todos los hombres sobre la faz de la tierra. Debido a que ella cumple el rol de hombre mejor que los propios hombres, es razonable que inspire celos y temor a sus hermanos, ya que su superioridad pone en tela de juicio lo que significa ser varonil y hasta ser hombre.

Reiteradamente, la flaqueza e inferioridad de los hombres que la rodean, incluyendo a sus hermanos, sirve para resaltar no sólo la habilidad de María en la caza, sino también su valentía y belicosidad. Por ejemplo, ante la propuesta de participar en la guerra, los hermanos Pérez se preocupan más por el qué dirán que por otra cosa. Su principal inquietud es “que la gente castellana / nos llamará de cobardes / si faltan de sus alardes / los Pérez de Villañana” (vv. 328-31). Su actitud ante la guerra se resume en estas palabras: “Tenemos guerra forzosa” (v. 460). La reacción de parte de Álvaro en particular, quien inmediatamente rechaza la invitación a la guerra, se contrasta con la exhibida por María, la cual, al enterarse de ella, rápidamente accede y afirma “que valdré por un soldado” (v. 471). Esta contraposición de valores recalca la inferioridad moral de sus hermanos, que son motivados principalmente por salvaguardar su propia reputación y no por su valentía. Pero no para ahí la discrepancia entre María y sus hermanos con respecto a la empresa bélica. Ella proclama: “Amo de suerte la guerra, / que porque allá me llevéis / [...] / en cualquier hábito iré” (vv. 475-79). En una escena posterior, ya vestida de paje, reafirma aún más contundentemente su gusto por la guerra:

Aunque alabe	
todo el mundo lo que es paz,	
yo me muero por la guerra,	
piérdome por cuchilladas,	1630
en dos desnudas espadas	
toda mi gloria se encierra;	
[...]	
Ver matar es mi alegría;	
estas banderas arrastro.	1638

María no va a la guerra por deber o por defender su honor y el de su familia, sino porque ama la guerra. Ella misma parece ser consciente de que su reacción es algo fuera de lo usual cuando afirma “veréis de mi inclinación / una notable extrañeza.” (vv. 495-96). Su peculiaridad es claramente notable, y este tipo de comparaciones, que se repiten a través de la obra, recalca aún más que no existe hombre, ni tampoco mujer, que se compare a esta mujer varonil.

El mismo título de la obra, *La varona castellana*, que posteriormente será adjudicado por el rey a nuestra protagonista, alude a su gran ambigüedad y “notable

extrañeza.” Lope “juega con el equívoco del título nobiliario, barón, y la virilidad, incluso virulencia, de la heroína” (Pontón & Serés 1162). Este tipo de juego con múltiples niveles de significación se repite con el nombre que ella misma elige al tomar su disfraz de hombre en el segundo acto. María decide llamarse León (v. 1144), un nombre con múltiples significados, ya que representa el escudo del reino de León, la tribu de Judas (Camacho 3), la realeza, la fortaleza, la lealtad y hasta el rey del mundo animal. El nombre de León, por lo tanto, convierte de algún modo a María en un símbolo multifacético representativo de una identidad nacional castellana emergente que es inconfundiblemente masculina y cristiana. Por otro lado, según explica Judith Halberstam, “naming represents the power of definition, and name changing confers the power to reimagine identity, place, relation, and even gender” (8). Como artífice de su nuevo *alter ego*, María afirma el poder de autodefinirse como sujeto declarando:

María.	León me llamo.	
Vela.	¿León?	
María.	¿Qué te espanta? No ha tenido la Iglesia dos mil pastores con este mismo apellido? Mil reyes y emperadores también de este nombre han sido.	1145

De esta manera, María se apropia de un linaje noble y religioso a la vez que bestial y alegórico, y por lo tanto inhumano. Sin embargo, don Vela interpreta el nombre de un modo superficial:

Del león, cuando hay traición, que con piel de oveja viene dicen, y en esta ocasión antes pienso yo que tiene la oveja piel de león. Mas como al desengañado es imposible engañar, creed, león disfrazado, que no me habéis de matar, a lo menos engañado...	1160 1165
---	------------------------------

Don Vela cree que la actitud bizarra y agresiva de María se debe únicamente a su vestimenta exterior, ya que por dentro es mujer, y bajo las expectativas basadas en las normas sociales tendría que ser sumisa y temerosa. Lo que don Vela no aprecia es que María fue bizarra y feroz mucho antes de convertirse en León. Al creerse desengañado, don Vela afirma que será imposible confundirle haciéndole creer que

María es varón; sin embargo, las circunstancias ofrecerán a María la oportunidad de triunfar sobre los hombres no sólo con su fuerza corporal, sino también con su astucia y determinación. Aunque don Vela sabe desde el comienzo que ella está disfrazada, lo cual debería dotar a su personaje de cierta superioridad, es la intrepidez y sagacidad de María lo que se pone a prueba, haciendo su triunfo sobre él aún más contundente, ya que logra no sólo hacerlo dudar, sino que lo convence de su equivocación.

