

LA ESCRITURA FEMENINA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI
Y LOS PARADIGMAS USADOS POR BEATRIZ BERNAL
EN *CRISTALIÁN DE ESPAÑA*

Elami Ortiz-Hernán Pupareli
Universidad Internacional, México

RESUMEN: Las escritoras del siglo XVI, al buscar un espacio propio de creación, solían apegarse a un paradigma establecido por sus contrapartes masculinos. Al hacerlo, utilizaban distintos mecanismos. Por su parte, Beatriz Bernal no se apartó del modelo y utilizó varias herramientas al escribir su libro de caballerías, *Cristalián de España*. En el artículo se analiza la obra de Beatriz Bernal a partir de distintos conceptos y herramientas de análisis como la polifonía en Bajtin, la deconstrucción del cuerpo femenino como modelo de creación, siguiendo los conceptos de Derrida y Ricouer, y, por último la concepción de autora- lectora- escritora que se debe a María Carmen Marín.

PALABRAS CLAVE: Escritura femenina, libros de caballerías.

ABSTRACT: Sixteenth Century female writers, when pursuing their own space of creation, used to adopt paradigms established by male authors. In doing so, female writers worked with different tools. Beatriz Bernal did the same when writing her Romance of Chivalry, *Cristalián de España*. In this article, Beatriz Bernal's novel is analyzed from several points of view, such as the concept of polyphony, according to Bajtin, female's body deconstruction, according to Derrida and Ricouer concepts, and the authoress-reader-writer conception, following María Carmen Marín.

KEY WORDS: Women's writing, Romances of Chivalry.

Todo lector de la literatura de los siglos XV y XVI se ha encontrado más de una vez, y no sin sorpresa, con un curioso tipo femenino que choca directamente con los tradicionales conceptos asociados con los personajes femeninos. Esas mujeres, en efecto, de la lírica tradicional o del Romancero, de la novela sentimental y de *La Celestina*, capaces de enfrentarse con la moral religiosa y social, de explicitar sus sentimientos, decididas a la hora de lograr sus propósitos amorosos o angustiadas cuando no son capaces de hacerlo, que descubren el placer y la libertad, y que suelen ser superiores, en tantas cosas, a los hombres que las rodean; es el tipo que me ocupa en el siguiente análisis. Y tampoco deja de sorprender que la llamada “condición” femenina y sus problemas aparezcan en obras escritas, claro está, por hombres.¹

¹ Vid. Julio Rodríguez Puértolas, “Amor, sexualidad y libertad: la mujer en la literatura castellana del siglo XV,” en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, coords., *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*, Madrid: Tuero, 1992, p. 29. Para un estado de la cuestión vid.,

Sin querer caer en anacronismos analíticos con teorías de los siglos XX y XXI puede decirse que, desde siempre, ha existido una literatura disfrazada de masculinidad. Al buscar un espacio propio, que se consiguió más tarde, las escritoras se suelen apegar a un paradigma previamente establecido por los autores. Se escribe imitando lo masculino y soslayando algunas de las especificaciones personales que aporten marcas de creación femenina. De hecho, hay autoras que se esconden detrás de narradores y protagonistas varones,² quizá porque tanto hoy como en el siglo XVI lo más difícil es hallar la forma de escribir como mujer, con una aceptación social positiva, y es el caso de Beatriz Bernal pero no por tener en *Cristalián de España* elementos femeninos distintivos, sino por apegarse muy bien al modelo estructural y al argumento de los libros de caballerías. Y es que Bernal fue una de esas lectoras-autoras que lo que aprehendió en sus lecturas lo vertió en su obra.

Hay una catalogación más adentro del análisis de la escritura femenina: lo polifónico. Se trata de obras que asumen diversas perspectivas como la clase, la raza y la lengua.³ Lo polifónico es el rompimiento de los discursos y desde esta perspectiva la escritura femenina percibe el enunciado ajeno, el masculino, y lo replantea en su discurso interno, todas las experiencias de las autoras se suelen manifestar en el lenguaje de su discurso interno y sólo en esta medida se relacionan en el discurso externo. Así la palabra roza la palabra.

En el contexto del discurso interno y sus posibilidades de expresión escrita se lleva a cabo la percepción del enunciado ajeno, su comprensión y valoración. En el caso

Rafael Mérida Jiménez, “La imagen de la mujer en la literatura castellana medieval: hacia un laberinto bibliográfico de mudable fortuna (1986-1996)”, *Acta Historica et Archeologia Medievale*, 19, 1998, pp. 403-431.

² Aunque responde a un arquetipo del género, salvo algunas *virgo bellatrix* que suelen pelear a la par de su caballero. *Vid.* como ejemplo los libros de caballerías *Silves de la Selva*, *Platir* y *El caballero del Febo*. Para un panorama general sobre algunos censores de libros de caballerías, *vid.* María Carmen Marín, “La materia troyana en el *Cristalián de España* de Beatriz Bernal: la aventura del fantasma de Troilo y el tesoro del rey Mida”, en *Coloquio Internacional “Amadís y sus libros”*, México, D.F, marzo de 2008 (en prensa) y Donatella Gagliardi, *Quid puellae qum armis? Una aproximación a doña Beatriz Bernal y a su Cristalián de España*, tesis inédita de doctorado, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003, pp. 138-140.

³ La novela es la diversidad social organizada artísticamente, del lenguaje, y, a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, *argots* profesionales, lenguajes de género, de generaciones, de edades, de corrientes; así como la organización interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco y esto se hace a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen semántico completo representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, son unidades compositivas fundamentales por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela. Cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas, siempre dialogizadas en alguna u otra medida. *Vid.*, Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989, p. 30.

de la literatura disfrazada de masculinidad se limita a copiar lo que se vende, o está de moda. Lo polifónico, en cambio, ha hecho su personal viaje de maduración y ha encontrado su espacio propio.

