

Sadomasoquismo en *La Fierrecilla Domada* de Shakespeare

Ailen Geraghty

IES en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”

ageraghtyc@hotmail.com

Este trabajo adopta una perspectiva feminista y se enfoca en ciertas cuestiones éticas, ya que el feminismo es entendido aquí como una posición política que busca transformar las condiciones desiguales de las mujeres. En este marco la pregunta que surge es: ¿Qué es bueno para las mujeres? Es frente a este interrogante que fenómenos como el sadomasoquismo se vuelven altamente controversiales. ¿Es el sadomasoquismo siempre un indicador del heteropatriarcado? Este trabajo intenta explorar hasta qué punto el consenso en el sadomasoquismo es instrumental al discurso del patriarcado y si este consenso puede justificar la sumisión ejercida en prácticas sadomasoquistas. En relación con estos interrogantes, el estudio examina cómo Catalina y Petruchio entablan relaciones sadomasoquistas en *La Fierrecilla Domada* de Shakespeare. La obra es analizada desde un enfoque feminista, que tiene en cuenta el concepto de *performatividad* de Judith Butler y está influenciado por la teoría Queer, ya que ésta hace referencia a todo aquello que se aleja de y pervierte la norma sexual para de alguna manera validar a las figuras identitarias que se han constituido en un espacio marginal (Córdoba *et al.*, 2005).

En este trabajo se toma por sentado que en la época isabelina toda mujer estaba de una u otra manera sometida; el propósito es indagar si Catalina es realmente una víctima o si está ridiculizando los arraigados preconceptos que caracterizan a su género. También se intenta deconstruir el paradigma derivado, hasta cierto punto, de la taxonomía sexual freudiana que establece las binarias oposiciones de género, sobre las cuales dependen las nociones dominantes de deseo y sexo en la actualidad. De alguna forma, se intenta reconstruir la sexualidad en términos de la fluidez y polivalencia de las prácticas y fantasías eróticas y de las posiciones de los sujetos. Al leer sadomasoquismo en la obra, el presente análisis explorará la agencia (o influencia) de Catalina como una mujer que, dentro de los límites de una sociedad opresiva en la cual es tildada de impotente, (y este trabajo analizará hasta que punto) activamente parodia actos y roles de género estereotipados y convencionales para obtener placer.

En los últimos años, la feminista de línea separatista lesbiana y activista política, Sheila Jeffreys, ha destacado las implicancias éticas de las prácticas sadomasoquistas y pareciera patologizarlas. Adversamente, el crítico literario, Michael Mangan, aparenta celebrar el sadomasoquismo. Como explican Murray y Murrell (1989), para la mayoría de nosotros los comportamientos sádicos y masoquistas crean en nuestra mente imágenes crueles y horribles, como las de torturas y asesinatos. Consecuentemente, la persona para la cual este tipo de comportamiento es no sólo aceptable sino también placentero, no es recibida con empatía ni comprensión por el resto de la sociedad. Sin embargo, los autores sostienen, el SM¹ provee a algunas personas del marco tal vez necesario para tener una relación sexual

¹ Sadomasoquismo, de ahora en más SM. (“...the S&M game is very interesting because it is a strategic relation, because it is always fluid. Of course there are roles, but everyone knows very well that those roles can be reversed. Sometimes the scene begins with the master and slave, and at the end the slave has become

exitosa (ibíd.). También señalan la connotación negativa que es otorgada a palabras como sadismo y masoquismo y por consiguiente a estas prácticas, que son muchas veces descritas como psicóticas. Los autores demuestran cómo desde 1885 mediante las instancias medicas y psiquiátricas, altamente influenciadas por Freud, se ha construido un discurso legítimo sobre el sexo donde la sexualidad aparece como un régimen normativo y como una tecnología de poder. Es así que la normalidad sexual ha sido históricamente definida en relación con sus ‘desviaciones perversas’. De esta manera, se malinterpreta el SM como un sustituto de la sexualidad ‘normal’; aquella que está organizada en torno a la genitalidad, cuyo fin es la reproducción, y en la cual el objeto sexual es un individuo del sexo contrario. En la misma línea, Foucault (en Kritzman 1990) señala que desde 1840 el ejemplo favorito de insanidad moral, insanidad instintiva, aberración de los instintos y perversión ha sido la desviación en conductas sexuales. Foucault entiende la sexualidad como una construcción social y un instrumento de poder utilizado para controlar, regular y disciplinar. Explica que el sexo ha sido el objeto central de observación y de transformación en discurso y que ha establecido condiciones de dominación. Este discurso dominante de sexualidad ha constituido a los ‘pervertidos’, uno de los cuales es el sadomasoquista.