Con su astucia María revierte por completo las circunstancias, tomando el control de la situación. La primera herramienta que emplea es el lenguaje y “por medio de los recursos lingüísticos que su ingenio pone a su disposición de entre los cuales el doble sentido y la ambigüedad parecen ser los predominantes” ella comienza a rebatir las indirectas de don Vela (Cáceres 543). Sus primeras palabras de tono irónico y misógino son: “¿No es perder / hacer a un hombre mujer, / oveja humilde a un león,...?” (vv. 1220-22). Ella no está dispuesta a perder la oportunidad de ir a la guerra, y como lo que le garantiza esta oportunidad es la credibilidad de su disfraz de paje, tiene que mantener a toda costa el engaño. El argumento de María toma fuerza cuando comienza a sembrar dudas sobre la propia heterosexualidad de don Vela, diciéndole que él esta errando al blanco al que tira, ya que León está enamorado de una mujer. Pero el engaño no puede quedar completo sólo con palabras. Hace falta burlar la vista para que no le quepa duda alguna a don Vela del verdadero sexo de María / León. Paradójicamente, tanto el amor como la locura, y el engaño y desengaño, entran por los ojos. La misma María afirma, “verás cuánta diferencia / hace lo vivo al retrato, / la verdad a la apariencia” (vv. 1282-84), mientras don Vela comienza a dudar: “Agora yo quiero creer / que mis ojos se engañaron / [...] / pues hombre aquí te miraron / y en otra parte mujer” (vv. 1285-89). A través de sus acciones y con un sirviente como testigo, María le demostrará a don Vela su verdadero género. Como indica Judith Butler, “when the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that man and masculine might just as easily signify a female body as a male one, and that woman and feminine a male body as easily as a female one” (1999, 6). Por lo tanto, María, aunque es físicamente una mujer, puede tener en realidad atributos genéricos habitualmente considerados masculinos. El disfraz no es una contradicción, sino que corresponde perfectamente al género que ella, o quizás su destino/crianza, pero definitivamente no su sexo, ha determinado. Por lo tanto, María es más creíble como paje que como mujer.

En su estado de completa libertad de las normas sociales, María traspasa el rol de ambos géneros, transformándose casi en algo inhumano, y por lo tanto hasta cierto punto monstruoso. María misma es consciente de su condición, tal cual manifiesta en este discurso misógino:

Convertida en yelo estoy:
ni sé amar ni puedo amar.
Nací con inclinación

1330

a las armas y al ser hombre
 tan fuerte, que, en ocasión
 que sólo tengo su nombre,
 ya tengo su condición.
 ¡Oh gran perfección del ser 1335
 de ser hombre! ¡Oh gran nobleza!
 ¿Cuál agravio pudo hacer
 mayor la naturaleza
 que a un alma el ser de mujer?
 Pero al fin, si no le hiciera, 1340
 ¿cómo el mundo conservara?
 Justo fue que las hubiera,
 pero poco le importara
 que yo lo que soy no fuera.

Las inclinaciones de María son naturales, ya que nacen con ella, pero, desde el punto de vista de las normas establecidas por la sociedad, se convierten en todo lo contrario. Como ella misma afirma, la procreación, y por lo tanto la existencia de la raza humana, dependen de las relaciones heterosexuales. El género y el sexo como categorías indivisibles conservan el orden social, y es la sociedad la que denomina “natural” a este orden. Sin embargo, María no es lo que es. Su género no se corresponde con su sexo, y, aunque su existencia es quizás una demostración de la creatividad de la naturaleza, se considera también una anomalía y por lo tanto algo contrario al orden “natural,” es decir, un monstruo. Todo en ella es una contradicción, ya que no corresponde a los patrones establecidos por la norma. Una mujer que no desea casarse, que precia otras cosas más que el enamorarse, rompe con su rol de mujer convencional, y, como éste es su único rol disponible, queda fuera de la sociedad, y quizás hasta de la raza humana. María misma se compara con un elemento, afirmando que, debido a que carece la capacidad de amar a hombres, aunque sí puede amar la guerra, debe estar hecha de hielo.

