

MAESTRO, Jesús G., ed. lit., THEATRALIA (16ª. 2014. Vigo) *Theatralia. Revista de Poética del Teatro. Amor, adulterio y sexo en el teatro*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014. 358 págs.: 21 cm.

DS Literatura: Historia y Crítica
DSG Estudios literarios: obras de teatro y dramaturgos

D. L.: VG 364-2014
ISBN: 978-84-15175-89-6 ISSN: 1576-1754

I. Jesús G. Maestro, ed.
II. *Theatralia* 16. *Amor, adulterio y sexo en el teatro*.
III. Editorial Academia del Hispanismo.

© Editorial Academia del Hispanismo

NOTA BENE

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita y sellada de Editorial Academia del Hispanismo, titular del *copyright* de todos los textos impresos bajo su sello editorial, y según las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de sus publicaciones, por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos. Los autores se hacen responsables ante la ley del respeto a la propiedad intelectual, al reproducir en sus trabajos publicados por Editorial Academia del Hispanismo opiniones propias y materiales ajenos, sean ilustraciones, citas, fotografías, o cualquier otro tipo de documentación que pueda vulnerar derechos de autoría.

Colección

Theatralia. Revista de Poética del Teatro, 16

Ilustración de cubierta

Joseph Anton Koch, *Gianciotto Malatesta sorprende a Paolo da Malatesta*
y *Francesca da Rimini*, 1804-1805

Impresión

Tórculo Artes Gráficas, S.A.
ISBN: 978-84-15175-89-6 · Depósito legal: VG 364-2014

Editorial

Academia del Hispanismo
Avda. García Barbón 48B. 4, 3º K
36201 Vigo · Pontevedra (España)
academia@academiaeditorial.com
www.academiaeditorial.com

Theatralia

Revista de Poética del Teatro

16

Amor, adulterio y sexo en el teatro

DIRECTOR & GENERAL EDITOR

Jesús G. Maestro
Universidad de Vigo

SECRETARÍA · MANAGING EDITOR

María Bastos
Editorial Academia del Hispanismo

COMITÉ CIENTÍFICO · EDITORIAL BOARD

Frederick A. De Armas (University of Chicago)
Urszula Aszyk (Uniwersytet Warszawski)
Carmen Becerra (Universidade de Vigo)
Jean Canavaggio (Université de Paris X, Nanterre)
Jean-Pierre Etievre (Université de Paris, Sorbonne)
Susan L. Fischer (Bucknell University)
Wilfried Floeck (Justus Liebig Universität Giessen)
Edward H. Friedman (Vanderbilt University)
Luciano García Lorenzo (CSIC, Madrid)

Michael Gerli (University of Virginia)
 Aurelio González Pérez (El Colegio de México)
 Georges Güntert (Universität Zürich)
 Alfredo Hermenegildo (Université de Montréal)
 Wladimir Kryszinski (Université de Montréal)
 Felipe B. Pedraza Jiménez (Universidad de Castilla-La Mancha)
 Maria Grazia Profeti (Università degli Studi di Firenze)
 Joseph V. Ricipito (Louisiana State University)
 José Romera Castillo (UNED, Madrid)
 José María Ruano de la Haza (University of Ottawa)
 Aldo Ruffinatto (Università degli Studi di Torino)
 Nicholas Spadaccini (University of Minnesota)
 Manfred Tietz (Ruhr-Universität Bochum)
 María José Vega Ramos (Universidad Autónoma de Barcelona)
 Javier Rubiera (Université de Montréal)
 Sultana Wahnón Bensusán (Universidad de Granada)
 Anthony N. Zahareas (University of Minnesota)

Índice

PRESENTACIÓN

· 25 ·

I
 CLASICISMO Y VANGUARDIA

“Αφροδίτη μεγάλη”: el poder de Afrodita o las pasiones no
 contenidas en el *Hipólito* de Eurípides,
 Ofelia N. SALGADO..... 27

La sexualidad dionisiaca en las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán,
 Jorge GARCÍA-RAMOS MERLO..... 39

Medea, la encantadora de José Bergamín,
 M^a Teresa SANTA MARÍA FERNÁNDEZ 53

Amor, traición y culpa en un auto sacramental de Rafael Alberti,
 Marina CASADO HERNÁNDEZ..... 67

III

Sexo, adulterio y amor en *Los criminales* de F. Bruckner,
 Katia PAGO CABANES 81