Este análisis de Foucault es el punto de partida de la teoría Queer. Como ya ha sido mencionado, esta teoría se ocupa de todo aquello que se aparta de la heteronormatividad y reta a la validez y consistencia de su discurso. A pesar de que la crítica Judith Butler se define a sí misma como feminista, su trabajo ha sido tomado como fundacional por la teoría Queer. Butler describe al género a través del concepto de *performatividad*, es decir, la práctica de reiteración y enunciación de las normas a través de la cual el discurso produce aquello que nombra (Butler 1993). Este concepto se focaliza en la manera en la cual la identidad sexual es producida por una tecnología política de prescripción de la heterosexualidad (Córdoba *et al* 2005). Esta posición antiesencialista rechaza la condición natural de la identidad y su carácter fijo. Todo lo contrario, la identidad es entendida como performativa, móvil y abierta a transformaciones. Butler sostiene que los actos performativos son tipos de discurso autoritario, las declaraciones, sólo por ser enunciadas llevan a cabo un acto y demuestran un cierto nivel de poder. Esta idea está fuertemente ligada a la concepción foucauldiana del discurso donde éste tiene el poder de crear aquello que supuestamente describe. De este modo la realidad es definida por aquellos que poseen la legitimidad de tomar la palabra. Butler explora la idea de que la realidad social no está dada sino que es continuamente recreada como una ilusión a través del lenguaje, los gestos y toda forma de signo social. Sostiene también que el género es una *performance* que produce la ilusión de un sexo interno o de una esencia interna (Butler 1991). Así, el género no es la expresión de lo que uno es sino que es algo que uno hace, un acto que ha sido ensayado como un libreto y nosotros, los actores, lo hacemos real al *performar* ciertas acciones. Al citar incesantemente las convenciones e ideologías del mundo social que nos rodea, promulgamos esa realidad y la incorporamos al representarla con nuestros cuerpos

the master. Or, even when the roles are stabilised, you know very well that it is always a game; either the rules are transgressed, or there is an agreement, either explicit or tacit, that makes them aware of certain boundaries. This strategic game as a source of bodily pleasure is very interesting”. Foucault in Haver, 1996:195).

pero no obstante esa supuesta realidad es una construcción social. Entonces podemos pensar que actuamos de acuerdo a nuestra subjetividad pero Butler sugiere que esta subjetividad, aparentemente independiente, es una construcción retroactiva que es materializada a través de la promulgación de las convenciones sociales. Sin embargo, estas reglas, Butler argumenta, no son esenciales ni naturales y consecuentemente no tienen ninguna demanda a la necesidad ni a la justicia. De hecho, pueden ser retadas y modificadas por actos performativos alternativos.² El ejemplo que utiliza Butler para ilustrar los mecanismos de producción de la identidad de género y exponer la falsa correlación entre género y sexo es la de la *drag queen*, o travesti. Según ella el género de la *drag queen* es igual de real al de cualquiera que cumple con las expectativas sociales (Butler 2003). En la *performance drag* se pone en juego un mecanismo de imitación que deconstruye y destruye toda idea de un original y al mismo tiempo expone la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia (Butler 1990). La pregunta que este trabajo pretende responder es si es posible que estas prácticas, como la *drag queen* y el sadomasoquismo, que parodian, desestabilizan y desnaturalizan la normativa heterosexual; sean efectivamente subversivas y que no acaben reforzando el discurso heterosexual. Butler reconoce que estos actos paródicos no son subversivos en sí mismos sino que dependen de un análisis para realmente perturbar y no terminar aumentando la hegemonía de la heterosexualidad (Butler 1993). Vale la pena mencionar que Butler irá más allá del concepto del discurso en *Cuerpos que importan*, para examinar cómo la materialidad del sexo es también una construcción cultural.