Después de este momento de autorreflexión transcurre la escena de mayor transgresión por parte de María. Para llevarla a cabo, Lope utiliza elementos cómicos e irónicos, aunados en el gracioso Ordoño, soldado cómico. Con su presencia Lope está intentado amortiguar el efecto de las escenas más inverosímiles, en este caso el que se consumen relaciones sexuales entre dos mujeres. Es importante señalar que este suceso amoroso transcurre a puerta cerrada, es decir fuera de escena. De este modo Lope mantiene la separación entre el ámbito privado y público, ubicando lo que se denomina *obsceno*, en este caso relaciones sexuales entre miembros del mismo sexo, como la propia palabra indica, fuera de escena. A su vez, el único personaje que sabe realmente lo que ocurrió es la cortesana Celia, pero no existe ningún comentario de su parte. Si bien la relación entre personas del mismo sexo es algo inmencionable, como afirma Noble, su insinuación cobra aún mas vida en la imaginación de la audiencia

(xiii). Es de los labios de Ordoño, que se autodesigna testigo ocular, como obtenemos una descripción de los sucesos. Él resume el encuentro entre León y la cortesana, a la cual duda si llamar “¿Celia o Celestina?” (v. 1703), diciendo: “Digo que le vi acostado” (v. 1830), “y salió Celia desnuda” (v. 1846), “Entonces vi yo a León / en camisa, de turbado” (vv. 1849-51). Por supuesto nada de lo dicho por Ordoño tiene fiabilidad, y como lectores sabemos que él no fue testigo de nada, ya que huyó de la casa de Celia cuando arribaron a ella dos rufianes. Al ser cuestionado por don Vela, el mismo Ordoño pregunta: “¿Que no me quieres creer / que de la mujer gozaba?” (vv. 1855-56). No obstante, su testimonio termina por convencer o por lo menos acrecentar la duda en don Vela, hasta el grado de hacerle desistir de su empresa.

Este encuentro amoroso sirve como última prueba de la sexualidad de María / León, y persuade definitivamente a don Vela de que “sin duda doña María / en su solar se quedó” (vv. 1865-66). Ahora que la confusión se aclaró, y don Vela sabe que León no es María, cabría pensar que pudiese continuar dirigiendo su interés hacia ella. Sin embargo, la perturbación de su propia heterosexualidad ha dejado a don Vela tan asustado que decide renunciar a María por completo. Don Vela afirma “ya de mi amor me santiguo, / que es demonio un mal deseo” (vv. 1859-60), pero esto no es suficiente y proclama: “Hoy muere doña María, / hoy entierra el nuevo empleo, / hoy nace un justo deseo / que del injusto desvía” (vv. 1877-80). En un acto de sustitución, Don Vela rápidamente resuelve el temor generado por la posibilidad de un deseo homosexual y corrige el rumbo de su amor hacia un blanco más seguro, la reina doña Urraca, sin importarle que ya tenga un pretendiente: su amigo, el conde de Lara. El propio hermano de María, Álvaro, resume el comportamiento entre los antiguos amigos, el Infante don Vela y el Conde de Lara, diciendo: “Amor, que es siempre inconstante, / es con celos desvarío. / Celos es un accidente / que a nadie guarda lealtad / es traidor a la amistad / y a la sangre indiferente” (vv.2167-72). Este acto demuestra no sólo la ansiedad que le producía una atracción homosexual, sino también cuán inconstante es el amor de don Vela, el cual rápidamente renuncia a María y la sustituye por otra. María define su comportamiento de esta manera: “Es hombre: habrase mudado” (v. 2246). Sin embargo, cabe notar que la inconstancia aunada a los celos es una característica tradicional de la mujer, o quizás de un don Juan sin escrúpulos, pero no corresponde a un caballero heroico como aparenta y debería ser el Infante. Además, el hecho que don Vela no logra ver más allá del disfraz de María es una demostración más de su intelecto débil y de su inferioridad en comparación con la futura varona. La mujer varonil, por lo tanto, parece despojar de su masculinidad a todo hombre que se le acerca, recalando su falta de hombría, además de desnaturalizar los roles circunscritos a géneros binarios, convirtiéndose así en una amenaza para el orden social patriarcal.