II
 SIGLO DE ORO

Cervantes, *El viejo celoso*: Ariosto, Marcial RUBIO ÁRQUEZ..... 95

El cuerpo que habla: materialización emocional y deseo sexual
 en el teatro áureo, Shai COHEN 109

Sexo, mentiras y corte literaria en el teatro breve de Alonso de Castillo Solórzano, Vicente PÉREZ DE LEÓN	123
El amor como acto de rebeldía fundacional del territorio mítico de <i>Las Batuecas del duque de Alba</i> , David MATÍAS	137
«La caza de amor es de altanería [...]». Sexualidad y metáforas cinegéticas en algunas comedias de Lope de Vega, Sébastien RIGUET	145
«El hablar, el proceder / a la persona conforma»: la construcción de Casandra y Federico en <i>El castigo sin venganza</i> , Blanca SANTOS DE LA MORENA y Manuel PIQUERAS FLORES	161
La representación de la locura y del mal de amor en la obra <i>Belardo, el furioso</i> , de Lope de Vega, Ana Aparecida TEIXEIRA DE SOUZA	175
Júpiter agraviado por los excesos del conde, F. Javier BRAVO RAMÓN	187
La <i>definitio amoris</i> en las comedias de Calderón, Noelia IGLESIAS IGLESIAS	201

III

ROMANTICISMO, REALISMO Y FIN DE SIGLO

Sexo, adulterio y amor en <i>Rienzi el Tribuno</i> (1876) de Rosario de Acuña o ¿cómo se pierde la cabeza?, Sylvie TURC-ZINOPOULOS	215
Sobre crimen y locura: el adulterio en <i>Woyzeck</i> , Aina MARTÍ BALCELLS	227
El amor como transgresión social en el teatro romántico, José Luis GONZÁLEZ SUBÍAS	237

Matrimonio, adulterio y divorcio en el teatro francés de Fin de Siglo, Diana MUELA BERMEJO	245
Los "amores pasajeros" de la alta burguesía en obras teatrales de Víctor Ruiz Iriarte, Nuria SÁNCHEZ VILLADANGOS	259
Convención y alusión retórica en Benavente. Cronotopía de <i>La Malquerida</i> , María Ángeles VARELA OLEA	273

RESUMEN IV ABSTRACTS CLÁSICOS DEL SIGLO XX

<i>El rapto de Europa y Tránsito</i> : dos casos de adulterio en el teatro de Max Aub, Silvia MONTI	287
Adulterio, perdón y destino en <i>Las palabras en la arena</i> de Antonio Buero Vallejo, Miguel Ángel MUÑOZ MUNILLA	301
La maestra y Margarito: la eterna lucha entre amor y muerte en <i>Faustbal</i> de Fernando Arrabal, Paola BELLOMI	315
El <i>Ulises</i> de Antonio Gala, entre la pasión por Nausica y la idealización nostálgica de Penélope y su total desencanto amoroso al llegar a Ítaca, María Teresa MORABITO	329
Penélope en el teatro español del siglo XX no siempre teje sueños de amor por Ulises, María Luisa TOBAR	343

EL AMOR COMO ACTO DE REBELDÍA FUNDACIONAL DEL TERRITORIO MÍTICO DE *LAS BATUECAS DEL DUQUE DE ALBA*

David MATÍAS
Universidad de Extremadura

A l menos desde finales del siglo XVI y casi hasta la actualidad, a pesar de distar solo unas pocas leguas de Salamanca, como ya notó Maurice Legendre (1927: 369), uno de los focos de la civilización europea, la comarca cacereña de Las Hurdes ha venido configurándose como un territorio mítico que alcanzó su máxima repercusión tras el estreno en 1933 del documental de ficción *Las Hurdes. Tierra sin pan*. Antes que Buñuel, sin embargo, antes que Vostell, antes que Unamuno, que Larra y tantos otros artistas ilustres, nacionales e internacionales, el primero en sondear las reservas simbólicas de la comarca fue Lope de Vega. Fuera de algunos manuscritos que documentan ciertas donaciones de lugares hurdanos aislados que hiciera Alfonso IX en 1192 y 1199, así como de la primera mención que se conserva de las dehesas de Batuecas y Jurdes ya en su conjunto, que data de 1289 (Fernández Gómez 1994: 149-151), la primera producción cultural que nos ha quedado capaz de generar cierto sentido simbólico es *Las Batuecas del duque de Alba* escrita por Lope. Si bien hoy ya no resulta problemático distinguir nítidamente entre el valle de Las Batuecas, que es un mero espacio geográfico, y la comarca de Las Hurdes, que es, además, término político-administrativo, ambos territorios han sido percibidos ya desde sus primeras menciones documentales como una sola entidad, una indefinición que se ha extendido mucho más allá de la publicación de las *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España* escritas por Eugenio Larruga

entre 1787 y 1800, consideradas uno de los primeros estudios en definir con precisión los límites de Las Hurdes y Las Batuecas¹. En el Barroco todavía hablar de las unas conllevaba necesariamente referirse también a las otras.