Sheila Jeffreys es muy crítica de Butler y sostiene que “la teoría postmoderna se utiliza para apoyar el proyecto libertario sexual y (...) el sadomasoquista” (Jeffreys 1993: 3). Jeffreys ve al sadomasoquismo como una herramienta de la parafernalia del sexismo que refuerza la desigualdad. También hace mención a posibles abusos sexuales de la infancia para explicar este fenómeno. En este trabajo el SM y el juego de roles son considerados estrategias revolucionarias e instancias donde una libertad paradójica puede ser encontrada y donde discursos pueden ser revertidos y deconstruidos. Como explica Foucault:

[el] SM es muy interesante, porque siendo una relación estratégica, es siempre muy fluida. Hay papeles, por supuesto, pero cada uno sabe muy bien que estos papeles pueden ser invertidos. O incluso si los papeles son estables, los protagonistas saben muy bien que se trata de un juego: o las reglas son transgredidas, o hay un acuerdo explícito o tácito, que los hace conscientes de ciertos límites. Este juego estratégico como fuente de placer físico es muy interesante (Foucault en Haver 1996: 195) (trad. de la ponente).³

² Esta es la inseparabilidad de la resistencia respecto del poder de la que habla Foucault (1982), siempre existe la posibilidad de cambiar la situación, resistencia es la palabra clave en las dinámicas de poder.

³ (“...the S&M game is very interesting because it is a strategic relation, because it is always fluid. Of course there are roles, but everyone knows very well that those roles can be reversed. Sometimes the scene begins with the master and slave, and at the end the slave has become the master. Or, even when the roles are stabilised, you know very well that it is always a game; either the rules are transgressed, or there is an agreement, either explicit or tacit, that makes them aware of certain boundaries. This strategic game as a source of bodily pleasure is very interesting”. Foucault in Haver 1996: 195).

El consenso es entendido aquí como un acuerdo genuino entre dos personas adultas en busca de placer; y es una de las reglas esenciales del SM (Murray & Murrell, 1989). Uno de los tantos juegos sadomasoquistas es denominado *gender play* o juego de género y consiste en usar los atributos que son generalmente atribuidos al género de uno para alterar una realidad física o psicológica con fines eróticos (ibid: 66). De esta y otras tantas maneras el SM defamiliariza al género de una forma *performativa*. A continuación se analizará cómo la Catalina de Shakespeare entiende que “cuando se juega con el poder y la dominancia y estos no son heredados como necesidades sociales e ideológicas se adquiere una cierta libertad” (Mangan 2006:11) (trad. de la ponente).⁴

Básicamente la obra se trata de la tradicional situación cómica en la que una mujer de carácter díscolo y agresivo es domada. En los tiempos de Shakespeare la institución del matrimonio estaba bajo la jurisdicción de la iglesia y había ciertas normas a seguir: el marido debía mantener económicamente a su mujer y ésta debía no husmear en sus asuntos y ser callada, obediente, virtuosa y modesta. Las reglas sociales y la Biblia abogaban la dócil sumisión de las mujeres lo cual es representado por la hermana menor de Catalina, Blanca. Esta fuerte oposición⁵ entre los dos personajes nace del hecho de que Catalina es una *shrew* o una fierecilla y por consiguiente representa una aberración del orden social. Como explica Wells (1993) en los 1600s las mujeres rebeldes representaban la insubordinación femenina, una perversión del orden natural y un síntoma de un desglose incipiente del orden social. En la literatura, como bien dice Jardine, “las *shrews* son siempre mujeres, pero filológicamente pueden ser masculinas y ejercer un efecto fascinante sobre los hombres que son sometidos al azote de sus lenguas” (Jardine 1989: 103, trad. de la ponente)⁶.

Una vez que Catalina es forzada a casarse con Petruchio, su pretendiente de Verona en busca de dinero, éste comienza a “domarla”. La priva de comida y sueño, quebranta varias normas sociales, llega tarde a su propia boda mal vestido, rechaza la tradición de que los novios presidan el banquete de bodas, maltrata a sus sirvientes y difiere con su mujer en todo, hasta asuntos de sentido común. Tomemos como ejemplo la escena donde en la vía pública camino a la casa de Petruchio este dice, “¡Señor de bondad, con qué claridad magnífica resplandece la luna!”(IV.v) y Catalina lo contradice diciendo correctamente que el sol esta resplandeciendo. Los dos discuten y Petruchio usa el mismo método que va a utilizar toda la obra, la amenaza, en este caso con volver a su casa si continúa comportándose mal. Consecuentemente, Catalina decide adherir con su esposo, al menos en la esfera pública: “Continuemos adelante, os lo ruego, ya que hasta aquí hemos llegado, y que sea luna, o el sol o lo que os plazca. Y si queréis llamarle una vela, os prometo que de ahora en adelante será una vela para mí” (IV.v). Inmediatamente después, Petruchio se

⁴ (“one of SM’s major givens [is] that it is the submissive that is in control, she joins in the game on terms that only seem to disadvantage her”. Mangan 2006: 206).