Esta disparidad entre cuerpos y géneros, mujeres masculinas y hombres femeninos, es palpable a través de toda la obra. La superioridad de María sobre don Vela se indica desde su primer encuentro en el monte. Cuando él se presenta disfrazado de labrador al comienzo de la obra, María, carente de traje varonil,

inmediatamente detecta el engaño por su olor diciendo “¿Labrador y con olor?” (v. 375), y pregunta a su sirviente: “¿Quién es este hombre, Luján, / que parece caballero?” (vv. 381-82). Aun ante la afirmación de Luján de que don Vela es un “humilde cazador”, ella mantiene su cautela: “No sé; sospechosa estoy” (v. 406). Tampoco sirven los argumentos del Infante, que justifica su olor diciendo que durmió sobre un tomillar con flores; ni los de Luján, que culpa al aislamiento de la crianza de María, de su inhabilidad para distinguir entre un pobre labrador y un hidalgo noble. Su aprendizaje en los montes y su educación en la naturaleza ha dotado a María de mayor perspicacia que la educación cortesana de la cual hace alarde don Vela.¹⁷ Es él quien no la puede engañar a ella con recursos lingüísticos, ni confundirla con su disfraz. Sin embargo, María sí es creíble en su disfraz de paje, como revalida la descripción de León que hacen dos rufianes al verle. Andronio pregunta “ese rapaz que pasea / ¿quién es?” (vv. 1753-54), y su amigo Rufino responde: “Hombre de valor / y del Alférez Mayor / paje” (vv. 1754-55). En ningún momento dudan de su sexo los dos personajes. El único al que María no parece engañar es Ordoño, el cual declara: “Es medio hombre aquel rapaz: / no tiene todo el arnés” (vv. 1833-34). El personaje pícaro conoce bien la duplicidad del lenguaje, y quizás por esto sabe reconocer cuándo un significativo, en este caso María, tiene varios significados.

La última escena del segundo acto proporciona una nueva demostración de la hombría de María, así como del discernimiento certero de otra mujer, en este caso la reina doña Urraca. Cuando León se encuentra con tres reyes moros que han venido a brindar su apoyo a Castilla, busca una pelea inmediata. Los reyes manifiestan que no pueden pelear con él debido a la desigualdad que existe entre ellos. Ésta es una divergencia a varios niveles, entre los que se encuentran la diferencia de edad, de rango social y, aunque los reyes lo ignoren, de sexo. María, por su parte, afirma su igualdad exclamando: “¡Mienten, viven los cielos, los tres reyes / y metan mano, que de reyes vengo! / Iguales somos” (vv. 2017-19). Su linaje la iguala en cuanto respecta a la condición de rey, pero su fuerza y valentía es mil veces superior a la de ellos. Para destacar esta desigualdad, antes de poder medir su fuerza con los reyes, María se enfrenta a un león que se ha escapado de su jaula. La cobardía de los reyes moros se contrapone con la valentía de León, el cual afirma: “Agora sí que mis deseos se cumplen / y reñiré con fuerzas que me igualen” (vv. 2040-41). Con toda facilidad María subyuga y ata al león, mientras los reyes moros que habían huido corriendo exclaman: “¡Raro valor! / ¡Nunca visto!” (v. 2061). Sin embargo, esta proeza sí fue igualada, según estipula su leyenda, por nada menos que el Cid, con el cual María está

¹⁷ De modo similar, se refuerza la importancia de la educación brindada por la naturaleza en el caso del joven rey Alfonso, el cual maravilla a sus mayores por sus conocimientos de estrategia militar. El conde de Lara afirma: “Parece que naciste del dios Marte. / Su disciplina a todos nos enseñas,” a lo que responde Alfonso, “Naturaleza a veces vence el arte” (vv. 2808-10); añadiendo: “Allá en las soledades de Galicia / el ganado me daba estas lecciones” (vv. 2815-16). Ambos casos reflejan el *topos* del “menosprecio de corte y alabanza de aldea” que enaltece al mundo rural, elogiando sus enseñanzas fundamentadas en la naturaleza y su pureza, y envilece a la corte, representativa de la perversión social y la falsedad artificial.