La escritura femenina supone el diálogo, el entendimiento, la relación estrecha entre los personajes en vez del monólogo del autor. Utiliza la asociación de ideas, el discurso interno, el fluir de palabras; además algunas obras rompen tópicos como el amor maternal,⁴ el hogar feliz y la figura del padre y la madre ideal.

Sin embargo es importante evitar caer en la idea de que hay una literatura femenina y otra masculina:

El discurso de la mujer es capaz de transmitir [desde un punto de vista femenino] los sentimientos y estados de ánimo con una facilidad sorprendente, porque son situaciones que al ser generalmente vividas se describen sin artificio. De ahí la gran franqueza sobre temas como el propio cuerpo, el adulterio o el aborto. Por ello, hay un buen número de autoras que parecen rechazar lo que significa el concepto de sensibilidad femenina tradicional en su labor literaria, abogando por un estilo literario distinto del considerado estrictamente de mujeres que sea universal.⁵ (Postigo, 204)

Porque las autoras que han escrito en el pasado y escriben en el presente la historia de otras mujeres, han definido una identidad de sexo y género, han dado una definición de lo que era o es ser mujer en una época y en una cultura determinantes, han tenido primero que pasar, muy poco a poco, por un proceso de “autorización” que pasaba y pasa por dar vía libre al sonido de la propia voz. Todas las escritoras españolas de los siglos XV y XVI dieron palabras con su arte a formas de conciencia femenina que estaban vigentes, y vivas, en la sociedad de su momento.⁶

Generalmente para la creación femenina de los siglos que analizo, primero hay que ser lectora. Quienes se dedican a la actividad crítica saben que una buena lectora ha creado en su memoria una experiencia metafórica, una biblioteca. Si pensamos que en el siglo XVI no hay muchas mujeres que posean una biblioteca particular,⁷ la experiencia metafórica consiste en leer “como una mujer” la historia de la actividad literaria, revisar

⁴ Otras lo enaltecen demasiado como el desmedido amor, que es casi enfermizo, de Cristalina por su hijo primogénito en *Cristalián de España*.

⁵ Para la confrontación del lenguaje masculino y el femenino *vid.* Irene Lozano Domingo, *Lenguaje femenino, lenguaje masculino ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?*, Madrid: Minerva, 1995, caps. 4 y 5.

⁶ María Milagros Rivera, “La historia de las mujeres y la conciencia feminista en Europa”, en Lola Luna (comp.), *Mujeres y sociedad. Nuevos enfoques teóricos y metodológicos*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1991, pp. 12, 125.

⁷ Pedro M. Cátedra y Anastasio Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca: Instituto de historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp.69-108.

los valores de los textos leídos y configurar un canon. Aunque no creo que haya diferencias genéricas al leer un texto, no se lee “como mujer” ni “como hombre”, el proceso de interpretación de lectura sí puede ser distinto, pues se identifica a la obra con su autor/a y se le dan unos valores preconcebidos culturalmente como “femeninos” o “masculinos.” En este sentido Dorotea en el *Quijote* “ha “escrito” una narración caballescica en toda regla en la que se revela su competencia lectora y es su conocimiento del género lo que la lleva a escribir. El mismo que demuestra Beatriz Bernal al escribir *Cristalián de España*; ambas, personaje cervantino y autora caballescica, se apropiaron de lo leído y lo usaron en nuevas creaciones.⁸ El texto de Bernal, además, debe analizarse a la luz de que su autora no solo desea ingresar en el ámbito de autoría y autoridad masculina del género caballescico sino que busca una ganancia comercial.⁹ La diferencia fundamental entre escribir como hombre o como mujer radica en la concepción de la lectura como una actividad generadora de sentido y en su inserción del género en el proceso interpretativo. La recepción de un texto se convierte así en una clave de la experiencia de estar en el mundo como una mujer. Pero leer como mujer no implica escribir como mujer, ni ser el arquetipo de lectora femenina, como bien señaló Lola Luna:

La imagen de la mujer en la literatura ha estado diseñada para agradar al varón, un lector ideal [e idealizado] oculto tras el modelo especular de una lectora, pero presente en la representación como perspectiva y punto de vista. La diferencia interpretativa se produciría al colisionar ese lector implícito masculino en una lectora ideal, leyendo como una mujer. El sentido atribuido a la imagen de la mujer depende pues, no sólo del nivel de lectura, sino también de una doble convención de lectura patriarcal que la convierte en signo sexuado para un receptor idealmente masculino y en signo modélico para una receptora mujer.¹⁰

Hay escritoras que se plantean escribir como mujer, y en la gran mayoría de los casos se fuerzan a escribir como tales. Hay otras creadoras que quieren dar un punto de vista distinto, de mujer:

Téngase en cuenta que no siempre que una poesía o un libro aparezca compuesto en una primera persona femenina, hay seguridad de que lo haya escrito una mujer; existen grupos genéricos en los que el formulismo de los mismos obliga a que se escriba la obra desde el punto de vista femenino, quien quiera que sea su autor, hombre o mujer. (López, “Las mujeres”, 10-11)

⁸ María Carmen Marín Pina, “Don Quijote, las mujeres y los libros de caballerías”, en Kurt Reichenberger y Darío Fernández, (eds.), *Cervantes y su mundo II*, Kassel, Reichenberger, 2005, p. 320.

⁹ Véase Jose Manuel Lucía Megías, “Amadís de Gaula: un héroe para el siglo XXI”, *Tirant*, XI, (2008), p. 102.

¹⁰ Lola Luna, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona: Anthropos, p. 27.

Y lo logran en la inserción de algunos temas y motivos. Finalmente me parece que lo que importa es el testimonio de la mujer que lee pues representa una experiencia única y necesaria para que aparezca la mujer escritora, aquella que se plantea seriamente escribir como mujer. En este apartado es donde inserto a Beatriz Bernal, la vallisoletana escribe a partir de los parámetros de un género conocido y que ella misma leía. Mención aparte, pero complementaria a su labor de escritora, es su cultura letrada, que la ayudó a ingresar en el mercado comercial de los libros; así como su conciencia “femenina” en algunos pasajes o episodios de la novela.