Impresa por primera vez en 1638 después de la muerte de su autor, Marcelino Menéndez Pelayo (1968: 129) data la escritura de *Las Batuecas del duque de Alba* entre 1604 y 1614. A juzgar por la métrica de la obra, Morley y Bruerton (1968: 260), sin embargo, la sitúan entre 1598 y 1600, en cualquier caso, nunca después de 1604. La opinión del propio Menéndez Pelayo es que la comedia de Lope deviene el documento más antiguo en que aparece consignada la leyenda de Las Batuecas y, por extensión, de Las Hurdes, pero sostiene que el comediógrafo “no la inventó, aunque por la celebridad de sus escritos contribuyese muy principalmente a difundirla” y, añade, “puede decirse que la recogió apenas nacida” (130) durante su estancia en Alba de Tormes al servicio del duque allá por 1597. Esta primera hipótesis, que es también la de Legendre (1927: 371), asume que la leyenda no solo preexistió a la llegada de Lope sino que, además, gozaba de cierta circulación más allá de las fronteras del valle. Partiendo de la misma base, Fernando R. de la Flor (1999: 35 y 40) concreta que dicha repercusión pudo muy bien estar ligada a los preparativos iniciados por los carmelitas descalzos para erigir un convento en el Desierto de san José del Monte Batuecas, en el que habrían de instalarse definitivamente a partir de 1599, convirtiéndose así en receptores pioneros de las fábulas locales, pero también, a pesar de sus esfuerzos por contrarrestarlas, en sus emisores. De acuerdo con R. de la Flor (35-37), la extensión de la fábula batueca se vio favorecida, cuando no directamente desencadenada, por la gestación paralela de otro mito: el de la “Peña de Francia como Montaña Sagrada”, que por aquellas mismas fechas autores como Cervantes, Tirso de Molina o el propio Lope estaban elaborando en

¹ El valle de Las Batuecas, que toma su nombre del río que transcurre por él, pertenece al término municipal de La Alberca, comarca de la Sierra de Francia, provincia de Salamanca. Todo apunta a que el valle siempre ha estado despoblado al menos desde la Edad de Bronce (Fernández Gómez 1994: 137-138), excepción hecha de la comunidad de carmelitas descalzos que se instaló en el Desierto de San José de Batuecas desde 1599.

sus obras, asociándolo al ciclo carolingio romancístico, actualizando sus motivos. Una segunda hipótesis sostiene, en cambio, que *Las Batuecas del duque de Alba* no llevarían a escena “una leyenda local, sino a la inversa, que es la comedia la fuente última de los testimonios no literarios sobre el descubrimiento de las Batuecas” (Vega Ramos 1996: 175). Así lo cree María José Vega Ramos (179-181), que aduce argumentos de índole ideológica, histórica y literaria. En primer lugar, duda de que la acción de la comedia, a todas luces una obra de servicio y propaganda de la casa ducal de Alba, pudiera inspirarse en una leyenda local, de acuerdo con la autora, inverosímil vehículo de panegíricos feudales. En segundo lugar, ve poco probable que circularan en los alrededores de Alba de Tormes relatos fantásticos sobre el descubrimiento de Las Batuecas en tiempos de los Reyes Católicos, época en que transcurre la obra de Lope, cuando los propios duques tenían en su poder documentos legales que atestiguaban las noticias que tanto aquellas como Las Hurdes no habían dejado de arrojar durante toda la Edad Media, ya entonces censadas y bien deslindadas y “descubiertas” y pobladas desde al menos el siglo XIII. Y, en tercer lugar, la caracterización de los bárbaros batuecos, que, en puridad, no podían ser sino hurdanos (Las Batuecas siempre han estado despobladas), no obedece a una intención descriptiva que corroboraría un hipotético viaje de Lope por la zona, excursión que la autora niega, sino que responde a la morfología más tópica y normativa de los géneros literarios entonces en boga. Los batuecos del duque de Alba, que visten pieles y hablan un geolecto ribeteado de giros léxicos propios del sayagués y de la muy literaria fabla antigua, ostentan rasgos de los salvajes de la novela sentimental, de los rústicos enamorados de églogas y farsas y de los necios y graciosos de la tradición popular. Las batuecas, además, se comportan como serranas bravías. Y unos y otros, a menudo percibidos con el mismo prisma que los “salvajes” americanos y los protohombres de la Edad de Oro, se enamoran según los usos prescritos por las comedias de enredo y las novelas pastoriles. La opinión de Vega Ramos (183-184) es, finalmente, que la comedia de Lope de Vega pretende legitimar y dar carta de naturaleza al régimen de explotación feudal que el municipio vecino de La Alberca aplicaba a la comarca de Las Hurdes, convirtiendo a las batuecos ya no en villanos, sino en bárbaros, reducibles a servidumbre y esclavitud por naturaleza. Un férreo dominio justificado en las

