

# Reflexiones en torno al feminismo en la obra dramática de Juan de la Hoz y Mota: *La más valiente guerrera*

Elisa M<sup>a</sup> Domínguez de Paz  
Universidad de Valladolid

La discusión crítica acerca de la condición femenina ha sido durante tiempo motivo de polémica en la Literatura Española, polémica que en la mayoría de las veces se sustenta en posiciones antagónicas que reflejan la situación de la mujer en las distintas sociedades y épocas<sup>1</sup>. La evidente revalorización femenina en el siglo XX no constituye un fenómeno exclusivo y aislado. En la Literatura, y sobre todo en la Literatura Española, que es el campo de investigación que nos afecta, existen referencias documentales suficientes que nos permiten hablar de manifestaciones de carácter feminista, cuya significación trataré de evaluar en este trabajo.

Si hacemos un breve repaso acerca de la consideración social de la mujer en otras épocas vemos cómo su misión se reduce al doble papel de esposa y madre, aspectos también contemplados como básicos en la Literatura Española, cuando el mundo femenino ha sido abordado. Son muchas más las referencias literarias de rechazo hacia la mujer que las de defensa, habida cuenta del profundo arraigo que la cultura bíblica ha tenido, e indudablemente sigue teniendo, en la civilización occidental: pues Eva es responsable de la caída del hombre y así la mujer, descendiente de ella, durante muchos siglos ha sido considerada por la religión cristiana como un ser impuro.

---

<sup>1</sup> Destaco los trabajos sobre literatura feminista que considero más importantes en relación con el tema propuesto en este estudio: Aza, V., *Feminismo y sexo*, Madrid, 1928; Oñate, M. P., *El feminismo en la Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938; Bomli, P. W., *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1950, pp. 30 y ss.; McKendrick, M., *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, University, 1974; Armas, F., *The invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, VA, 1976; Lacarra, M. E., *Mujer y Literatura*, Universidad del País Vasco, 1986.

En la Edad Media se palpa una tendencia general misógina que se refleja especialmente en la prosa del siglo XIII (*Bonium* o bocados de oro, *Calila e Dimna*, *Sendebár*, ... etc.) y llega hasta *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera en el siglo XV, intermediando algunas opiniones, más que defensoras, respetuosas con el sexo femenino como la de Alfonso X o ya en el siglo XV las de autores como Álvarez Gato, Hernando de Ludueña o Juan del Encina entre otras. En todas ellas se observa una ideología común centrada en la importancia que la conducta social de la mujer tiene en temas como el amor y el honor, pero no tanto desde su propia individualidad, sino en tanto en cuanto es reflejo del honor de su esposo. Es bien conocido que amor y honor han sido temas recurrentes en la Literatura Española, en especial en la Barroca, que han dado lugar a una complicada e inagotable casuística<sup>2</sup>, cuyo resultado es una coartación de la libertad femenina.

El Renacimiento es una época de agudas referencias a la mujer entre las que destacan aquéllas que la consideran objeto delicado y frágil susceptible de tutela y vigilancia primero, del padre y luego, del esposo. Luis Vives en *Instrucción de la mujer cristiana*, Libro I, cap. XIII (1524) opina que:

No hay cosa en el mundo tan tierna ni tan delicada, ni tan frágil como es la honra y reputación de la mujer, en tanto grado que parece estar colgada de un cabello.

Por lo que respecta al siglo XVII, se acepta la idea de la mujer como un ser en notable inferioridad respecto al hombre. Varios son los testimonios ilustrativos de entre los cuales cito el de Lucas Hidalgo, quien en su *Diálogo del apacible entretenimiento*, Libro III, cap. V (1605), dice:

Que en sola la virtud puede fundar (la mujer) su honor, porque ni ellas son menester para las letras, ni para jugar las armas, ni salir con ellas al enemigo.

Pero una cosa es la vida y otra diferente la literatura, y ésta no tiene por qué reflejar la realidad necesariamente. Y, como es sabido, en muchos casos se sublima. Por eso no es raro que literariamente se pueda contemplar también un tipo de mujer:

Emancipada, en cierto sentido, mujer de mundo y de relaciones sociales que sabe eludir los severos cánones de la estrechez tradicional o la hetaira libre y desenfrenada, que no conoce miramientos sociales<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Me parecen sugerentes las referencias respecto a este punto que ofrece Manuel Montoliu, *El alma de España y sus reflejos en la Literatura del Siglo de Oro*, Barcelona, Cervantes, 1948<sup>2a</sup>. Respecto al amor, honor y honra en el teatro del Siglo de Oro, conviene recordar los siempre útiles trabajos de: Castro, A., «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *RFE*, 3, 1916, pp. 1-50 y 357-386; Oostendorp, H., *El conflicto entre el honor y el amor en la Literatura Española hasta el siglo XVII*, Utrecht, The Hage, 1962<sup>3a</sup>; Ricart, D., «El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés», *Segismundo*, 1, 1965, pp. 43-71; Beysterweldt, A. A., *Repercusiones du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans le comedia nueva espagnole*, Leiden, 1966.