presuntamente emparentada (Pontón & Serés 1162). Aunque posteriormente los reyes se jactan falsamente de haber atado a aquel león suelto, la reina no se deja engañar como lo hizo don Vela, ya que ella solo se fía de lo que ven sus ojos. Las únicas mujeres de la obra, doña Urraca y María, demuestran reiteradamente que tienen más inteligencia que ninguno de los personajes masculinos. Ante el asombro de sus pretendientes, ya avergonzados por la supuesta hazaña de los moros, la reina afirma: “Conde, no estéis envidioso, / que yo no puedo creer / que moro pudiese ser / tan gallardo y animoso” (vv. 2101-04); y añade: “si fuiste, moro, / el que ese león venció, / yo lo veré” (vv. 2105-07). Como era de esperar, ni los reyes moros, ni los caballeros castellanos se atreven a tal hazaña, corroborando una vez más que María es más valiente que todos ellos. La cobardía de los reyes también socava el elogio que reciben posteriormente por parte del hijo de la reina, Alfonso, el cual, agradeciendo su apoyo en la batalla contra Aragón, les dice: “Mostráis la sangre vuestra noble y llena / de aquel justo valor que tener debe. / Yo no la juzgo de la nuestra ajena / mientras el bien de nuestro amor le mueve” (vv. 2522-25).

A punto de comenzar la batalla entre Castilla-León y Aragón, descubrimos que los pretendientes de la reina, el Conde y el Infante, planean matarse no en un duelo honorable, sino a traición entre la confusión de la guerra, demostrando una vez más que, aunque de sangre noble, sus acciones corresponden más a las de unos cobardes (vv. 2942-55). La cómica escena que transcurre entre estos dos personajes que riñen a oscuras se contrapone con la batalla casi épica que transcurre entre el rey de Aragón y doña María. La lucha entre ellos ha durado toda la noche, y, cansado, el rey de Aragón pide que la pelea se detenga y cada contrincante se retire con su honor. Pero desconoce que María nació para vencer hombres y que no se conformará con igualarse con el rey. Ya vencido el rey de los animales, ahora le toca vencer al rey de los hombres. Tanto Aragón como María son conscientes de su desigualdad. María afirma “yo conozco tu valor,” mientras Aragón responde “y yo que el tuyo es mayor” (vv. 3071-72). Finalmente, cuando el rey de Aragón se rinde prisionero, dan con ella sus hermanos poniendo fin a su libertad absoluta. A petición de Álvaro, María se quita el disfraz, ante la reacción atónita del rey que exclama para sí mismo: “¡Vencido de mujer fui!” (v. 3104). Esta derrota es por partida doble, ya que Alfonso de Aragón confiaba que ganaría la guerra fácilmente debido a que el ejército de Castilla era capitaneado por una mujer. Sin embargo, dos mujeres singulares, María y la reina, han derribado el mayor símbolo de poder patriarcal, nada menos que a un rey.

Para desvelar a su hermana, Álvaro apela al honor familiar y, destacando la feminidad de María, dice: “Descubre ese rostro bello, / tiende el copioso cabello / sobre rosas y azucenas, / honra nuestra sangre y casa” (vv. 3107-10). Pero el premio de haber vencido “lo mejor de esta batalla” (v. 3137) María se lo obsequia a una mujer como ella, diciendo: “Por ser mujer, a mujer / le presento” (vv. 3150-51). Esta afirmación denota que María ha aceptado su rol social y se identifica finalmente con el género femenino, pero también la alinea con una clase de poder matriarcal, ya que el mayor honor y premio pertenece sólo a las mujeres. Una vez definida su sexualidad,

amar, y, como -según la tradición- el amor siempre va acompañado de los celos, el no conocer a uno hace que desconozca a ambos. Posteriormente su estado sentimental se contradice nuevamente y exclama “¡Celos me da el alto empleo / y el ver que con ella prive!” refiriéndose al reciente amor que don Vela profesa por la reina (vv. 2275-76). Pero no sólo siente celos, sino también temor por la vida de su amado, que entrará en contienda por la reina con el conde de Lara: “Y de aqueste desafío, / por ser el Conde tan fuerte, / temo de mi bien la muerte” (vv. 2285-87). Aparentemente motivada por salvar a don Vela, que definitivamente no es tan fuerte como ella, y quizás tampoco como el Conde, María se dispone a usurpar su lugar y enfrentarse a su contrincante. Nuevamente se invierten los roles femeninos y masculinos, y es ella la que lo protege, despojándolo también de su propio nombre. En el desafío, ella declara “el Infante soy” (v. 2322), pero su intención de salvar la vida de don Vela parece ser la última de sus preocupaciones. Más importante es para ella demostrar una vez más su hombría en combate, y demanda al Conde “confesad que soy más hombre / que vos” (vv. 2369-70). Aunque el Conde rehúsa admitirlo en su presencia, apenas ella se marcha dice: “¡Oh caballero valiente! / Confieso que me venció,” verificando por enésima vez que ella puede desempeñar el rol masculino mejor que cualquier hombre (vv. 2379-80).