nuevas ordenanzas de La Alberca aprobadas por el duque de Alba en 1578, un texto, una ficción política con intenciones paralelas a las que engendraron la ficción literaria de *Las Batuecas del duque de Alba*.

¿A qué fingir, si no —no podemos evitar preguntarnos con Vega Ramos—, el descubrimiento de un territorio ya conocido y legislado? Porque *Las Batuecas del duque de Alba* no es otra cosa que la escenificación de un descubrimiento. Durante el primer acto asistimos a la vida cotidiana de los batuecos, que, como ha notado Legendre (1927: 374), se desarrolla sobre los dos condicionantes que, casi hasta nuestros días, habrán de constituir la esencia de la leyenda: el aislamiento más absoluto del país y el salvajismo de sus habitantes. El primer acto se cierra con la irrupción de la segunda línea argumental, sostenida sobre los hombros de don Juan y Brianda, una pareja de criados del duque de Alba que, ante la imposibilidad de realizar su amor sin infringir el servicio a su señor y ayudados por don Mendo, deciden huir en dirección a Portugal y acaban llegando al valle de Las Batuecas. El nudo de la acción se va desatando a lo largo del segundo acto para, al mismo tiempo, preparar el clima apropiado para la aparición, a modo de *deus ex machina*, del duque de Alba, que clausurará el tercer acto de la comedia perdonando a la pareja de enamorados y anexionándose y evangelizando las tierras de Las Batuecas. A pesar, no obstante, de vivir como gentiles entregados a las pulsiones de la naturaleza, sus moradores no habitan una suerte de Arcadia ni de Edad de Oro, pues la convivencia batueca se ve alterada por las tribulaciones amorosas más propias de “la ciudad y la civilización”, esto es, como ha apuntado Juan Manuel Rozas (1991), de la comedia de enredo. La bárbara GERALDA ama al bárbaro GIROTO, que no puede corresponderla porque ama a TAURINA, que a su vez, para desgracia del anterior, ama a MILENO. Y si el amor transforma el género dramático del primer acto, que Lope nos presenta como una comedia urbana travestida de idilio selvático, es también el amor rebelde (y aquí nos acercamos al núcleo de nuestras argumentaciones) el detonante de toda la trama, el que empuja a la pareja protagonista a quebrantar las leyes del vasallaje y, finalmente, descubrir el territorio mítico de Las Batuecas, dando inicio así a una leyenda que habría de durar, andando el tiempo, algo más de tres siglos. Curiosas formas, sin embargo, adopta Amor: al emprender la huida y contravenir la norma que prohibía a las mujeres andar por el mundo sin la presencia de