<sup>3</sup> Pfandl, L., *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro*, pról. del P. Félix García, Barcelona, Araluce, 1929<sup>2a</sup>, p. 230.

Ciñéndonos al Teatro Barroco, ¿cuál es el tratamiento que éste otorga al feminismo? Los textos áureos han sido a menudo puntos de referencia básicos para la formulación de aspectos relativos a la discusión feminista, y sostenida sobre dos puntos: a) el reconocimiento de la mujer como ser capaz de tomar decisiones por sí misma (elegir esposo) y b) su acceso a un nivel cultural parejo al del hombre. Si el primer supuesto se resuelve a favor de la mujer, el segundo se rechaza. Muchas son las referencias teatrales que podrían ilustrar estos casos, pero tampoco es objeto directo de nuestro trabajo mencionárselas. Tan sólo hemos de apuntar que los dramaturgos del Siglo de Oro mantuvieron en el asunto del feminismo matices uniformes basados en los dos motivos anteriormente expuestos.

La crítica abierta contra la mujer y su condición parte del mundo social de los criados y en especial de la figura del gracioso, en un efecto dirigido a provocar más el impacto cómico en el espectador que a proponer una ideología. En *Gustos y disgustos* de Calderón<sup>4</sup>, el gracioso arregla el tema con una solución contundente, disparatada y probablemente un reflejo bastante fiel del pensamiento del hombre barroco.

CHO

Sea en efecto casada  
soltera, viuda o doncella  
todas traen su inconveniente.  
(BAE, Tomo III y I, p. 3)

Pero es el Fénix, Lope de Vega, el que crea un tipo de mujer que va a tener una fuerte repercusión en las obras de dramaturgos posteriores, entre los que se halla Juan de la Hoz y Mota. Son esos tipos femeninos que crea Lope los que:

muestran a menudo una tal fuerza de resistencia y sufrimiento que hace resaltar más y más la debilidad y ruindad de los correspondientes personajes masculinos: si le falta al hombre la entereza y firmeza de ánimo, la mujer hace prodigios de obstinada resistencia ante el deber y la fidelidad. Mientras que el hombre no logra tener un punto de mira fijo, la mujer no retrocede ni un paso del objetivo una vez propuesto y hace alarde de decisión masculina, sin las vacilaciones propias de su sexo<sup>5</sup>.

Lope de Vega es el dramaturgo que marca el camino en aquellos aspectos más relevantes en torno a la mujer y su mundo. Éstos son básicamente los siguientes: a) la presuposición de unas cualidades morales en la fémina, que tienen su principal exponente en la guarda y custodia de su honra, aspecto éste que determinará en buena medida su comportamiento social; b) la configuración de un tipo de mujer con un sentimiento interior especial que propicia la confianza ajena en ella; c) la defensa del derecho natural de la mujer para casarse enamorada, por lo que siempre es necesario que

<sup>4</sup> Calderón de la Barca, P., *Gustos y disgustos no son no más que imaginación*, en Hartzenbusch, E., ed., *Comedias de Calderón de la Barca*, Madrid, BAE, 12, III, 1945, pp. 1-21.

<sup>5</sup> Es una reflexión de D. Marcelino Menéndez Pelayo a propósito de *La moza del cántaro* de Lope, que recoge Arturo Farinelli, *Lope de Vega en Alemania*, Barcelona, Bosch, 1928, p. 16.

se imponga el sentido común que contrarreste los obstáculos generadores del nudo accional. Entre los múltiples ejemplos que se podrían destacar, cito: *La discreta enamorada*, *Los melindres de Belisa*, etc.; d) Lope condena la pedantería femenina y resuelve el asunto dotando al personaje afectado de «culteranismo» de unas notas cómicas abocadas a ridiculizarlo (*La dama boba*, *La niña de plata*, etc.).