Esto demuestra que ni siquiera el sentimiento del amor ha domesticado a María en lo más mínimo. Su naturaleza y su comportamiento varonil se mantienen inalterados por la fuerza del amor que debería de funcionar como agente normalizador. Además, en toda la obra no existe en ningún momento una declaración de amor por parte de María hacia don Vela, ningún suspiro por sus atributos, ni preocupación verdadera por su bienestar. Sin embargo, su papel de celosa enamorada, aunque inverosímil, sí concuerda con la visión de Lope, el cual concibe al orden natural como la unión entre hombres y mujeres. Pero quizás lo más subversivo es que en ningún momento se reprime o castiga el comportamiento varonil de María, sino todo lo contrario. Sus acciones son elogiadas y premiadas con el cambio de nombre (“llamaos desde hoy mas Varona,” v. 3198) y de escudo, el bautizo del campo de batalla con su nuevo nombre, la entrega de nueve villas, además de una notable renta (vv. 3199-3210). Esto se debe en gran parte a que su victoria sobre los hombres ha tenido lugar al servicio del reino, y por ello su falta de respeto de las normas sociales no merece ninguna reprimenda, reafirmando el discurso que establece que sólo la violencia dirigida y regulada por el estado puede ser elogiada. No obstante, este reconocimiento público está condicionado implícitamente a la pureza de su cuerpo. Su hermano, Gómez, no olvida aconsejar a la varona: “Oye: ponte aquesta toca al cuello, / que es blanca y casta [...] / ya que Dios te dio valor / guarda tu vida y tu honor” (vv. 1987-90). Para ser recompensada por sus acciones y poder simbolizar la masculinidad castellana, además de hacer honor a su nombre bíblico (María), la virginidad de la varona es primordial. Sin embargo, es importante recordar el encuentro “obsceno” de María / León con otra mujer, a pesar de que este parece carecer de importancia, quizás porque no podría suponer una penetración que pusiese a riesgo su castidad. Lo que sí es irrefutable es que, aun si el orden es restaurado, y la esquividad y hasta posible transgresión sexual de

la mujer varonil son eliminadas poniendo a salvo las convenciones sociales, el resto de sus cualidades monstruosas y desestabilizadoras jamás se resuelven satisfactoriamente.

IV. Conclusión

La varona castellana de Lope desarrolla en profundidad el potencial subversivo de la mujer varonil, dejando de lado los acostumbrados caminos de la reintegración y la marginalización forzosa y proponiendo en cambio un desenlace mucho más problemático. Lope no solamente silencia cualquier crítica peyorativa dirigida a su heroína, sino que reivindica su comportamiento, celebrando su masculinidad y su acompañante conducta violenta en cuanto beneficia al Estado. Reiteradamente se demuestra que, aunque varían los factores que justifican el comportamiento de esta extraordinaria mujer varonil, como la búsqueda del honor, la libertad y hasta el gusto por la guerra, su trascendencia no se reduce únicamente al disfraz varonil, sino que radica en su naturaleza transgresora. Lope hábilmente juegan con su hibridez, matiza su naturaleza contradictoria y representa a esta mujer monstruosa sin jamás eliminar por completo su humanidad, convirtiéndola en un personaje tan complejo que no pueden ser contenido por la resolución normativa a la que es sometida finalmente.