Hay que diferenciar entre lectora y escritora, aunque la creación femenina medieval sí suele hacerse a partir de grandes lectoras, mujeres cultas que no sólo generaron cultura sino que vivían en ella. Sin embargo es en el siglo XVI cuando hay mujeres lectoras en España, y esto puede observarse tanto en los tratados de formación como en la iconografía religiosa. La alfabetización debida a la difusión de la imprenta y a la cultura letrada, junto al proyecto educativo humanista, y otros factores dieron pie a que hubiera algunas mujeres lectoras. Así, se puede verificar un ascenso en el número de escritoras desde fines del siglo XV hasta fines del XVI; toda escritura presupone lecturas previas pero se deben insertar los elementos necesarios para su análisis como son: la periodización histórica, el estilo literario, la idea de “autoría” y la función del lector en la recepción de las obras. Aunque si se analiza la función de la lectoras sólo desde la recepción tendríamos un resultado muy parcial. Habría pues que distinguir nuevamente entre lectora extratextual, bien sea como hipótesis ideal o como lectora empírica real del texto, y lectora intratextual, bien sea como narrataria o destinataria.

La lectora real proyecta sobre el texto su experiencia y su conocimiento de los códigos literarios imperantes. Este tipo de lectora era Beatriz Bernal, conoció el género de libros de caballerías pero finalmente se ajustó al paradigma de creación masculino del género hispánico del siglo XVI. Aunque Bernal como lectora sólo se puede reconstruir a partir de los mismos textos transmitidos.¹¹ Una situación similar tiene la

¹¹ El inventario de su hija, Juana de Gatos, tiene 61 libros entre los que destacan para nuestro tema: Una *Celestina*, un *Cristalián* (Valladolid, 1545), recopilación de todas las obras del poeta Juan de Mena, otros dos cuerpos de libros de *Don Cristalián*, y *La batalla de Roncesvalles*. Es obvio que tanto Bernal como su hija poseyeron no sólo una buena biblioteca sino una cultura letrada. Desde un enfoque formal se considera que un texto es el resultado de las condiciones biográficas de su formación y de su relación con otras obras en el desarrollo de los géneros, pero desde la recepción el rango de una obra depende de su misma recepción, su eficacia y su fama póstuma. *Vid.* Pedro Cátedra y Anastasio Rojo, *op. cit.*, pp. 350-356. Desde esa perspectiva la literatura es un espacio que puede medirse por la experiencia de lectores y autores. Beatriz Bernal contribuyó con la formación que dio a su hija Juana a la creación de una

supuesta autoría femenina del *Primaleón*. Lilia E. Ferrario de Orduna explica que hacia el final de la obra hay algunos episodios que enmarcan a la figura de Polinarda como una esposa digna y como una emperatriz socialmente jerarquizada, por lo que, puede decirse que hay en el texto situaciones mostradas con finura, sentimientos delicados que el autor o autora trabajó cuidadosamente. La descripción del mundo afectivo de don Duardos y Flérida, de Primaleón y Gridonia y de la pasión de Leifida son delicadezas expresivas que están revelando sutilezas profundas del alma femenina.¹² Aunque como señala Marín Pina: "...estas desviaciones del género hay que entenderlas como parte de la poética múltiple que tiene la narrativa caballeresca ya desde sus obras fundacionales, el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*."¹³

Puede hablarse de un saber sexuado; que influye en el análisis de la creación femenina. Las mujeres escritoras a las que me he referido fueron educadas en un ámbito privado.¹⁴ El acceso al conocimiento y a la educación estaba determinado por el poder, y éste era mayoritariamente masculino. Sobre la lectura femenina hallo algunos testimonios en el *Quijote*. Cervantes a través de algunos de sus personajes femeninos señala cómo podían leer las mujeres del siglo XVI y XVII los libros de caballerías. Aunque por tradición y educación las mujeres han aprendido a leer como hombres, o mejor a leer como los hombres querían que leyesen, está claro que los gustos femeninos necesariamente algo tuvieron que pesar en la confección de la "lectora" como estrategia de lectura.¹⁵ Desde siempre hubo una exclusión y una formación distinta en función del género; y también desde siempre la cultura escrita creada por mujeres ha sido muy cuestionada en su calidad, originalidad e innovación pues suele expresar ámbitos de saber y experiencias muy distintas a las masculinas: las vivencias, el cuidado y embellecimiento del alma y el saber místico. Para Cervantes la afición por leer libros de

comunidad interpretativa de lectoras, grupos de mujeres organizadas en torno a la lectura. *Vid.* Lola Luna, *op. cit.*; pp. 110-111.

¹² Lilia Ferrario de Orduna, "Nuevamente en torno a *Primaleón* y el problema de su autoría", en *Actes del X Congrés, Internacional de L'Associació Hispanica de Literatura Medieval*, edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, 3 vols., vol. III, p. 728, y María Carmen Marín, "Las coplas del *Primaleón* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías", en *Actes del X Congrés, op. cit.*, pp. 1057, 1060-1061.

¹³ *Vid.* María Carmen Marín, "*Palmerín de Inglaterra* se lleva la palma: a propósito del juicio cervantino", en Juan M. Cacho Blecua, (coord.) *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 379.

¹⁴ Salvo Teresa de Cartagena que estudió en Salamanca. *Vid.* Alan Deyermond, "*El convento de dolencias: The Works of Teresa de Cartagena*", *Journal of Hispanic Philology*, I, I, Autumn, (1976), pp. 20, 26, y 28.

