«La negra por el honor»: una aproximación postcolonial[*]

Moses E. Panford

Virginia Tech

La negra por el honor, atribuida a Agustín Moreto presenta una protagonista, doña Leonor, de la clase acomodada quien es acosada por don Lope, también de la clase alta[1]. Este lleva dos años tras aquella quien le esquiva porque él ya se ha comprometido con doña Clara, prima de doña Leonor. Doña Leonor se enamora de don Cosme, un barcelonés que ha venido a Valencia por negocios, y al contraer matrimonio estos dos, don Lope, celoso y furioso, persigue e intenta violar a la recién casada antes de que se consuma el matrimonio. Doña Leonor, empeñada en defender su honor a toda costa, y para salir del trance, intercambia ropa con su criado y se disfraza de criado negro para escaparse de las garras de don Lope. Por tanto, en esta obra se nos presentan: 1) el cruce de clases: doña Leonor baja de su clase acomodada a la de criada mientras Celio pasa temporalmente de ésta a la clase alta; 2) el travestismo: doña Leonor se disfraza de varón, y Celio viste la ropa de su ama; 3) el cruce de etnia: la protagonista blanca se convierte en un criado negro. La figura del negro metamorfoseado, es decir la transformación de personajes blancos

*Este trabajo se presentó en el XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, y forma parte de un proyecto mayor para el cual reconozco la ayuda financiera del Program for Cooperation between Spain's Ministry of Culture and United States Universities.

[1] Me ocupo de la autoría de la obra en el apartado correspondiente de mi edición crítica de próxima publicación.

en negros, no es nada insólito en el teatro áureo[2]. La singularidad de *La negra por el honor* es que aporta un valor ideológico añadido a la identidad negra de la protagonista. El análisis de esta identidad negra asumida es el objetivo de la presente comunicación. En primer lugar, me baso en algunos antecedentes connotativos del vocablo «negra» para interpretar el rótulo titular de la obra. Eso ayuda a situar la figura de doña Leonor dentro de la trayectoria de la evolución del negro en el teatro siglodorista y, por consiguiente, la aportación de Moreto a ésta última.

Veamos unos ejemplos del adjetivo proclítico «negra». Al final del episodio del vino en el *Lazarillo de Tormes*, el narrador nos cuenta: «Ya que estuve medio bueno de mi *negra trepa* y cardenales, considerando que, a pocos golpes tales, el cruel ciego ahorraría de mí, quise yo ahorrar dél» [19, subrayado nuestro][3]. Tras la memorable noche con el escudero, Lazarillo observa al amo subir por la calle y reflexiona:

> ¡Bendito seáis Vós, Señor... que dais la enfermedad y ponéis el remedio! ¿Quién encontrará a aquel mi señor que no piense, según él contento de sí lleva, haber anoche bien cenado y dormido en buena cama, y, aun agora es de mañana, no le cuenten por muy bien almorzado? ¡Grandes secretos son, Señor, los que Vós hacéis y las gentes ignoran! ¿A quién no engañará aquella buena disposición y razonable capa y sayo? ¿Y quién pensará que aquel gentil hombre se pasó ayer todo el día sin comer, con aquel mendrugo de pan que su criado Lázaro trujo un día y una noche en el arca de su seno, do no se le podía pegar mucha limpieza.... ¡Oh, Señor, y cuántos de aquestos debéis Vós tener por el mundo derramados, que padescen, por *la negra que llaman honra*, lo que por Vós no sufrirán! [49-51, subrayado nuestro][4].

En el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán el protagonista comenta: «Reventaba con esto y por no poderme apartar de allí un punto, por esta *negra*

[2] Sirvan de ejemplos, el *Entremés de los borrachos* de Calderón de la Barca, el entremés de *Las Carnestolendas* de Calderón, el *Entremés famoso: El borracho* de Quiñones de Benavente, el auto sacramental *La locura por la honra* y la comedia de *El esclavo fingido* de Lope de Vega. Véanse también «Las disfrazadas de varón en la comedia» de Romera-Navarro [1934] y *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil* de Melveena McKendrick [1974]. Es de interés notar que el disfraz de negro como salvoconducto se da, por ejemplo, en *Los comentarios reales de los incas* del Inca Garcilaso de la Vega [II, Libro VI, caps. XVII-XVIII], dato que con amabilidad me puntualiza la profesora Beatriz Arazil.

[3] Citamos de la edición de Francisco Rico [1985].