⁵ Lucentio, el galán de Blanca ilustra la diferencia entre las hermanas: “En cambio, en el silencio de la otra[Blanca] veo la dulzura y la modestia de una virgen” (I.i).

⁶ (“shrews are always women, though philologically they may properly be male, and they exercise a bewitching effect on the men who are subjected to their tongue’s lash”. Jardine 1989: 103).

contradice: “Entonces mientes, pues es el sol bendito” (IV.v), Catalina, cansada, responde irónicamente: “Entonces bendito sea, es el sol bendito; pero no será el sol, si vos decís que no lo es, y cambiará la luna a medida de vuestra voluntad. Lo que vos queráis llamarle, eso mismo será; y en efecto lo será para Catalina” (IV.v).

Según Bamber (1982) Catalina ha aprendido a mantener su independencia a través de la exageración cómica, Kahn describe esta escena como una de las más cómicas ya que “Shakespeare esta insinuando que la supremacía masculina está basada en cosas absurdas como esta, porque cualquier cosa que diga un hombre es correcta porque es hombre incluso si está equivocado” (Kahn 1981: 112, trad. de la ponente). Los límites a la libertad de Catalina son sólo públicos, como admite Bamber “mientras que Catalina sea sumisa a su esposo públicamente, (...) su relación privada puede ser juguetona, igualitaria y feliz” (Bamber 1982: 165), trad. de la ponente.

“Así, con hábil política, he empezado mi reinado, y espero conseguir mis propósitos. Mi halcón está ahora excitado y hambriento en demasía; y hasta que se someta no debo satisfacer su hambre, pues entonces ni se dignaría mirar el señuelo.” (IV.I)

Esta cita hace eco de la diversión en el proceso de doma. Petruchio sigue los pasos de la doma de los halcones y sus palabras reflejan la mente hábil de un hombre de deportes. Como explica Leggatt (1974) la doma de Catalina no es sólo una lección sino también un juego, una prueba de aptitudes y una fuente de placer. La aspereza es parte de la diversión, tal es la lógica del deporte que uno está dispuesto a lastimarse en busca del desafío y el placer que provee. A su vez, Leggatt señala que los deportes a los que se hace referencia en la obra son deportes cinegéticos y entonces se invoca en la audiencia un estado mental en el cual la crueldad y la violencia son aceptables y hasta excitantes “porque su alcance está delimitado por un acuerdo tácito y es una ocasión para demostrar habilidades” (ibid: 156, trad. de la ponente)⁷. El hecho de que la relación que tienen es un juego o, se podría decir, un acto o actuación es esclarecido por los personajes. Tanto Petruchio como Catalina son vistos como *performers* o actores. Como explica Leggatt, ellos tienen una “visión especial, una idea de la vida como un juego que les da el poder de controlarla” (ibid: 162, trad. de la ponente). De esta manera, construyen su propia vida y crean experiencias en vez de tener experiencias forzadas sobre ellos.

“Cuando dos fuegos enfurecidos se encuentran, pronto consumen el objeto que alimenta su furia.” (II.i)

Michael Mangan une la centralidad del juego de roles del SM con la misma centralidad en la obra. De hecho, toda la obra es una puesta en escena para el calderero, Sly, en la inducción y el uso de disfraces e impostores es recurrente. Mangan identifica un vocabulario compartido entre el SM y las relaciones sociales isabelinas ya que las relaciones del tipo patrón/sirviente eran parte de la realidad diaria y también debido a los

⁷ (“...invoking in the audience the state of mind in which cruelty and violence are acceptable, even exciting because their scope is limited by tacit agreement and they are made the occasion for a display of skill”. Leggatt 1974:156).