¹⁵ *Vid.* María Carmen Marín, "La aventura de leer y las mujeres del *Quijote*", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXV, Cuadernos CCXCI-CCXCII, enero-diciembre, (2005), pp.424-425.

caballerías retrata por sí sola a la mujer que la tiene, dice mucho de su inteligencia y da por supuesta su gran belleza y discreción. La lectura es sinónimo de inteligencia y en la mujer es una cualidad que, por encima de cualquier otra, la sublima. Muchas creadoras experimentaron la necesidad de expresarse y la sintieron trascendente, por eso algunas se adscribieron a la corriente mística, pues la vieron como el único medio de traspasar las barreras culturales y sociales de su época. No es casual que escritoras como Margarita Porete y Teresa de Cartagena fueran juzgadas por la “crítica” de su momento, pues vivieron con la inquietud de alcanzar el origen mismo del conocimiento para autodescubrirse y remitirse a la fuente divina donde se apoyaron y se liberaron por medio de una experiencia mística.¹⁶ Habría entonces que considerar la subjetividad como un elemento determinante en la elaboración del saber femenino, dicho elemento se apoya en la propia identidad creadora y, por lo tanto, en muchas ocasiones, en la auto representación biográfica. Es el caso de Florencia Pinar o Margarita de Navarra, quienes a través de sus textos, traslucen su *yo* personal, poético uno, político el otro. También pueden insertarse en este ámbito a las escritoras de cartas, pues refuerzan su conciencia de pertenecer a un linaje, a un género y a experiencias, placenteras o no.

De esta forma la identidad femenina se forma no sólo desde que se la enuncia, sino en función del sujeto de recepción (lector/a).¹⁷ Por lo tanto el tener un saber, cualquiera que sea el sujeto que lo posea, supone tener poder. Por eso a las escritoras, desde la perspectiva de la autoridad, no les corresponde ser sujetos de poder, mucho menos si cuestionan dogmas planteados por la autoridad dominante. Así es como podemos explicarnos, en parte, el proceso inquisitorial al que se sometió a Margarita Porete y su muerte.

El conocimiento que tenían todas esas escritoras resume una creación de identidades. Son mujeres que, inmersas en un constructo cultural, social y político, lo hacen suyo, lo interiorizan y desde esa inmersión generan cultura escrita. Aunque ninguna pudo ejercer totalmente los conocimientos adquiridos, sí pudieron actuar, y en buena medida transformar, la legitimación cultural, la *auctoritas*, para convertirse, en

¹⁶ Vid. María del Mar Graña, *Las sabias mujeres II (siglos III-XVI). Homenaje a Lola Luna*, Madrid, Asociación Cultural Al- Mudayna, 1995, p. 15.

¹⁷ En ese sentido Dorotea en el *Quijote* sabe del estilo de las doncellas cuitadas, no sólo ha aprendido los argumentos de los libros de caballerías, sino también su estilo. Su inteligencia de lectora no sólo le lleva a leer sino a interpretar lo que lee. A su modo, Dorotea es una escritora que, como el hidalgo manchego, no se ha formado en las aulas sino en la lectura casera. Vid. M^a. Carmen Marín, “La aventura”, *op. cit.*, p. 428.

obra y vida, en puntos de referencia de otras creadoras posteriores.¹⁸ Pero no se debe dejar de lado que en algunas creadoras hubo conflictos de identidad, ya que algunos de los conocimientos humanistas no se despejaron de las identidades femeninas construidas por el poder dominante, sino que las reforzaron. Es el caso de las *puellae doctae* que admiradas y alabadas en su momento, no supieron ni pudieron insertarse, una vez adultas, en los círculos de socialización femenina para transformar, desde adentro, el poco espacio que había para el conocimiento, por la dedicación completa a la familia.

En las creadoras hay una sensibilidad femenina que plasmaron en sus obras y eso es lo que las distingue y lo que las hace, finalmente especiales. Aunque Linda Mitchell opina lo contrario:

Some gender-specific differences do emerge, however, in the themes and presentations of medieval texts written by men and women. Women tend to feature heroines more frequently and to characterize them as more admirable than do men [...] Many monastic women (and at a times secular ones as well) simply appropriate the hierarchy and subvert it by inverting the values an/or roles assigned to either gender. (Mitchell, 336)

Un planteamiento similar, aunque más acertado, tiene Marie Marie Cort Daniels:

If female readers may have found satisfaction in imagining the romantic enslavement of men, male, readers of the romances could, in turn, experience titillation from the scenes of ritualized violence between women. (Cort Daniels, 9)

Se deben buscar fuentes alternativas para ampliar el concepto de autoría femenina. Se sabe ya que las mujeres medievales y las de los siglos XVI y XVII vivieron en condiciones que no promovieron su autoría textual y su autoridad social.¹⁹ Pero corresponde a la investigación actual sobre el tema ampliar las perspectivas y crear nuevas herramientas de análisis, para definir la escritura femenina:

One much debated question is whether the characteristics of women's writing (if, indeed, such a writing exists) are determined by biology, history or a combination of the two. Those who stress the former may be called 'essentialists' in that they take women's qualities to be inevitable and unchanging. Those who stress the latter may be called 'realists' in that they see no innate connection between women's experiences and their expression at different moments in history. These are extreme views, caricatures of actual positions. But one way of

¹⁸ Vid. María Gloria Ródenas Martínez, y Susana Vicent, "La cultura escrita y la mujer: modelos de participación y exclusión en la vida pública", en Cristina Segura, ed., *La voz del silencio I. Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1993, pp. 17-18.