[4] De sus aventuras con el escudero también afirma: «Púseme de un cabo y él del otro, y hecimos la negra cama, en la cual no había mucho que hacer, porque ella tenía sobre unos bancos un cañizo, sobre el cual estaba tendida la ropa, que, por no estar muy continuada a lavarse, no parecía colchón, aunque servía dél, con harta menos lana que era menester» [Rico, ed., 1985: 46].

honrilla» [Alemán, 1987, II.1.4: 95; subrayado nuestro][5]. Luego se preguntará, al quejarse de su matrimonio fallido:

> ¿Qué me importa o para qué gasto tiempo, untando las piedras de manteca? [...] ¿Volveré blanco a el negro por mucho que lo lave? ¿Ha de ser de algún fruto lo dicho? Antes creo que me quiebro la cabeza y es gastar en balde la costa y el trabajo, sin sacar dello provecho ni honra. [II.3.3: 377]

recordando el retórico *Aetiopem dealbare* como *impossibilia*, del número LIX de los *Emblemas* de Alciato[6]. De sumo interés, por el tema de la obra que nos ocupa, es la clasificación que el narrador de *Guzmán de Alfarache* hace de las mujeres de edad de casarse y sus motivos por hacerlo. Tenemos el grupo de las que determinan: «Casarme quiero y sea con un triste negro» [II.3.3: 390]. En otras palabras, independientemente de las consecuencias, casarse por salirse del control de sus tutores. De la mujer inconstante que se muere por el amor, el narrador recalca:

> Oye cantar unas coplas que hizo Gerineldos a doña Urraca, y piensa que son para ella. Es más negra que una graja, más torpe que tortuga, más necia que una salamandra, más fea que un topo, y, porque allí la pintan más linda que Venus, no dejando cajeta ni valija de donde para ella no sacan los alabastros, carmines, turquesas, perlas, nieves, jasmines, rosas, hasta desenclavar del cielo el sol y la luna, pintándola con estrellas y haciéndole de su arco cejas.... ¡Anda, vete, loca!, que no se acordaba de ti el que las hizo y, si te las hizo, mintió, para engañarte con adulación, como a vana y amiga della. Quien te hizo esas coplas, te hizo la copla. [II.3.3: 390-91]

Pues, este tipo de mujer es peor que una negra bozal. La mujer vanidosa que se desilusiona porque el marido no le hace regalos se queja de los parientes políticos:

> ¡Para ellos es la hacienda que mis padres ganaron, con ellos la gasta, ellos la comen y a mí me tratan como a negra! Negra, y a Dios pluguiera que me trataran como la de N., que por aquí pasa cada día como una reina, con una saya hoy, otra mañana; yo sola estoy con estos trapos desde que me casé, que no he tenido con qué remendarlos.... [II.3.3: 396]

No nos olvidemos del ventero de *Don Quijote* de Cervantes, quien por no parecerle bien «las burlas de su huésped, [...] determinó abreviar y darle *la negra*

[5] Citamos de la edición de José María Micó [Alemán, 1987].

[6] Según dice en la edición de Rafael Zafra: «¿Por qué lauas el negro en vano? deja / De querer aclarar la noche escura, / Que ansi el prouerbio viejo lo aco[n]seja» [Alciato, 2003: 114].

orden de caballería luego, antes que otra desgracia sucediese» [I.3: 95][7]. Más tarde se hace constar el profundo impacto del discurso lúcido que pronuncia el caballero loco sobre las letras y las caballerías. Como cuenta el narrador: «En los que escuchado le habían sobrevino nueva lástima de ver que, al parecer, tenía buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente en tratándole de su *negra y pizmienta caballería*» [I.38: 470-471]. A principios de sus aventuras, Sancho se hace con el sueño de reinar sobre una ínsula habitada por negros. Sin embargo empezará a dudar de la realización de ese ensueño, y suplicará:

> Yo salí de mi tierra y dejé hijos y mujer por venir a vuestra merced, creyendo valer más y no menos; pero como la cudicia rompe el saco, a mí me ha rasgado mis esperanzas, pues cuando más vivas las tenía de alcanzar aquella *negra y malhadada ínsula* que tantas veces vuestra merced me ha prometido, veo que, en pago y trueco della, me quiere ahora dejar en un lugar tan apartado del trato humano. Por un solo Dios, señor mío, que non se me faga tal desaguisado.... [I.20: 236][8]