tintes eróticos de la servidumbre. El autor sostiene que la comedia romántica jugada en términos de la dinámica patrón/sirviente se parece al SM consensuado. Catalina es constantemente avergonzada en la obra,⁸ frente a las reiteradas humillaciones que sufre, al principio su reacción es asumir el rol dominante. Con un látigo en la mano trata a su hermana como una “sirvienta” y una “esclava” (II.i.2), la pega a la pared y le ata las manos. También domina cuando le pega a Hortensio, uno de los pretendientes de Blanca. Sin embargo, en sus interacciones con Petruchio no sólo se redistribuye el poder sino que el discurso de Catalina cambia. Esto es claro en su primer intercambio donde bromean usando un juego de palabras erótico.⁹ A diferencia de las previas humillaciones, estas están diagramadas como un juego, como ficción. Como expone Mangan, “una de las bases del SM es que es el sumiso el que está en control, [Catalina] se une al juego en términos que sólo *aparentan* perjudicarla” (Mangan 2006: 206, trad. de la ponente).

El discurso final de Catalina ha sido interpretado como el epítome de la obediencia de una esposa, pero es importante recordar que es parte de la ficción puesta en escena para Sly. De este modo, como explica Newman (2009) la obra pone en primer plano su artificio y así subvierte su discurso machista dominante al exponer el hecho de que éste no es natural sino una construcción social. Se podría decir que con este discurso Shakespeare está revelando la fabricación de la lógica del falocentrismo. Según Kahn (1981) éste es la prueba de que la dominancia de Petruchio es una ilusión. Es la declaración más larga de Catalina; hasta ese entonces Petruchio había dominado la obra incluso verbalmente, pero ahora ella imita su dominancia y su postura moralista para lograr un efecto satírico: “Rebajad, pues, vuestro orgullo, que de nada os servirá, y poned vuestras manos bajo los pies de vuestros maridos” (V.ii). Aquí se deshace de ese rol de *shrew* o fierecilla en el cual estaba atrapada y oprimida y adquiere otro rol, que puede ser considerado sumiso pero está siempre en movimiento y

⁸ Por ej. cuando Bautista, su padre, la humilla al tratar de deshacerse de ella al ponerla en el mercado para casarse y le da permiso a Grumio, el lacayo de Petruchio, de cortejarla y este contesta: “Mejor la expondría en una carreta. Demasiado brusca es para mí” (I.i), a lo que Tranio agrega: “Esta joven es una loca de remate o es sumamente mala” (I.i). Estos y otros agravios hacia Catalina e insultos como “demonio infernal” (I.i) son bien recibidos por Bautista.

⁹ PETRUCHIO. –¡Mi dulce Lina! ¿No sabes que me esforzaré en no ser para ti una carga pesada, sabiéndote tan joven, tan frágil...?

CATALINA. –Demasiado frágil y ligera, bien que pese lo suficiente, como para que un patán como vos no pueda cargar conmigo.

PETRUCHIO. –Eso lo veremos bien, tanto más cuanto que veo te ciernes a maravilla.

CATALINA. –¿Cerner? No está mal para haberlo dicho un cernícalo.

PETRUCHIO. –El cernícalo te cogerá, ¡tortolilla de vuelo lento!

CATALINA. –La tortolilla tendrá con vos para un bocado, cual si fuerais un abejorro.

PETRUCHIO. –¡Hola, hola, avispa querida! Eres muy rabiosa.

CATALINA. –Si soy avispa, ¡cuidado con el aguijón!

PETRUCHIO. –El remedio es fácil; se le arranca y en paz.

CATALINA. –Los idiotas no saben dónde está.

PETRUCHIO. –¿Quién ignora dónde tienen las avispas el aguijón? ¡En la cola!

CATALINA. –En la lengua. (II.i)

puede ser revertido. Hasta la llegada de Petruchio a su vida sólo podía conseguir libertad en el habla,¹⁰ ahora puede corporizarla.