¹⁹ Cristina Segura, *La voz del silencio II. Historia de las mujeres compromiso y método*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1993, pp.66-67.

keeping both nature and nurture in play at the same time is through a conception of the woman's body as historical construct, not biological essence. (Smith, 16)

Interesante y profundo es el uso de la simbología de la imagen con relación al cuerpo femenino. Se deben explorar nociones de subjetividad encarnadas, concebidas a partir de experiencias del cuerpo que niegan su definición tradicional y apuntan a la necesidad de partir de una noción comprensiva de los binomios cuerpo/mente, yo/objeto, materia/espíritu.²⁰ Sin embargo hay que tener cuidado de no caer en falsas definiciones pues como bien señala Bassas Vila:

Mi lectura quiere ir más allá del común debate feminista entre prácticas culturalistas y prácticas reconstructivas de la representación. Debate que, por un lado ha contribuido de manera importante a entender cuál es el papel y cómo funciona la representación en los procesos de construcción de «identidad» pero, por otro lado, ha paralizado parte de la crítica feminista en discusiones absurdas [...]. El núcleo de la cuestión no es tanto encontrar los nuevos modelos de «imágenes de mujer» o modelos de estrategias de representación. Lo que realmente me interesa es empezar a familiarizarme con una nueva gramática, un nuevo lenguaje, el del «cuerpo que se habla».

La individuación del cuerpo debe estar implicado con lo que le rodea, esto es debe interrelacionarse con lo subjetivo y con el ámbito que absorbe su singularidad por lo que en un momento se hace casi imposible separar el yo de lo otro. El yo, cuerpo que habla, lo otro, la creación femenina. La posibilidad y la acción de leer y escribir es, finalmente, la primera aproximación subjetiva al cuerpo femenino. El cuerpo habla de todas estas mujeres escritoras, de su historia, la historia emocional, la interrelación con los otros, se escribe en el cuerpo.

Se trata de hacer una deconstrucción de la jerarquía entre cuerpo y mente. Para dicha deconstrucción hay varias herramientas de análisis, no tan variadas como me gustaría ya que redundan sobre una misma cosa: el cuerpo como constructo cultural. El primer postulado es el de Derrida:

El cuerpo es entendido por Derrida como un texto, lo que no supone desmaterializarlo, situarlo del lado de las puras producciones intelectuales, sino todo lo contrario. Por otra parte Derrida se manifiesta en contra de los que entienden el cuerpo, la carne, como página en blanco, posteriormente escrita por la cultura. Esto impide explicar cómo los procedimientos de inscripción producen el cuerpo en cuanto tal. Es un error que procede de entender el texto, la escritura, en términos puramente discursivos o narrativos, reduciéndola a mensaje fuera del texto, un ámbito no inscrito. El entender el cuerpo como texto supone superar los dualismos naturaleza-cultura, interior-exterior, signo-mensaje, materia-discurso, implica

²⁰ *Vid.*, Assumpta Bassas Vila, "Imágenes del cuerpo y nociones de subjetividad en la producción de artistas contemporáneas. El cuerpo-casa: Eugenia Balcells y Eulalia Valldosera," en María Azpeitia *et al*, *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona, Icaria, 2001, pp. 113-114.

también asumir su multiplicidad, su relación con otros cuerpos de los cuales es huella, su carácter abierto y no definitivo.²¹

Hélène Cixous, en *La risa de la Medusa*, señala que al cuerpo es la cultura la que lo llena de significados. Una de ellas es la escritura, el cuerpo es arte en lenguaje, cuanto más cuerpo más escritura, más arte: “Ella sola se atreve y quiere conocer desde dentro, donde ella, la excluida no ha dejado de oír el eco del pre-lenguaje”.²² Desde esta perspectiva Cixous interviene más con el cuerpo en femenino que Derrida pues plantea un acercamiento a los significados y significantes del cuerpo desde otras disciplinas artísticas, no sólo la literatura o el texto. Cixous es clara: el cuerpo ya no es sólo esto, es cuerpo-texto. El sexo como el cuerpo y el género está construido culturalmente. Como el lenguaje, el cuerpo, que también nos forma, es un permanente desplazamiento de significados. Así al narrar, la escritora no se presenta como un discurso cerrado, como un cuerpo cerrado, sino como propuesta abierta de narración; contar una historia frente a la propuesta de construir la historia literaria.²³

Por otro lado entender el cuerpo como situación supone asumir que no es una simple facticidad natural, sino algo interpretado culturalmente y que no es el propio cuerpo lo que obliga a una mujer a ser mujer.

Foucault plantea que hay que historizar los cuerpos, lo que es supuestamente natural y ajeno a la historia. Se debe hacer una genealogía de la moral a partir de la historia política de los cuerpos. Centra su análisis en el poder y en sus estrategias de control y dominación, entre las que se incluyen las prácticas discursivas. Finalmente el cuerpo está atrapado en una serie de discursos de poder que lo modelan. Desde esa perspectiva el cuerpo como constructo cultural a través del cual se gesta la escritura femenina está atrapado en el discurso del poder, del poder patriarcal que se maneja en la sociedad cotidiana de la época de Beatriz Bernal. La creación femenina se restringe de esta forma a una construcción cultural que hay que decodificar. Foucault la define como: “lo personal es lo político”²⁴ y que el poder se dirige no sólo a lo público sino también a lo privado:

²¹ Marta Azpeitia, M.J Barial *et al*, *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona, Icaria, 2001, p. 270.

²² Hélène Cixous, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, prolog. y trad. de Ana María Moix, Barcelona, Icaria, 2001, p. 49.

²³ María Gloria Ródenas y Susana Vincent, “La cultura escrita y la mujer: modelos de participación y exclusión en la vida pública”, en Cristina Segura Graiño, *La voz del silencio I, op. cit.*, pp. 18-21.

²⁴ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1999, p. 49.