Pasando al teatro, tenemos un ejemplo de la metamorfosis del blanco en negro en el auto sacramental *La locura por la honra* de Lope de Vega[9]. La protagonista, el alma, del nombre simbólico de Blanca, comete adulterio y ese pecado la convierte en una negra, condición que se efectúa a través de la vestimenta, y cobra connotaciones socio-culturales e ideológicas. Pues el deshonrado marido, llamado Sosiego, declama:

> Volvámonos todos locos,
> pues ha dado el alma entrada
> a un Príncipe de Tinieblas;
> que solo el nombre le basta:
> ¿no viste negra el Alma?
> ¿Pues cómo quieres que la llame Blanca? [223a]

[7] Citamos de la edición de Avalle-Arce [Cervantes, 1983]. Todos los énfasis son nuestros.

[8] El valor mercantil intrínseco de los habitantes de esta ínsula imaginaria viene a ser parte central del modo en que Cervantes trata la figura negra en el Quijote. Ante la mayor posibilidad de realizarse su deseo, Sancho trata de asegurar su contigüidad al mar, para poder rescatar alguna ganancia pecuniaria de sus súbditos: «mire vuestra merced que la escoja hacia la marina, porque, si no me contentare la vivienda, pueda embarcar mis negros vasallos y hacer dellos lo que ya he dicho» [I.31: 384]. Para el tratamiento cervantino de la figura negra, véanse los estudios citados de Fra-Molinero [1994 y 1994b].

[9] Cabe notar que Paz y Melia [1934, 1: 316] registra el manuscrito 17.315 y otro, 15.302, «con el título de *La locura por el alma* [...] firmado por Lázato Pérez». Cita además la farsa sacramental *La locura por la honra* [16.519] de José Valdivieso. Es importante señalar que el mismo Lope de Vega tiene una comedia también con el mismo título.

Para mayor énfasis, el mismo Cristo subraya la condición de negra de la protagonista:

> Cristo. Negra estáis.
> Blanca. Estoy perdida. [226b-227a]

Esta situación que corrobora la dicotomía negro-blanco, a su vez relacionada con el binomio Guinea-Etiopía en el cual el primer término denota lo nefasto/bárbaro/no-Cristiano, frente a lo bueno/civilizado/Cristiano del segundo, se presenta también en *El negro del mejor amo* de Lope de Vega. Al final de esta obra, doña Juana, una ramera blanca, al ser rechazada por el cadáver del protagonista Antiobo, declara a éste: «[...] adiós, que estoy perdida / ¡La negra soy yo, que vos / ya sois *blanco*!» [108].

A la luz de los citados antecedentes, se evidencian no sólo las connotaciones negativas del color negro sino también cómo queda ligado a la adversa fortuna dentro de las letras españolas del Siglo de Oro. Al situar *La negra por el honor* de Moreto en este marco, el título cobra mayores connotaciones que, a su vez, reflejan el contenido ideológico de la obra. En la escena del disfraz que permite a doña Leonor escaparse del ataque de don Lope, se lee:

> *(Vanse, y salen Celio vestido de muger con las ropas de doña Leonor, y Leonor [sic] vestido de hombre tiznado el rostro, o con mascarilla negra.)*
>
> Celio. ¿Para qué con tal primor,
> me has querido aderezar?
> Leonor. Pretendo assí festejar
> a don Cosme tu señor.
> Celio. Yo he de hazer quanto me mandes.
> Leonor. Ya conozco tus estremos;
> quiero que representemos
> el valiente Negro en Flandes.
> Aunque dixera mejor, *(Ap[arte].)*
> pues me he llegado a tiznar,
> que quiero representar
> la Negra por el Honor.
> Celio. Aunque Negra, hermosa estás.
> Leonor. Como tú me quieres bien,
> Negra te parezco bien.
> Celio. Gusto a mi señor darás
> viéndote con tal color.