sus tutores legales, Brianda se ve obligada a disfrazarse de hombre (recurso tópico de géneros como la ya citada comedia de enredo o la novela bizantina), lo que no evitará que el bárbaro Mileno, inflamado de cierto deseo homosexual, la/lo rapte al grito de: “No sé qué tienes, garzón, / que en el mismo corazón / me vas haciendo cosquiellas”. Mientras tanto, GERALDA, en la mejor tradición de serrana bandolera, intentará seducir a Mendo, el compañero de la pareja protagonista. Guiños a la sodomía y el bestialismo (recordemos la apariencia de los batuecos, pintados con los colores del fauno y el monstruo) con los que Lope quizá solo pretendía, como era habitual en el género, recurrir a lo grotesco para mover a risa al espectador. Una intención que no ha evitado que una nueva lectura feminista de la comedia barroca, que nosotros ejemplificaremos en la de Catherine Connor (1992), se haya preguntado si el travestismo, aun esclerotizado como convención literaria, no habría puesto en marcha mecanismos expresivos más complejos orientados a la subversión de las jerarquías de género, minando así la base de la hegemonía de los grupos dominantes, por añadidura, masculinos (140). Connor distingue entre dos formas de ver el asunto: a un lado se encontrarían los que, encabezados por Mijaíl Bajtín y otros estudiosos del carnaval y el mundo al revés, entienden la inversión de roles como un cuestionamiento efectivo del orden sociocultural establecido. Al otro lado, los que la perciben como una reafirmación del andamiaje de género binario. La inversión, sostienen apoyados en la antropología estructural, apuntala el dualismo. Estos últimos creen que el travestismo de la comedia barroca podría llegar a poner de manifiesto o incluso intentar corregir ciertos “conflictos o abusos” del sistema, siempre, eso sí, sin llegar a poner en duda las reglas básicas con las que se regula la convivencia de género (140-141). Que Brianda, por poner un ejemplo, se vea obligada a travestirse de Celio para no ser asaltada en el camino, aun escoltada por su amante, podría entenderse como una denuncia de la posición de desigualdad en que se encontraba la mujer de la Contrarreforma, que, sin embargo, y como veremos enseguida, no estaría acompañada de un intento de transformación de la misma. Para Linda Woodbridge (citada en Connor 1992: 141), este travestismo femenino solo representa una falsa transgresión, pues, adoptando los roles y la ropa del hombre, la mujer no haría otra cosa que imitar y, por tanto, perpetuar un orden, el establecido, el patriarcal, contra el que debería atentar e innovar.

La propia Connor reconoce que no se puede negar que el hombre barroco creía a pies juntillas y, por supuesto, de manera no explícita en la existencia de una identidad "natural" e inmutable que subyacía al reparto social de roles hombre/mujer (143). A pesar de que, una vez travestida de Celio, Brianda llegue a asumir durante el segundo acto un papel protagonista tradicionalmente destinado a los hombres, erigiéndose, por encima incluso de su amado don Juan, en una suerte de oráculo que instruye y catequiza a los salvajes batuecos, ahí está Lope, y con él los tópicos argumentales, para recordarnos la inmanencia de los roles sexuales por debajo del disfraz de género: primero, con el embarazo de Celio, que, como sabe Vega Ramos (1996: 180), "reproduce punto por punto un relato folklórico de necios muy extendido y que ya noveló Bocaccio", y, finalmente, con la boda entre Brianda y don Juan que pone el colofón a la obra. Ahí está también la sonrisa cómplice del espectador que sabe que Celio es en realidad una mujer y que su disfraz no ha sido obstáculo para que la verdad del amor heterosexual, como Dios manda, haya terminado inflamando el pecho batueco de Mileno. Todo está en orden.

Pese a la indefectible "derrota" final de tantos casos de breve intento de emancipación como el de Brianda, la opinión de Connor (144) sería, sin embargo, que el travestismo femenino en la comedia barroca logra poner en evidencia que el reparto de roles de género basado en la diferencia sexual no es más que una ficción, una construcción social que nunca deja de disputarse y reconfigurarse, como asimismo sucede con las costumbres (la forma de vestir, de comportarse en determinadas situaciones) que la vehiculan. Y, para dotar de autoridad a su argumento, trae en su ayuda a Judith Butler (citada en 144), para quien no existe una identidad natural, esencial e inmanente detrás de la máscara: "somos los roles que desempeñamos": esos "roles socialmente contruidos y prescritos son nuestra identidad". Cabría definir, pues, las relaciones sociales como una suerte de diálogo líquido, que Connor (141) califica de "fluido" y en cuyo seno los conflictos no se dirimen formando dicotomías del tipo hombre/mujer, sino por medio de una negociación constante entre las múltiples posibilidades del sistema de valores, que el orden establecido se esfuerza por contener o, incluso, reprimir. No importa la victoria, nos dice Connor (144), ni que los mecanismos de travestismo puestos en marcha por los personajes femeninos no conlleven una transformación del estado de cosas: la posibilidad de la subversión de