El cuerpo es el campo de batalla del poder, y el instrumento idóneo para su acción, por su carácter múltiple, impredecible, susceptible de ser usado de formas casi infinitas según los dictados culturales. Además el poder se centra en el cuerpo porque éste supone siempre un peligro potencial, la acción del poder sobre él tiene que ser reiterada, nunca es definitiva. El cuerpo es hasta cierto punto un lugar de resistencia contra el mismo poder que lo configura. El cuerpo no es algo unitario sino en perpetua disociación.²⁵

Lo que Foucault denomina *anatomopolítica del cuerpo* produce el cuerpo como objeto privilegiado de estudio. Las herramientas analíticas que propone el pensador francés finalmente tienen que ver con que se debe estudiar al cuerpo como una máquina funcionando a partir de ciertos discursos de poder. Me interesa lo propuesto por Foucault en el sentido del cuerpo femenino como constructo cultural de escritura y creación. Así, el cuerpo de la creadora del siglo XVI debe verse como una máquina de creación original y transgresora del poder patriarcal. Es la superficie de inscripción de los discursos del poder.²⁶

Luce Irigaray y Hélène Cixous coinciden en la idea de la diferencia ausente como explicación de “lo femenino” y lo asocian con el cuerpo de las mujeres como algo inconcebible en nuestra tradición de pensamiento. El llamado feminismo francés *de la diferencia* parte de una crítica radical al pensamiento binario que entiende la diferencia en términos de contraposición, se define dicha diferencia sólo a partir de un solo término y eso hace que la otra definición se quede impensada, irrealizable. Señalan que las falsas diferencias jerarquizadas en uno de los polos se suelen superponer al par hombre/mujer. Para ambas feministas hay que tratar de traer a la luz lo enterrado, dar voz a lo silenciado: al cuerpo y a las mujeres.²⁷ Esa voz pude escucharse claramente en los textos de las escritoras que aquí he analizado, pero sigue siendo una voz silenciada desde el poder patriarcal, desde el ámbito público que no da la misma confianza a la

²⁵ Marta Azpeitia, *op. cit.*, p. 274.

²⁶ Camille Paglia critica duramente a la teoría superespecializada que se hace en algunas de las universidades privadas norteamericanas y señala: “La falsa, ofuscatória y elitista teoría francesa se convirtió en billete para introducirse desde Berkley hasta Duke, Princeton y Harvard. Hoy en día, fingen estar haciendo estudios culturales, una mezcla poco profesional de esto y aquello, sin dominio erudito de ningún campo. Podéis liquidar la era de la teoría llena de trucos. Redescubrid las obras ahora desdeñadas de los grandes eruditos de los últimos 150 años, que trabajaron maravillosamente libres de la contaminación mental del postestructuralismo. Poner fin a la departamentalización de la literatura por nacionalidades; estudios sexuales, en lugar de los excesivamente ideológicos y poco científicos estudios de la mujer y gays; y un plan mundial para conseguir un multiculturalismo verdaderamente erudito y despolitizado, basado en la religión comparativa, la arqueología, la historia del arte y la antropología. La teoría está moribunda en todas partes”. *Vid.* “Una carta abierta a los estudiantes de Harvard” en *Vamps & Tramps. Más allá del feminismo*, trad. de Santiago García, Madrid, Valdemar, pp. 200-201.

²⁷ Para el feminismo de la diferencia la relación más intensa con la corporalidad es un rasgo propio, ¿esencial o construido?, de lo femenino. La represión que ha encerrado a las mujeres en su cuerpo las hace más conscientes de él y, al serles negado el acceso a la palabra intentan convertir el cuerpo en lenguaje, en texto.

creación femenina, baste señalar que de todos los ciclos de libros de caballerías del siglo XVI, conocidos hasta ahora, sólo Beatriz Bernal rompió y transgredió ese silencio. Para Cixous la escritura femenina no se contrapone a la voz, a diferencia de lo que plantea Derrida, Cixous la sitúa en una relación de continuidad, de identificación. La voz está en el texto, su ritmo se trenza, se trama, se intercambia con lo escrito. La mujer expone su cuerpo en la escritura. Así no sólo es que el cuerpo sea texto, sino que el propio texto se hace cuerpo. Irigaray, por su parte construye y deconstruye el cuerpo en un proceso de ida y vuelta; el cuerpo se escribe, no sólo se reproduce, además desplaza la jerarquía tradicional de la antigua oposición binaria cuerpo/espíritu pues el cuerpo piensa no sólo siente. Pero siempre se han jerarquizado los espacios. Y en el espacio privado no hay individuación:²⁸

Entre lo privado y lo público hay una articulación disimétrica, no es una relación de simetría ni de complementariedad: en una de las categorías se ha puesto siempre lo *valorado* socialmente y en la otra lo *no* o lo menos valorado esto es una recurrencia histórica. Por lo tanto, ante cualquier ideologización en términos de simetría [...] lo valorado socialmente está en el espacio público y se lo adjudican los varones, y lo no valorado está en el espacio privado y este corresponde a las mujeres. (Amorós, 30)

La historia del cuerpo humano no es tanto la sucesión de distintas definiciones, como la narración de sus modos de construcción. Las definiciones nos remiten a un cuerpo *a histórico*. La narración del cuerpo nos sitúa ante la historia, ante las distintas formas en las que el cuerpo ha sido construido y vivido. El cuerpo es lo que nos permite ser-en relación y configurar nuestra propia identidad a través de procesos de socialización; no es que tengamos un cuerpo, sino que somos nuestro propio cuerpo; un cuerpo que tiene su propio lenguaje y su propia forma de comunicación. El cuerpo de la mujer aparece a través de los otros, es un cuerpo atravesado por la palabra de los otros y configurado a partir de esa palabra.

Ricoeur analiza desde la teoría de la interpretación y la hermenéutica al texto literario. Muy apegado a algunos de los principios de Jakobson, alega que un libro se refiere a un sector y su público, que éste es variado, polifacético y multicultural. Plantea que un libro llega a sus lectores por medio de ciertas reglas y que éstas están sometidas previamente a rasgos sociales de exclusión y admisión. La lectura es un fenómeno

²⁸ Vid. Celia Amorós, *Feminismo. Igualdad y diferencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Colección libros del PUEG, 2001, pp. 9-10. Vid., de la misma autora, *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la mujer, 1991, pp. 54-55. Vid. Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1982.

social que obedece a ciertos patrones y que, por lo tanto, sufre de limitaciones específicas. Una obra crea su público, así agranda el círculo de comunicación y comienza nuevas modalidades de comunicación. Es parte del sentido de un texto el estar abierto a un número indefinido de lectores y, por lo tanto, de interpretaciones.²⁹ Esta oportunidad de múltiples lecturas puede incitar a ciertas interpretaciones como la llamada “escritura femenina” para “lectoras”. Así, si bien la interpretación de Ricoeur resulta interesante no se debe caer en este tipo de limitaciones, pues como ya se ha visto aquí no hay tal cosa como escritura y lectura en femenino sino sensibilidades distintas y formas distintas de narrar, estructurar y señalar lo significativo en una obra u otra, dependiendo del autor o autora del que se trate.