Leonor. Que tendrá gusto sospecho,
quando sepa q[ue] me he hecho, *(Ap[arte].)*
Negra, por guardar su Honor.
Celio. Razón será que prouemos
los pasos más apretados.
Leonor. Ya, Celio, están bien prouados,
pero quando nos herremos,
perdón tendrá nuestro error,
porque en aquesto que emprendo, *(A[parte].)*
solo que acierte pretendo
la Negra por el Honor. [vv. 3054bis-3082]

La intertextualidad con *El valiente negro en Flandes* de Claramonte y *El negro valiente en Flandes* de Manuel Vicente Guerrero queda palpable. La citada escena es una parodia de la de *El valiente negro* donde don Juan y su criado Antón, los dos bizarramente vestidos y desfilando en palacio, son mofados por cuatro cortesanos que les estornudan, burla que aprovecha Guerrero para desarrollar una de las acciones secundarias de su comedia[10]. No obstante, la figura negra de doña Leonor es mucho más compleja que sus antecesores. Dista mucho del antiguo personaje tipo del negro[11]. Como señala Homi Bhabha [193]:

> In the seizure of the sign, [...] there is neither dialectical [sublimation] nor the empty signifier: there is a contestation of the given symbols of authority that shift the terrains of antagonism. The synchronicity in the social ordering of symbols is challenged within its own terms, but the grounds of engagement have been displaced in a supplementary movement that exceeds those terms. This is the historical movement of hybridity as camouflage, as a contesting, antagonistic agency functioning in the time lag of sign/symbol, which is a space in-between the rules of engagement.

Si en el desarrollo de la figura negra del teatro siglodorista el negro se convierte en un símbolo polisémico que se aprovecha para presentar disidencias sin incurrir en represalias del orden establecido, ahora Moreto nos presenta una figura aún más compleja no sólo para criticar los excesos de la preocupación por el pundonor sino también para advertir contra las posibles consecuencias. Por un lado, son los excesos los que llevan a doña Leonor al extremo de asumir la identidad negra, con

[10] Véase mi edición de la misma. Para la mencionada escena de Claramonte, véase el comienzo de la tercera jornada, pp. 505b-506c de la edición de Biblioteca de Autores Españoles.

[11] Véase mi introducción a *El negro valiente*.

la desgracia de que esa identidad apropiada acaba convirtiéndose en una realidad simbólica. Como lamenta la misma doña Leonor:

> Agora sí que he de ser
> la Negra por el Honor.
> Negra mi ventura ha sido,
> pues oy me vengo a hallar,
> vn pie en tierra, otro en el mar
> sin esposo, y sin marido.
> El rostro me auía tiznado
> solo por mostrar quien soy,
> pero ya de suerte estoy
> que toda negra he quedado;
> porque el alma negra está,
> de tristeza, y compassión,
> negro tengo el coraçón,
> y negra mi vida es ya.
> . . . . . .
> Voy a buscar a mi esposo,
> que otro consuelo no tengo;
> porque en tan graue dolor
> digan las lenguas parleras,
> que oy represento de veras
> la Negra por el Honor. [vv. 3133-3154]

Para críticos como Melveena McKendrick, las bodas con que se clausuran gran parte de las comedias suelen ser una manera de volver a incorporar a la mujer varonil al orden establecido. Pues a doña Leonor se la vuelve a insertar en el Orden Establecido y, como mujer disidente, queda marcada con la identidad negra. Es una mujer subversiva que de varias maneras atenta contra el orden establecido. Al hablar de la mujer vengadora y la venganza de la deshonra, McKendrick asegura que el decoro de su venganza depende de las circunstancias de su familia. Si el padre no es capaz de vengarse él mismo y no tiene hijo que lo haga por él, entonces se justifica la venganza de la hija, aunque no está obligada a hacerlo[12]. Ahora bien, aunque doña Leonor es hija única, no espera a que su padre se vengue de don Lope quien deshonra a su familia. Ella misma le reta a éste a un duelo. Es más, en las primeras

[12] En el original, «The propriety of her vengeance depends upon the family circumstances. If the father is incapable of avenging himself and if he has no son to do it for him, then his daughter is justified in undertaking his vengeance herself. She is not, however, compelled to do so» [McKendrick, 1974: 267].

escenas de la primera jornada deja constar su inconformidad con las costumbres. Ante el acoso de don Lope, ella declara:

A espacio, señor, a espacio,
esso de gozar se borre,
que primero de los Polos
se destroncarán los gonçes;
que llegue a colmo su intento,
. . . . . .
que no es justo que los hombres,
lleuados de su apetito
cándida azuçena roben,
rosa nacarada vltrajen,
y puro jazmín desojen. [vv. 203-218]

por donde deja constancia de su absoluta determinación de guardar su honor a toda costa. Tampoco aprueba las promesas de matrimonio hechas en secreto ni con los casamientos forzados:

La que se precia de noble,
solo la da a su marido,
y el que pretende consorte
nunca fuerça, porque es fuerça
que se hagan informaciones,
para que sentencie el Iuez
que se case, o que la dote;
y el honor que anda en papeles,
aunque testigos le abonen,
no cobra lo que ha perdido;
y quando al fin se despose
con ella, como es por fuerça,
nunca están los dos conformes. [vv. 264-276]

Amy Williamsen ha afirmado que el «amar sin saber a quien» era un tema popular de la comedia siglodorista. En nuestra obra, por un lado el asunto queda cuestionado por Mirón (el criado del futuro marido de doña Leonor) pero, por otro, es eso mismo lo que acaban haciendo los dos[13]. Romera-Navarro [1934: 286]

[13] Además de las obras que abarca el estudio de Williamsen, puede verse el *Baile de Amar sin saber a quién* de Antonio de Flores [Ms. 14.513-12 de la Biblioteca Nacional].

sostiene que el disfraz varonil en las escenas del teatro áureo no fue más que un recurso dramático que gustaba al público espectador:

> ¿Quién, leyendo o viendo representar comedias como *La villana de Vallecas*, se acordará de conceptos doctrinales sobre la verosimilitud para condenar aquellos raudales de fantasía, gracia y emoción poética? 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. [L]a mayoría de aquellas comedias ganan en agudeza y donaire lo que pierdan en verosimilitud. Y no fue el ejemplo de la vida [...] sino la gracia del arte, la que puso calzas varoniles a una mujer española [Romera-Navarro, 1934: 286][14].

Respecto de esta afirmación, cabe observar que resulta un tanto inverosímil que don Lope no se percate del disfraz de doña Leonor aunque ella/él no recurre al bozalismo y hace tiempo que aquel la conoce. Tampoco se da cuenta del disfraz de Celio a quien persigue, tomándole por doña Leonor. Es más, se deja saber que «vn esclauo, / vertiendo lágrimas tiernas / lo que passa le ha contado» [vv. 3282-3284] al justicia y se ha publicado un bando para capturar al don Lope ofensor. El que Moreto no hiciera uso del bozalismo deja sospechar que le interesara más lo ideológico/moral que lo cómico. Pues, para la época el habla de negros ya era un recurso muy estilizado, y como indica Quevedo en los *Desenfados y juguetes* [1946: 480] «Si escribes comedias y eres poeta, sabrás guineo en volviendo las rr ll, y al contrario: como Francisco, *Flancisco*; primo, *plimo*».

Por otro lado, e independientemente de la veracidad de la aseveración de Romera-Navarro, hay críticos, Williamsen [1991: 268-269] entre ellos, que ven ese disfraz como otra muestra de inconformidad y, por tanto, un acto subversivo. Pues nuestra doña Leonor lleva esa subversión a su punto máximo: su comportamiento constituye una transgresión no sólo de los códigos establecidos sino que sostiene el consabido «mundo al revés»: escenifica la acepción de lo más vil, la identidad negra, como una vía de protección de la honra. Aun más interesante es que al contrario del concepto bakhtiniano del carnaval donde son los de abajo quienes usurpan la identidad de los de arriba, presenciamos un «mundo al revés» con la peculiaridad de que la inversión es de arriba hacia abajo: la clase acomodada (doña Leonor) asume la identidad de la baja (Celio) y obliga a ésta a hacer lo contrario. Opuesto

[14] Como parte de su argumento, afirma 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. Verdad es que algunos pueden ser disimulados por ciertas mujeres y en ciertos casos, pero no todos por todas ellas» [1934: 281].

al decoro del amor cortés donde el hombre se mortifica por complacer a su dueño, ahora es la mujer la que padece toda adversidad con el fin de proteger la integridad conyugal. Eso sí, al final es don Cosme quien se dispone a ahogarse para salvar a la supuestamente ahogada doña Leonor. De modo que *La negra por el honor* nos ofrece una multiplicidad paródica. El cúmulo de las contravenciones merece su debido castigo. La advertencia moretiana es que la extremada preocupación por el pundonor conlleva desgracias.

A modo de conclusión, el autor del más reciente estudio íntegro del teatro de Moreto, James Castañeda [1974: 133], afirma:

> The satire of excessive punctiliousness in the observance of the famous *pundonor* [...] receives extensive treatment in Moreto's *comedias*. We know of but one of the short plays in which this theme is central, but it unequivocally ridicules the rigid irrationality of the imprisoned slaves of honor.