La varona castellana, como otras mujeres monstruosas en el complejo sentido de la palabra, trae a flote un sinfín de ambigüedades que dificultan su reinscripción dentro de cualquier parámetro preceptivo, ya que ella va mucho más allá de la imitación del rol masculino o la inversión de los roles masculino / femenino, subvirtiendo las identidades de género arraigadas en el sexo y minando los discursos que dan forma a la identidad masculina “natural.” Como afirma Butler, “in the place of the law of heterosexual coherence, we see sex and gender denaturalized by means of performance which avows with distinctness and dramatizes the cultural mechanisms of their fabricated unity” (1999, 138). En su tratamiento de la figura monstruosa de la mujer varonil, Lope da relieve a la construcción arbitraria de géneros binarios, y al exponer los elementos que constituyen sus discursos representa un momento de gran interés y tensión sobre la contingencia de las identidades fundamentadas en la concordancia entre el sexo y género y las implicaciones jerárquicas que esto conlleva. La mujer varonil, sin lugar a dudas, desliga del ámbito masculino los conceptos del valor, la fuerza, la violencia, la libertad y hasta la inteligencia, demostrando que ninguna de estas nociones son consustanciales a un sexo en particular. Y de forma singular, ella reiteradamente ejerce su autonomía desde los márgenes, revelándose ante una sociedad patriarcal fundamentada en normas represoras y transgrediendo así los límites adjudicados a su sexo para poder construir su propia identidad.

A su vez, el género de la comedia, como el monstruo de la mujer varonil, personifica un agregado de opuestos que aúna la convención con la transgresión. Como afirma Reina Ruiz, podemos concebir al “teatro como [un] género híbrido: conservador y subversivo a la vez” (11). Por un lado, existe en la comedia la habitual restauración de los valores sociales que busca apaciguar de cierta manera una ansiedad

social, cultural y ciertamente sexual, indiscutiblemente implicada en la construcción de los discursos que fundamentan una emergente identidad nacional. Mientras por otro, este mismo medio dramático enfatiza las contradicciones de un sistema represor y autoritario, resaltando la arbitrariedad a la que la conflictiva e inestable sociedad barroca somete a sus sujetos. Irónicamente, cuanto más se esfuerza la comedia por reforzar las normas sociales que circunscriben a aquéllos en los márgenes, simbolizados por la mujer varonil, más resalta la artificialidad y la construcción de sus mecanismos de regulación, revelándolos como meras convenciones sin substancia que no logran calmar por completo la ansiedad generada ni extinguir su potencial subversivo. Visto de otra manera, la mujer varonil “came to mark and indeed to overdetermine this space of anxiety about fixed and changing identities, commutable or absent ‘selves’” (Garber 32). Es quizás por ello que la mujer varonil no solo cautivó a los mejores dramaturgos del Siglo de Oro y las audiencias de su época, sino que sigue siglos después suscitando nuestra atención y admiración.

Obras citadas

Obras primarias

- Calderón de la Barca, Pedro. Ed. José M. Ruano de la Haza. *La vida es sueño*. Madrid: Castalia, 2000.
- Cervantes, Miguel de. Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. *La gran sultana. El laberinto de amor*. Madrid: Alianza, 1998.
- Erasmus. *Colloquia Familiaria*. Ed. y trad. Robert M. Adams. *The Praise of Folly and Other Writings*. New York: W. W. Norton & Co., 1989. 222-27.
- Erauso, Catalina de. Ed. Ángel Esteban. *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. Madrid: Cátedra, 2008.
- León, Luis de. Ed. Javier San José Lera. *La Perfecta Casada*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Vega Carpio, Lope Félix de. Ed. Enrique García Santo-Tomás. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra, 2006.
- . Ed. Marcelino Menéndez y Pelayo. *Las mujeres sin hombres*. En *Obras de Lope de Vega. Vol. 13. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*. Biblioteca de Autores Españoles 188. Madrid: Real Academia Española, 1965. 375-426.
- . Eds. Gonzalo Pontón & Guillermo Serés. *La varona castellana*. En *Comedias de Lope de Vega*. Dir. Alberto Blecua & Guillermo Serés. Lleida: Milenio, 2007. 9.3, 1177-1292.

Obras secundarias

- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Ashcom, B. B. "Concerning 'la mujer en hábito de hombre' in the Comedia." *Hispanic Review* 28.1 (1960): 43-62.
- Bravo-Villasante, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII*. Madrid: Revista de Occidente, 1955.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge Classics, 1999.
- . "Performance Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." Ed. Sue-Ellen Case. *Performance Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. 270-82.
- Cáceres, Daniel Nisa, & Rosario Moreno Soldevila. "La mujer disfrazada de hombre en el teatro de Shakespeare y Lope de Vega: Articulación e implicaciones de un recurso dramático." *Neophilologus* 86.4 (2002): 537-55.
- Camacho Platero, Luzmila. "Political and Gender Transgressions in Lope de Vega's *La varona castellana*." *West Virginia University of Philological Papers* 51 (2004): 1-11.
- Caro Baroja, Julio. *El Carnaval*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