Analizadas estas bases teóricas es un poco más clarificadora la forma de comprender la producción femenina española del siglo XVI pues se trata de crear nuevos modelos de autoría, originales, novedosos y contestatarios de la típica creación masculina al menos en lo que a libros de caballerías se refiere. Si bien sigo pensando que Bernal no escribe distinto por el hecho de pensar en femenino, sí resulta claro que deconstruye su cuerpo en texto y desmonta la oposición cuerpo/espíritu en *Cristalión de España*. La interpretación de Ricoeur puede servir en el estudio de los libros de caballerías junto a otras herramientas de análisis; como la de Derrida, la de Foucault, o la feminista.

Beatriz Bernal escribe sabiendo que responde a la demanda de un buen mercado editorial y así se inserta en el paradigma temático de los libros de caballerías. La experiencia individual va de la mano con el saber colectivo, establece un diálogo constante. Las creadoras de cultura escrita reflejan estos elementos; la experiencia significa representación auténtica de sí mismas. Secularmente se ha vetado a las mujeres el acceso a los ámbitos institucionales de producción de palabras, de saberes, de símbolos. El resultado ha sido un *yo hetero* designado que no se ha construido desde su propia interpretación. Hay una evidente falta de presencia femenina en los procesos de creación de la cultura hegemónica por eso Beatriz Bernal resulta significativa dentro del panorama de creación. En los textos de autoría femenina se gestan discursos desarrollados desde la conciencia de los límites arbitrarios. El sentido de la importancia de la originalidad en la producción de saber y su relación con la autoridad femenina de

²⁹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1999, p.44. Para una historia del cuerpo como herramienta de análisis de la creación vid. Celia Amorós, *Tiempo, op. cit.*, pp. 19-54, y Paul Julian Smith, *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, New York, Clarendon Press/Oxford University Press, 1992, pp. 1-10.

algunas mujeres, radica en que algunos contemporáneos/as de estas escritoras reconocieron su originalidad, aunque muchas de ellas no pasaran por procesos individuales de autorización textual. La autoridad femenina genera crecimiento, un crecimiento que permitió a las mujeres acceder a su propia escritura. La escritura participa de la tipología cultural de una época, lo que debe analizarse no es el grado de influencia que hayan ejercido las escritoras en la transformación de estructuras sociales y culturales previamente planteadas, sino cómo han inscrito o no su identidad literaria, su sujeto de la enunciación, su autoría y autoridad de mujer en los textos. Será entonces cuando ese sujeto histórico mujer, la escritora, adquiera la ficción de la autoría literaria y se libere de la etiqueta de “literatura femenina” para convertirla en producción creadora.

A lo largo de la historia europea ha habido mujeres que han buscado y han encontrado un sentido de sí, en la reflexión de sus experiencias, reales o creando ficción y lo han expresado a través de su escritura. Desde esta perspectiva, Beatriz Bernal se desarrolla en un espacio de varones. Su creación, dejando a un lado que aprovecha una moda, sí relata algunas experiencias en femenino.³⁰

Para intentar delimitar el panorama de creadoras me parece conveniente referirme a la literatura femenina con algunas marcas o características como la selección de los temas, los personajes y los puntos de vista desde el que se cuentan las historias de ficción. La mujer escritora suele preferir una estructura que le permita más libertad de expresión, que no sea lineal, sino repetitiva, acumulativa, cíclica, disyuntiva. Una forma que no está completamente definida, sino que se vaya haciendo a la vez que se va produciendo. El *Cristalián* se ajusta a un relato en espiral, pues no sigue una sola línea discursiva, sino varias, pero si tiene elementos que se repiten. Bernal plantea en su novela una gran libertad temporal y espacial y su final, por la promesa de una segunda parte, es abierto:

El emperador Lindedel y el emperador Aliandro y el rey Monte Libeo tomaron al sabio Doroteo y a la sabia Membrina, y les pidieron consejo sobre lo que debían hacer. Los sabios estuvieron un rato pensando y, cuando llegaron a un acuerdo, dijo Doroteo: «lo que a la sabia Membrina y a mí nos parece es que esperemos aquí la venida de aquellos señores, pues ya

³⁰ En este sentido basta revisar lo que conocemos de su vida. Era una asidua lectora con capacidad creadora que se ajusta al paradigma que presenta Cervantes en *La Dorotea*, a pesar de que fue en Italia, más que en España, donde se dio aliento a las mujeres para escribir y publicar. La novela de Bernal es doblemente valiosa: como parteaguas histórico y como gran creación literaria de un género muy amplio y variado. *Vid.* María Carmen Marín “La materia troyana”, *op. cit.*

que todos se fueron juntos, no pueden tardar mucho». Con esto que dijeron los dos sabios todos estuvieron de acuerdo.