Para lograr el objetivo satírico en *La negra por el honor* el dramaturgo echa mano a la ya figura polisémica del negro. Presenta un nuevo tipo de organizaciones políticas de la figura; lo que en términos de Michel Pêcheux [158-59] equivale a la «desidentificación» de la figura negra. Es decir, una re-configuración —transformación-desplazamiento— del sujeto-forma y no su abolición. La figura queda hibridizada al máximo —a una misma vez, es mujer y es hombre—, pertenece tanto a la clase alta como a la baja, es blanca y es negra. Con ese personaje aporta Moreto su granito a la dialéctica moral de la época, al mismo tiempo que amplía las pautas de caracterización distintivas del personaje negro teatral.

Bibliografía

Alciato, Andrea [2003]: *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas. Lion, 1549*, edición preparada por Rafael Zafra, Edición UIB, Barcelona.

Alemán, Mateo [1987]: *Guzmán de Alfarache*, edición de José María Micó, 2 volúmenes, Ediciones Cátedra, Madrid.

Bhabha, Homi K. [2003]: *The Location of Culture*, Routledge, London and New York.

Castañeda, James A. [1974]: *Agustín Moreto*, Twayne Publishers, Inc., New York.

Cervantes Saavedra, Miguel de [1983]: *Don Quijote de la Mancha*, edición, estudio y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, Editorial Alhambra, Madrid.

Claramonte, Andrés de [1881]: *El valiente negro en Flandes*, edición de R. Mesonero Romanos, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 43, Rivadeneyra, Madrid, pp. 491-509.

Fra-Molinero, Baltasar [1994]: «El disfraz de Dorotea: usos del cuerpo negro en la España de Cervantes», en *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 2.2, pp. 63-85.

— [1994b]: «Sancho Panza y la esclavización de los negros», en *Afro-Hispanic Review*, 13.2, pp. 25-31.

— [1995]: *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Siglo xxi de España Editores, S. A., Madrid.

Garcilaso de la Vega, El Inca [1965]: *Los comentarios reales de los incas (Historia general del Perú)*, en *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*, volumen IV, edición y estudio preliminar del P. Carmelo Sáenz de Santa María, S.I, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid.

Guerrero, Manuel Vicente [2003]: *El negro valiente en Flandes*, introducción, edición y notas de Moses E. Panford, Jr. Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder.

Kennedy, Ruth Lee [1976]: *The Dramatic Art of Moreto*, University Mircofilms, Ann Arbor, Edición facsímil de Smith College Studies in Modern Languages 13.1-4, reimpresión 1932, University of Pennsylvania, Philadelphia.

McKendrick, Melveena [1974]: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge University Press, London.

Moreto, Agustín [1668]: *La negra por el honor*. En *Parte treinta. Comedias nvevas, y escogidas de los mejores Ingenios de España...*, Domingo García Morrás, Impressor del Estado Eclesiástico, Madrid.

Paz y Melia, Antonio [1934]: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2ª edición, 2 tomos, Blass, S. A. Tipográfica, Madrid.

Quevedo y Villegas, Francisco de [1946]: *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, colección completa corregida, ordenada e ilustrada por don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, tomo I, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 23, Ediciones Atlas, Madrid, pp. 477-483.

Rico, Francisco (ed.) [1985]: *Lazarillo de Tormes*, Ediciones Planeta, Barcelona.

Romera-Navarro, Miguel [1934]: «Las disfrazadas de varón en la comedia», en *Hispanic Review,* 2.4, pp. 269-286.

Van Beysterveldt, Anthony [1974]: «La inversión del amor cortés en Moreto», en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica,* 283, pp. 88-114.

Vega Carpio, Félix Lope de [1918]: *El esclavo fingido.* En *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española,* Nueva edición, *Obras dramáticas,* tomo V, tip. de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, Madrid, pp. 364-396.

— [1930]: *Comedia famosa de La locura por la honra,* en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española,* Nueva edición, *Obras dramáticas,* tomo VII, Tipografía de Archivos, Madrid, pp. 288-323.

— [1963]: *La locura por la honra. Auto sacramental,* en *Obras de Lope de Vega,* tomo VII, *Autos y coloquios II,* Biblioteca de Autores Españoles, edición y estudio preliminar del Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, pp. 209-230.

Williamsen, Amy R. [1991]: «Sexual Inversion: Carnaval and *La mujer varonil* in *La fenix de Salamanca* and *La tercera de sí misma*», en Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, eds., *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age,* Bucknell University Press, Lewisburg, pp. 259-271.