- Case, Sue-Ellen, ed. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- Cohen, Jeffrey Jerome, ed. *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- . "The Order of Monsters: Monsters Lore and Medieval Narrative Tradition." Eds. Francesca Canade Sautman, et. al. *Telling Tales: Medieval Narratives and the Folk Tradition*. New York: St. Martin's Press, 1998. 37-58.
- Cortijo Ocaña, Antonio. "Juan Pérez 'Petreyo' y su teatro escolar: el caso de los *Suppositi*." *La Corónica* 29.2 (2001): 59-78.
- Covarrubias, Sebastián de. Ed. Martín de Riquer. *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Barcelona: Alta Fulla, 1993.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, and Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.
- Donnell, Sidney. *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2003.
- Eco, Umberto. "The frames of comic 'freedom.'" Ed. Thomas A. Sebeok. *Carnival!* Berlín: Mouton, 1984. 1-26.
- Foucault, Michel. Trad. Ulises Guinazú. *Historia de la Sexualidad*. 3 vols. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1998-2005.
- . *Memorias de un hermafrodita francés del siglo XIX*. Madrid: Talasa, 1985.
- Freeburg, Victor Oscar. *Disguise Plots in Elizabethan Drama: A Study in Stage Tradition*. New York: Blom, 1965.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992.
- Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998.
- Latin Lexicon*. En <http://latinlexicon.org/definition.php?p1=1160163&p=m.> ['monstrum'].
- MacCurdy, Raymond R. Reseña de Melveena McKendrick. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the "mujer varonil."* *Renaissance Quarterly* 28.2 (1975): 256-58.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: Análisis de una Estructura Histórica*. Barcelona: Ariel, 2007.
- Matulka, Barbara. *The Feminist Theme in the Drama of the "Siglo de Oro."* New York: Institute of French Studies Columbia University, 1903-36.
- McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the "Mujer Varonil."* Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Vol. 3. Crónicas y leyendas dramáticas*. Madrid: Atlas, 1966. 397-405.
- . "Observaciones Preliminares." *Obras de Lope de Vega. Vol. 14. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*. Biblioteca de Autores Españoles, 188. Madrid: Real Academia Española, 1965. 219-32. [*Las mujeres sin hombres*].

- Miñana, Rogelio. "Metaficción y monstruosidad en 'El coloquio de los perros' de Cervantes." *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* 2 (2005): 1-19.
- "Monstrum." *Latin Lexicon*. Electronic edition. 2 Feb. 2009. <http://latinlexicon.org/definition.php?p1=1160163&p=m>.
- Noble, Jean Bobby. *Masculinities without Men?: Female Masculinity in Twentieth-century Fictions*. Vancouver: University of British Columbia Press, 2004.
- Parr, James A., & Lourdes Albuixech. L., introd. Eds. L. Vélez de Guevara, William R. Manson, & C. George Peale. *La Serrana de la Vera*. Newark: Juan de la Cuesta, 2002.
- Platt, Peter G. *Wonders, Marvels, and Monsters in Early Modern Culture*. Newark: University of Delaware Press, 1999.
- Pontón, Gonzalo, & Guillermo Serés. "Prólogo." *La varona castellana*. Félix Lope de Vega. *Comedias de Lope de Vega*. Lleida: Milenio, 2007. 9.3.1155-76.
- Romera-Navarro, M. "Las disfrazadas de varón en la comedia." *Hispanic Review* 2.4 (1934): 269-86.
- Ruiz, Reina M. *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco: Feliciano Enriquez de Guzman, primera dramaturga española*. New York: Peter Lang, 2005.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2002.
- Stephens, Judith L. "Gender Ideology and Dramatic Convention in Progressive Era Plays, 1890-1920." Ed. Sue-Ellen Case. *Performance Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. 283-93.
- Stoll, Anita K., & Dawn L. Smith, eds. *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*. London: Associated University Press, 2000.
- . *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Lewisburg: Bucknell University Press; NJ: Associated University Press, 1991.
- Trambaioli, Marcella. "La figura de la Amazona en la obra de Lope de Vega." *Anuario Lope de Vega* XII (2006): 233-62.
- Vélez-Quiñones, Harry. *Monstrous Displays: Representation and Perversion in Spanish Literature*. New Orleans: University Press of the South, 1999.
- Wittkower, Rudolf. "Marvels of the East: A Study in the History of Monsters." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942): 159-97.