En esta línea básica (con pequeños matices) se sitúa la valoración femenina que hace Hoz y Mota en su teatro. Presenta a una mujer resuelta, inteligente y dominada por su propio orgullo y vanidad<sup>6</sup>. Valora conjuntamente belleza e inteligencia, al tiempo que potencia esa brizna de rebeldía de que hacen gala las féminas de su teatro, con el fin de evidenciar la responsabilidad individual que manifiestan. El resultado es un tipo de mujer cuya conducta contrasta con el concepto social de la misma. Su pasión de libertad puede llevarla deliberadamente a adoptar conductas masculinas y femeninas a la vez, tal y como sucede en *La más valiente guerrera. Por su esposo y por su patria*<sup>7</sup>, comedia en tres actos. El argumento se configura en torno a la frustrada historia amorosa de García Núñez y Ximena Blázquez, ambos oriundos de Ávila, donde se ubica la acción. El detonante que produce la ruptura de la relación amorosa es la reyerta mantenida entre García y Luis López, primo de Fernando López, a quien García da muerte, motivo por el cual tiene que exiliarse fuera de la ciudad junto con su criado Telaraña. Éste es el punto de partida de un complicado entramado dramático que se intuye desde el comienzo de la obra, cuando se anuncia el retorno de García a Ávila al haber recibido una carta de Ximena Blázquez en la que le demanda ayuda ante la boda que sus deudos le han impuesto con Fernando López, pero la llegada se produce cuando la boda ya se ha celebrado. A partir de este momento Ximena cambia radicalmente de actitud. Se dedica afanosamente a sus obligaciones como «perfecta casada», hasta que muere su esposo. Entonces se propone dos objetivos: uno, terminar la labor política de Fernando, de lucha contra el moro; y dos, su reafirmación como mujer, al reavivar su amor por García, restableciéndose el orden básico y necesario para proceder al final feliz de la historia.

La comedia reúne buena parte de los requisitos de las de capa y espada, pues se añaden al enredo una serie de elementos que aumentan la intriga accional. Éstos son: a) la alianza de Ordoño con el moro Abdalla, en contra de Fernando López, para hacerse con el gobierno de la ciudad, movido por una doble venganza: primero por despecho amoroso al ser rechazado por Ximena y segundo, por vengarse de Fernando López que ha sido impuesto por el Rey como Gobernador; b) García pasa de ser enemigo personal de Fernando López a ser su amigo (por salvarle la vida) y consejero político en la lucha contra el moro; c) los continuos enredos en el orden político afectan a García, que es

<sup>6</sup> Tomo como punto de referencia más cercano mi artículo, «Un aspecto del feminismo en las comedias de capa y espada de Juan de la Hoz y Mota», *Castilla*, 9-10, 1985, pp. 9-15. Donde mayor incidencia, presencia y significación tiene la mujer en el teatro de Hoz y Mota es en sus comedias de capa y espada, algunos de cuyos títulos más notables son: *El castigo de la miseria*, *Los disparates de Juan de la Encina*, *El encanto del olvido*, *La más valiente guerrera. Por su esposo y por su patria*. Vid. Domínguez de Paz, E., *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1986.

<sup>7</sup> He trabajado con un manuscrito, que tiene letra del siglo XVIII y consta de 62 hojas en 4<sup>o</sup>, localizado en la Biblioteca Municipal de Madrid, sig. I-46-6.

confundido con el moro Abdalla y aprisionado; d) al morir Fernando López es Ximena, su mujer, quien asume el poder político y militar de la ciudad.

La trama, como es esperable en toda comedia, tiene un final feliz para los protagonistas, pero hasta llegar a ese punto se ha marcado toda una trayectoria psicológica de la personalidad de Ximena Blázquez que traduce la reivindicación de unos valores feministas cuyo reflejo real, a principios del siglo XVIII, era todavía bien escaso. Lo primero que uno se plantea es ¿por qué Ximena fuerza las reglas de comportamiento social e invierte los valores? Probablemente se ve obligada a retocar su personalidad femenina justamente para no violar la normativa del honor, de su honor. Su metamorfosis psicológica se apoya en dos aspectos: por un lado, sus sentimientos o más bien sus resentimientos hacia García y por el otro, su obligación moral y social respecto a su esposo. Es una vez más el conflicto amor / honor del Teatro Barroco, en tanto en cuanto el honor es «propiedad» de la casta de los cristianos viejos, de los castizos que diría Américo Castro. La defensa del honor obliga, a veces, a negar la propia voluntad y a seguir las normas dictadas por la obligación<sup>8</sup>. Así en la jornada I, Ximena hace la siguiente declaración de principios:

XIMENA	Sí, Flora, que es muy distinto el semblante del amor al del honor, y yo miro como a mi esposo a Fernando. (J. I, vv. 327-330)
--------	--

Es decir, Ximena distingue claramente entre «la honra que se recibe, y es debida, y el honor que se posee y se defiende»<sup>9</sup>. En ella estos dos conceptos se subjetivan de tal forma que llegan a convertirse en el motor principal y único de su actividad vital, quedando relegados a segundo término lo relativo a aspectos materiales e incluso hasta la conciencia personal (susceptible de ser sacrificada si así fuera necesario), pero apelando a un libre albedrío que contribuya a reforzar sus ideales. Ximena lo reivindica desde su condición femenina, aunque para llevarlo a efecto tenga que valerse de una fortaleza de ánimo que contrasta con el tradicional concepto de debilidad atribuido a la mujer. Su filosofía de la vida le lleva a decir:

XIMENA	Nadie en mi albedrío manda sino yo, pues una cosa es la obediencia y contraria la fuerza, porque mujeres como yo, aquestas sagradas materias de honor las miran siempre como voluntarias. (J. II, vv. 1388-1394)
--------	--

<sup>8</sup> Este concepto ya se ve reflejado en el *Amadís*: «Pero como todas las cosas propongamos por la honra y la honra sea negar la propia voluntad por según aquello a que hombre es obligado». Vid. Lida de Malkiel, M. R., *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Méjico, F. C. E., 1965, p. 263.

<sup>9</sup> Ricart, D., «El concepto ...», *op. cit.*, p. 68.

Se percibe en ella una complacencia respecto a su identidad femenina, a pesar de los muchos obstáculos que la línea masculina de la sociedad de la época impone, y que ya habían puesto de manifiesto otros dramaturgos. Recordemos lo que nos dice el personaje de Elvira / Juan de *La Campana de Aragón* de Lope<sup>10</sup>, en un parlamento en el que se trata el tema de la libertad individual desde la perspectiva de la mujer disfrazada de varón, que manifiesta una conformidad ante los privilegios que la sociedad le permite disfrutar como hombre y le priva por su condición de mujer:

ELVIRA	Aquella gran libertad de andar, hacer y decir; aquel gallardo seguir la luz de la voluntad; aquel gozar su albedrío sin seguir dueño tirano; aquel estar en su mano su condición, gusto y brío, no puede dejar de ser imperfección el faltar, ni dejarle de envidiar la más honesta mujer. (BAE, Tomo III. J. I, p. 84)
--------	--

Precisamente es la honestidad moral de Ximena la que le lleva a acatar las normas sociales que regulan las relaciones interindividuales, como son las que hacen relación a la institución matrimonial, como instrumento vertebrador del sentimiento amoroso, frente a ese amor que contraviene la normativa legal y ética establecida, porque en la Comedia Barroca es bastante normal que:

Se llegue a olvidar por completo el sistema de relaciones que gobiernan el matrimonio en la vida, eliminando literariamente todo lo que no corresponda al tono idealizador que presenta el amor como la mayor fuerza determinante del matrimonio<sup>11</sup>.

En relación a este punto, constituye una evidencia literaria la transformación que se ha producido en el tema amoroso desde la tradición petrarquista, de tal modo que el amor no se limita a la expansión egocentrista, más propia de dicha tradición, sino que tiene lugar una concordia mutua a través del matrimonio<sup>12</sup>. Hoz y Mota, al igual que la inmensa mayoría de sus contemporáneos, disfraza la verdadera discusión feminista con asuntos tan literarios como el honor, el amor o los celos, de modo que el espectador percibe que la rebeldía interior de Ximena, desde su perspectiva más naturalmente femenina, se debe a su despecho amoroso, pero en verdad, bajo esa capa de aparente

<sup>10</sup> Vega, L., *La campana de Aragón*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias escogidas de Lope de Vega*, Madrid, BAE, 41, III, 1950, pp. 35-59.

<sup>11</sup> Díez Borque, J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 115.

<sup>12</sup> Ya en el Renacimiento inglés se observa una trayectoria similar de superación del mito amoroso petrarquista, como sucede en el caso de Spencer y su *Amoretti* (1595) o su *Epitalamion* (en torno a 1600).