En conclusión, el deseo en la obra transgrede la lógica binaria de las cuales los mandatos machistas dependen y satiriza el ansia de los hombres por controlar a las mujeres. También rompe con la suposición de que la feminidad es pasiva. Si el género es una actuación como Butler sostiene, Petruchio y Catalina no siguen el guión, alteran su performance y entonces modifican su realidad. Su subjetividad está más cerca de ser independiente de la de aquellos que cumplen con las convenciones sociales. Ellos son los protagonistas y directores de su teatro, definen y negocian los límites y cuándo y cómo estos pueden ser sobrepasados. Como hemos señalado antes, el sexo es un instrumento de poder indivisible de la norma heterosexual, la cual Catalina y Petruchio rompen por definición al sustraer placer de la humillación y el dolor. Sea de manera dominante o sumisa están tomando la norma en sus manos, pervirtiéndola y destruyéndola. Catalina parodia activamente los estereotipados, arraigados y convencionales roles de su género. De esta forma el SM es la erotización de la agencia femenina. Catalina no entra en la economía del heteropatriarcado y está constituida de todo lo que hace a las mujeres problemáticas: movimiento, inconsistencia, cambio e imprevisibilidad. La obra no ahoga la ansiedad del deseo, le da rienda suelta y además rompe con algunas dicotomías: Catalina no es ni virgen ni prostituta, y el amor romántico no está divorciado del sexo. De hecho, el estatismo y la calma asociados con el amor romántico, y la violencia caótica asociada con la sexualidad son fusionados. Se intenta en este trabajo revelar la agencia femenina para deconstruir el discurso dominante de sexualidad “normal” y “natural” y así renegociarlo. El sadomasoquismo no es ni un sustituto ni una perversión de esta norma. La diferencia entre la simulación y la replicación de actividades patriarcales dominantes o sumisas debe ser comprendida. La Catalina de Shakespeare es el ejemplo perfecto de la posibilidad de encarnar y trasgredir binarios de género socialmente construidos dentro de una sociedad falocéntrica. Escaparle totalmente a los mandatos sociales es, en el fondo, imposible, pero deconstruirlos a través de la parodia mediante prácticas como el sadomasoquismo es factible.

Referencias

Bamber, L. *Sexism and the Battle of Sexes in The Taming of the Shrew*. Middlesex: Signet Classic, 1982.

Butler, J. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Nueva York: Routledge, 1993.

_____. *Imitation and Gender Insubordination. Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Nueva York: Routledge, 1991.

¹⁰ “Porque preciso es que mi lengua exprese la indignación que llena ya mi corazón, o que éste estalle a fuerza de cólera. Y antes de que tal ocurra, quiero ser libre, absolutamente libre de hablar como me plazca” (IV.iii).

_____. *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990

_____. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* en Jones, A. *The Feminism and Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, 2003.

Córdoba, D.; Sáez, J. y Vidarte, P. (ed.), *Teoría Queer. Políticas bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales. Editorial Gai y Lesbiana, 2005.

Foucault, M. *Michel Foucault, una entrevista: sexo, poder y política de la identidad en Estética, ética y hermenéutica*. Obras esenciales. Volumen III. Barcelona: Paidós, 1982.

_____ and Kritzman, L. *Michel Foucault: Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977-1984*. Nueva York: Routledge, 1990.

Haver, W. *The Body of This Death: Historicity and Sociality in the Time of AIDS*. California: Stanford University Press, 1996.

Jardine, L. *Still Harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare*. New York: Columbia University Press, 1989.

Jeffreys, S. *The Lesbian Heresy: A Feminist Perspective on the Lesbian Sexual Revolution*. North Melbourne: Spinifex Press, 1993.

Kahn, C. *The Taming of the Shrew: Shakespeare's Mirror of Marriage*. Modern Language Studies, 1975. En Shakespeare, W. *The Taming of the Shrew*. Middlesex: Signet Classic, 1998.

Leggatt, A. *From Shakespeare's Comedy of Love*. London: Methuen, 1974. En Shakespeare, W. *The Taming of the Shrew*. Middlesex: Signet Classic, 1998.

Mangan, M. *My hand is ready, may it do him ease: Shakespeare and the theatre of display*. University of Exeter "Revista Ilha do Desterro", vol. 49, 2006.

Murray, T. & Murrell, T. *The Language of Sodomasochism: A Glossary and Linguistic Analysis*. Connecticut: Greenwood Press, 1989.

Newman, K. *Essaying Shakespeare*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Wells, C. *From Shakespeare's Comic Commonwealths*, 1993. En Shakespeare, W. *The Taming of the Shrew*. Middlesex: Signet Classic, 1998.

Edición de las obras de Shakespeare:

Shakespeare, W. *La Tempestad. La Fierecilla Domada*. 1ra ed. Trad. Juan L. Jordan. La Plata: Terramar, 2006.