los roles de género permanecerá en la retina del espectador, alterando su horizonte de expectativas, aun después de la función. Como ejemplo para ilustrar lo que venimos diciendo, podría aducirse el de la propia recepción de *Las Batuecas del duque de Alba*, cuyo sentido último reside en la incorporación de su propio mecanismo o dispositivo de desactivación de la leyenda. Si bien es cierto que los dos primeros actos ponen en escena por primera vez a esos seres míticos llamados batuecos, que, existieran o no antes de la comedia de Lope, cobraban vida ante los ojos del público, el tercer acto termina con el advenimiento del duque, que se compromete a bautizar a los batuecos en el santuario de la cercana Peña de Francia, así como a acogerlos bajo su jurisdicción. Es decir, a lo largo de la obra asistimos quizá a la primera manifestación de la leyenda, pero también, y sobre todo, a su clausura merced a la acción civilizadora de Alba, que convierte a los batuecos, ya nunca más bárbaros, en vasallos tan españoles y católicos como los espectadores. Pues bien, y quizá la siguiente pregunta tenga más que ver con la psicología de la percepción que con la exégesis literaria, si, como atestiguan los feroces intentos por desterrar la leyenda de Las Batuecas por parte de autores tan dispares como Tomás González, Feijoo, Legendre o, a través de él, el propio Buñuel, parece que la representación del salvaje batueco ha tenido infinitamente más peso en el imaginario popular que la de su normalización estatal, ¿qué mucho que la contemplación de travestismos cómicos no transformara siquiera un ápice de los fundamentos sobre los que se asentaba la imaginación del público barroco?

Es Amor, motivado también por el cambio de los roles de género, el que, como nos recuerda Legendre (1927: 375), alienta el recurso que habría de elegir Lope para, de entre un amplio repertorio disponible, introducir otro de los elementos constituyentes de la leyenda posterior: la presencia de demonios y artes mágicas en el valle. La batueca Taurina, también encandilada por la gallardía de Celio, acude al hechicero Adulfo para que con sus artimañas le granjee los favores de su amado. Adulfo invocará al mismo demonio, que finalmente comparecerá, pero solo para emitir una profecía y presentar su dimisión de Las Batuecas, una tierra en la que había campado desde que don Rodrigo, entregado a sus deseos amorosos, abriera la puerta de la península a los musulmanes. Ahora una mujer, Isabel la Católica, pero también, aunque no la menciona, Brianda, se prepara para arrebatarle unos dominios que ganó merced a otra mujer. Es Amor el que, a lo largo

del primer acto, altera la paz del idilio batueco, transformándolo en una ficción de enredo más acorde con las prescripciones de la comedia nueva. Es Amor el que empuja a la pareja protagonista al desacato y la huida que dará con ellos en Las Batuecas, inoculando así sobre el valle una primera mirada exógena que habría de informar una de las leyendas más persistentes de Europa durante casi cuatro siglos. Una geografía mítica, producto de sentimientos mundanos pero también divinos, como atestigua la fundación en 1599 del Desierto de san José de Batuecas llevada a cabo por los carmelitas descalzos, punta de lanza tanto de la evangelización eclesiástica como de la colonización estatal en la zona. Historia o leyenda, profano o sagrado, parece claro que el amor tiene un papel incuestionable en la inauguración del territorio legendario no solo de *Las Batuecas del duque de Alba* imaginadas por Lope de Vega, sino también de aquellas que durante tanto tiempo habrían de confundirse con Las Hurdes, la comarca que habría de heredar su lugar en el imaginario popular.

BIBLIOGRAFÍA

- Connor, Catherine (1992); "Teatralidad y resistencia: el debate sobre la mujer vestida de hombre" en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (139-145).
- Fernández Gómez, Luciano (1994), "Las Hurdes: de la prehistoria a la baja Edad Media", *Alcántara*, 31-32 (137-159).
- Legendre, Maurice (1927), "La légende de Batuecas et des Jurdes", *Bulletin Hispanique*, 29, 4 (369-406).
- Menéndez Pealyo, Marcelino (1900), "Observaciones preliminares" en Vega, Lope de; *Obras*; Madrid, Ediciones Atlas, 1968 (3-158).
- Morley, Sylvanus Griswold y Bruerton, Courtney (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- R. de la Flor, Fernando (1999), *De Las Batuecas a Las Hurdes. Fragmentos para una historia mítica de Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- Rozas, Juan Manuel (1991); "Las Batuecas del duque de Alba de Lope de Vega" en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 3, 1 (305-322).
- Vega, Lope de (1968); *Las Batuecas del duque de Alba* en *Obras*, Madrid, Ediciones Atlas, 1900.
- Vega Ramos, María José (1996); "Las indias interiores: Lope y la invención de Las Batuecas del duque de Alba" en *Anuario Lope de Vega*, 2 (171-196).