En el libro segundo de los invictos y magnánimos caballeros don Cristalián de España, emperador de Constantinopla y príncipe de los dos imperios, Persia y Trapisonda, y del infante Luzescanio, su hermano, rey de Altariagreta y príncipe de España y del Monte Libeo, escribe el sabio Doroteo que sabréis las grandes maravillas que sucedieron al dar cima a esta extraña aventura. (*Cristalián de España*, f.321v)

La narrativa femenina española tiene temas y formas específicas pero que no son exclusivas. Sólo ciertas características y algunos motivos temáticos son cualitativamente distintos a los masculinos, el resto de las diferencias deben medirse en frecuencias de uso, lo cual exige valorar en cada caso, su mayor o menor presencia en los textos. Al mismo tiempo se deben analizar las creaciones de mujeres de forma total, completamente, para así hallar las posibles marcas de “feminidad”. Además, y para que el análisis sea completo, se debe incluir la interpretación ideológica, política y psicológica del texto, evitando caer en posibles anacronismos.

Si se observa en general el pensamiento contemporáneo de las mujeres, se nota enseguida que ha llegado a crear y a teorizar un número significativo de categorías de análisis de la sociedad y de la historia. Se trata de categorías muy variadas, que han sido hechas desde distintas materias del conocimiento académico como son la antropología, la historia, la filosofía, la sociología y el análisis literario. Esto es valioso pues además de enriquecer los estudios de una, la literatura, y otras disciplinas; ha servido para no perder de vista el movimiento de mujeres creadoras dentro de esas herramientas analíticas. Gracias en buena medida a la mezcla de disciplinas humanísticas se han llevado a cabo nuevos planteamientos que permiten la creación de un orden simbólico femenino autónomo sobre las escritoras del pasado.³¹

³¹ María Milagros Rivera, “La historia”, *op. cit.*, p. 60.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Celia, *Feminismo. Igualdad y diferencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Colección libros del PUEG, 2001.
- , *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la mujer, 1991.
- AZPEITIA Marta, M. J. BARRIAL *et al*, *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona, Icaria, 2001.
- BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BASSAS VILA, Assumpta, “Imágenes del cuerpo y nociones de subjetividad en la producción de artistas contemporáneas. El cuerpo-casa: Eugenia Balcells y Eulalia Valldosera”, en María Azpeitia *et al*, *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona, Icaria, 2001.
- BERNAL, Beatriz, *Historia de los esforçados e invencibles caballeros don Cristalián de España y el infante Luzescanio, su hermano*, Juan Íñiguez de Lequerica, 1586.
- CÁTEDRA Pedro M. y Anastasio ROJO, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.
- CIXOUS, Hélène, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, prolog. y trad. de Ana María Moix, Barcelona, Icaria, 2001.
- CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1982.
- DEYERMOND, Alan, “*El convento de dolencias: The Works of Teresa de Cartagena*”, *Journal of Hispanic Philology*, I, I, Autumn, (1976), pp. 20- 28.
- FERRARIO de Orduna, Lilia, “Nuevamente en torno a *Primaléon* y el problema de su autoría,” en *Actes del X Congrès de la Associació Hispànica de Literatura Medieval*, edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos, Josep Miquel Manzanaro, edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana [<<Symposia Philologica>>], 10, 2005, pp. 721-729.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1999.

- GAGLIARDI, Donatella, *Quid puellae qum armis? Una aproximación a doña Beatriz Bernal y a su Cristalián de España*, tesis inédita de doctorado, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003.
- GRAÑA CID, María del Mar, *Las sabias mujeres II (siglos III-XVI). Homenaje a Lola Luna*, Madrid, Asociación Cultural Al- Mudayna, 1995.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, “Amadís de Gaula: un héroe del siglo XXI”, *Tirant*, 11, (2008), pp. 99-118.
- LUNA, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996.
- LOZANO DOMINGO, Irene, *Lenguaje femenino, lenguaje masculino ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?*, Madrid, Minerva, 1995.
- MARÍN PINA, María Carmen, “Las coplas del *Primaleón* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías”, en *Actes del X Congrés de L’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana [«Symposia Philologica»] 10, 2005, pp. 1057-1066.
- , “Palmerín de Inglaterra se lleva la palma: a propósito del juicio cervantino”, en Juan M. Cacho Bleuca, (coord.), *De la literatura caballescica al Quijote*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 361-381.
- , “La aventura de leer y las mujeres del *Quijote*,” *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXV, Cuadernos CCXCI-CCXCII, enero-diciembre, (2005), pp.424-425.
- , “Don Quijote, las mujeres y los libros de caballerías”, en Kurt Reichenberger y Darío Fernández, (eds.), *Cervantes y su mundo II*, Kassel, Reichnberger, 2005.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael, “La imagen de la mujer en la literatura castellana medieval: hacia un laberinto bibliográfico de mudable fortuna (1986-1996)”, *Acta Historica et Archeologia Medievelia*, 19, 1998, pp. 403-431.
- PAGLIA, Camille, “Una carta abierta a los estudiantes de Harvard”, en *Vamps & Tramps. Más allá del feminismo*, trad. de Santiago García, Madrid, Valdemar, 2001, pp. 197-202.
- RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1999.

- RIVERA, María Milagros “La historia de las mujeres y la conciencia feminista en Europa”, en Lola Luna (comp.), *Mujeres y sociedad. Nuevos enfoques teóricos y metodológicos*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1991.
- RÓDENAS María Gloria y Susana Vincent, “La cultura escrita y la mujer: modelos de participación y exclusión en la vida pública”, en Cristina Segura Graiño, *La voz del silencio I. Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1992, pp. 18- 25.
- RODRÍGUEZ PÚERTOLAS, Julio, “Amor, sexualidad y libertad: la mujer en la literatura castellana del siglo XV”, en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, coords., *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*, Madrid, Tuero, 1992, p. 29.
- SEGURA, Cristina, *La voz del silencio II. Historia de las mujeres compromiso y método*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1993.
- SMITH, Paul Julian, *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, New York, Clarendon Press/Oxford University Press, 1992.
- SOUFAS, Teresa “The Gendered Context of Melancholy for Spanish Golden Age Women Writers”, en Magdalena S. Sánchez y Alain Saint-Saëns, eds., *Spanish Women in the Golden Age. Images and Realities*, Londres, Greenwood Press, 1984.