XIMENA

Que yo he de gobernaros, vive el cielo,  
y hasta que nuestro rey Alfonso el sexto  
nombrare sucesor en este puesto,  
otro no ha de mandaros.  
Yo sabré, valerosa, acaudillaros,  
que a tan bizarro intento,  
brío añaden dos causas a mi aliento:  
la gloriosa defensa es la primera  
de mi Rey y de mi Patria, a quien espera  
si el cielo favorece mi deseo  
dar a mi valor ínclito trofeo;  
y la segunda es vengar la muerte  
de mi infeliz esposo ... (J. II, vv. 1731-1743)

El comportamiento masculino de Ximena se produce en la vertiente externa: se disfraza de guerrero con peto, celada, penacho y escudo. Se trata de una mascarada aparente, ya que en el plano real se halla una mujer que no sólo no trata de ocultar su personalidad femenina sino que lo social masculino contribuye a reforzar lo interior femenino:

XIMENA

No os avergüenza el ver que  
de nuestra patria en defensa  
blasonando una mujer. (J. III, vv. 2371-2374)

El sentido ideológico que refleja este fragmento trae a la memoria el parlamento de D<sup>a</sup>. Sancha de León de *Las famosas Asturianas* de Lope<sup>14</sup>, cuando ésta afrenta a los nobles leoneses marchando incluso desnuda entre ellos porque:

SAN.

Quien camina entre vosotros  
muy bien desnudarse puede,  
porque sois como nosotros  
cobardes, fracas y endebres,  
fembras, mujeres y damas  
y así, no hay por qué non deje  
de desnudarme entre vos. (BAE, Tomo III, J. III, p. 430)

La misma referencia se encuentra en otras obras del Fénix como en *Fuenteovejuna*, donde Laurencia denomina a los hombres con expresiones como «liebres, ..., gallinas, ..., hilanderas, maricones, amujerados, o cobardes».

Pero ni Lope de Vega ni tampoco Hoz y Mota tratan de examinar al hombre con el ánimo de colocarlo en inferioridad respecto a la mujer, sino que más bien se trata de equiparar a los distintos sexos inmersos en una trayectoria vital paralela.

<sup>14</sup> Vega, L., *Las famosas asturianas*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *op. cit.*, pp. 385-411.

La «masculinidad» de Ximena se va perdiendo progresivamente, a medida que el sentimiento amoroso por García se intensifica. Es la fuerza del amor la que hace que se reencontre consigo misma. Es en este punto cuando el conflicto intersexual queda anulado al restablecerse el orden lógico que atañe a lo racional y la emoción interior que afecta al plano subconsciente (la resolución del conflicto político y su reconciliación amorosa con García).

Juan de la Hoz y Mota, pues, conoce el fracaso que supone el enfrentamiento abierto entre los distintos sexos. En su teatro, en general, y en esta pieza, en particular, propugna la igualdad intersexual a partir del dictado de la propia Naturaleza humana, la cual tiene su exponente máximo en el sentimiento amoroso como enlazador de lo psicológicamente masculino y femenino. Como diría Harriet P. Boyer, «tanto sea de hombre o de mujer»<sup>15</sup>. Este aspecto doble se combina perfectamente en Ximena, dotada de una desenvoltura y animosidad muy similar a las damas de Tirso, pero cuyo sentido común y femenino la hace considerar aquello que decía Lope:

vanidad es en una mujer despreciar a los hombres [...] No intente por vanidad cosas que, no teniendo por fundamento la virtud, se oponen a la Naturaleza<sup>16</sup>.

Aunque, a veces, no se trata tanto de un asunto de vanidad como de inteligencia del mal llamado «sexo débil». Así dice Ximena:

XIMENA	Las mujeres deponiendo la afeminada flaqueza y esgrimiendo el limpio acero han de conseguir la empresa. (J. II, vv. 2031-2034)
--------	---

Esta voz airada que resuena a favor de una reivindicación de la mujer, como ser capaz de llevar a cabo misiones de responsabilidad, que por tradición estaban reservadas al varón, ya las hemos escuchado anteriormente en autores como Calderón. En *El mayor encanto amor*<sup>17</sup> dice Circe:

CIRCE	Que en fin las mujeres, cuando tal vez aplicar se han visto a las letras o a las armas, los hombres han excedido. Y así, ellos envidiosos, viendo nuestro ánimo invicto, viendo agudo nuestro ingenio,
-------	--

<sup>15</sup> Boyer, H. P., «Las famosas asturianas y la mujer heroica», en Criado del Val, M., ed., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, S.A., 1981, p. 482.

<sup>16</sup> Dedicatoria de Lope a la señora Fenisa Camila al comienzo de la comedia titulada *La vengadora de mujeres*, en Hartzenbusch, E., ed., *op. cit.*, pp. 507-527.

<sup>17</sup> Calderón de la Barca, P., *El mayor encanto amor*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias de Calderón de la Barca*, Madrid, BAE, 7, I, 1944, pp. 385-411.

porque no fuera el dominio  
 todo nuestro, nos vedaron  
 las espadas y los libros. (BAE, Tomo I, J. I, p. 394)

Resumiendo, los valores feministas de *La más valiente guerrera* de Hoz y Mota se hallan imbuidos de un ideario basado en los usos y costumbres literarias de su época. Es sobradamente conocida la importancia que el disfraz tiene en la Comedia Barroca. Fue tratado por autores de la talla de Lope o Tirso entre otros muchos, por ser este recurso muy del agrado de los espectadores españoles del tiempo, pero hemos apuntado que en Hoz y Mota el disfraz no rompe el esquema de identidad del personaje que lo adopta sino que es complemento de su feminidad, manteniéndose la debida verosimilitud dramática.

Hoz y Mota recoge las referencias teatrales anteriores, relativas a la polémica feminista, y las adapta según los gustos heterogéneos de los espectadores que demandan un tipo de teatro específico y que además pagan por divertirse. La consecuencia más directa de todo ello es una descompensación entre realidad y ficción en la que participan por igual autor y público.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Armas, F. de, *The invisible mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in de Golden Age*, Charlottesville, VA, 1976.
- Aza, V., *Feminismo y sexo*, Madrid, 1928.
- Beysternweldt, A. A., *Repercusiones du Souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans le "Comedia Nueva" espagnole*, Leiden, 1966.
- Bomli, P. W., *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1950.
- Boyer, H. P., «Las famosas Asturianas y la mujer heroica», en Criado del Val, ed., M., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, S.A., 1981, pp. 479-484.
- Bravo Villasante, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1955.
- Calderón de la Barca, P., *El mayor encanto amor*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias de Calderón de la Barca*, Madrid, BAE, 7, I, 1944, pp. 385-411.
- \_\_\_\_\_, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias de Calderón de la Barca*, Madrid, BAE, 12, III, 1945, pp. 1-21.
- Canavaggio, J., «Los disfrazados de mujer en la Comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, *Actas del segundo coloquio del G. E. S. T. E. (Toulouse, 16-17 nov. 1978)*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1979, pp. 133-152.

- Castro, A., «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *RFE*, 3, 1916, pp. 1-50 y 357-386.
- Díez Borque, J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Domínguez de Paz, E., «Un aspecto del feminismo en las comedias de capa y espada de Juan de la Hoz y Mota», *Castilla*, 9-10, 1985, pp. 9-15.
- \_\_\_\_\_, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1986.
- Farinelli, A., *Lope de Vega en Alemania*, Barcelona, Bosch, 1928.
- Hidalgo, L., *Diálogo del apacible entretenimiento*, Barcelona, Sebastián de Comellas, 1605.
- Lacarra, M. E., *Mujer y Literatura*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1986.
- Lida de Malkiel, M. R., *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Madrid, F.C.E., 1965.
- McKendrick, M., *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, 1974.
- Oñate, M. P., *El feminismo en la Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938.
- Oostendorp, H., *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura Española hasta el siglo XVII*, The Hage, U. de Utrecht, 1962<sup>3ª</sup>.
- Pfandl, L., *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro*, prol. del P. Félix García, Barcelona, Araluce, 1929<sup>2ª</sup>.
- Ricart, D., «El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés», *Segismundo*, 1, 1965, pp. 43-71.
- Romera Navarro, M., *La preceptiva dramática y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Yunke, 1935.
- \_\_\_\_\_, *La campana de Aragón*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias escogidas de Lope de Vega*, Madrid, BAE, 41, III, 1950, pp. 35-59.
- \_\_\_\_\_, *La vengadora de mujeres*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias escogidas de Lope de Vega*, Madrid, BAE, 41, III, 1950, pp. 507-527.
- \_\_\_\_\_, *Las famosas asturianas*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias escogidas de Lope de Vega*, Madrid, BAE, 41, III, 1950, pp. 385-411.
- Vives, J. L., *Instrucción de la mujer cristiana*, trad. por J. Justiniano, Zaragoza, 1555.