

Historia y feminismo en *Santa Juana de Castilla* de Galdós

John P. Gabriele, The College of Wooster

El año 1892 representa un momento importante en la carrera literaria de Benito Pérez Galdós. Es el año en que el novelista español reafirma su prurito artístico en términos dramáticos con la publicación y el estreno de su primera obra teatral *Realidad*. La iniciación de Galdós como dramaturgo viene acompañada, según observa Lisa Condé, por un cambio fundamental en su acercamiento hacia sus personajes femeninos. Con referencia específica a *Realidad*, Condé afirma que el autor español ‘no sólo intentó confrontar los asuntos principales que afectaron el papel de la mujer en la sociedad española, como en las *novelas contemporáneas*, sino también explorar un viable papel femenino alternativo’.¹

De las veintidós obras de teatro que escribió Galdós, cuatro se clasifican como dramas históricos: *Gerona* (1893), *La fiera* (1896), *Sor Simona* (1915), y *Santa Juana de Castilla* (1918). De estos cuatro dramas, los tres primeros se sitúan en el siglo XIX y van protagonizados por personajes femeninos ficticios. A diferencia, el último se centra en Juana la Loca, figura española histórica y legendaria del siglo XVI. En cuanto a su estructura, es una pieza de corte realista que dramatiza un episodio imaginario en la vida de la reina que, unas horas antes de morir, se decide escapar a Villalba de Alcor, un pueblo del campo de Castilla, para realizar su deseo personal de comunicar con la gente del pueblo. Dicho de otro modo, las acciones de Juana nacen de un profundo deseo humanitario de librarse de su propia situación opresiva, declarar su autonomía frente a un orden social autoritario, y defender un ideal democrático.

Por lo que se refiere al presente estudio, consta notar que ha habido un creciente interés entre los críticos por estudiar las implicaciones feministas de la obra galdosiana.² Con referencia específica a su teatro, se destacan en particular los estudios de Alina Panaitescu y Maryellen Bieder. Tanto Panaitescu como Bieder aseveran que Galdós plantea en sus dramas descubrir ‘a la mujer “nueva”, tan contrastante al concepto retrogrado, inerte y apático sobre la mujer española, a finales del siglo pasado’;³ ‘mujeres fuertes, decididas, que tienen una gran capacidad imaginativa que les deja ver y luchar para un nuevo futuro’.⁴ Aunque evaluaciones indiscutiblemente certeras, no es suficiente decir que el teatro de Galdós registra una orientación feminista tan sólo por el modelo alternativo que ejemplifican sus personajes femeninos. Más válido sería destacar los recursos específicos de su dramaturgia que reflejan conceptos fundamentales de una postura crítica feminista. Me propongo pues en el

presente estudio ilustrar cómo Galdós, mediante la figura de Juana la Loca en *Santa Juana de Castilla*, logra dramatizar a nivel de texto y contexto un discurso crítico que abarca distintos conceptos teóricos y temáticos del feminismo. En cuanto se habla del teatro, se considera feminista cualquier texto cuyo objetivo principal es dramatizar el papel marginado o desvalorizado de la mujer.⁵ Los partidarios de una perspectiva feminista social en particular mantienen que ‘la experiencia femenina no se puede entender fuera de su contexto histórico, lo cual incluye acontecimientos específicos de la historia social y política nacional’.⁶ A diferencia del feminismo liberal, que se esfuerza por promover una igualdad entre hombres y mujeres dentro del orden social y económico existente, o el feminismo radical, que parte de la idea de lo masculino y lo femenino como esferas culturales opositoras, el feminismo social tiene como objetivo último ‘desconstruir el concepto mítico de la mujer para enfocarse en ella como una clase oprimida por las relaciones sociales’.⁷

La perspectiva crítica que adopta Galdós en *Santa Juana de Castilla* es revisionista y desmitificadora a la vez. El autor se propone revalidar ciertos aspectos de la vida personal de Juana la Loca creando una imagen alternativa que nos lleva a cuestionar tanto la validez como la autoridad de la visión tradicional histórica de la reina. Analizando la evolución del drama galdosiano, se destacan varios elementos que señalan la elaboración de un discurso marcadamente femenino que informa el texto. De inmediato en la primera acotación escénica del drama se subraya metafóricamente el oscuro lugar que le ha sido relegado a Juana de Castilla en el desarrollo de la historia española: ‘en el testero del fondo, dos grandes retratos al óleo, uno de Isabel la Católica y otro de Carlos V’.⁸ La ausencia bien notable del retrato de Juana entre los de su madre y su hijo sirve para presentarnos la oposición dinámica entre historia oficial y realidad histórica que constituye la base del conflicto dramático del texto galdosiano. Más importante aún, la acotación es indicativa de una subyacente diferenciación jerárquica y preceptiva de lo masculino y lo femenino que juega un papel importante en nuestro conocimiento de la situación de Juana según infiere el teniente de mayordomía Valdenebros: ‘Toda la vida de esta reina ha sido un continuado suplicio. Primero, el amor desatinado que tuvo a su esposo, la ingratitud de éste, su muerte; luego, la resolución despiadada del Rey Católico y Cisneros, privándola del gobierno de Castilla para confinarla en este tétrico Palacio de Tordesillas, donde lleva ya medio siglo de cautiverio, como si estuviera expiando un delito’(1325). Las palabras de Valdenebros nos dan a entender que la opresión inexplicable de Juana durante su vida a manos de un orden social autoritario le negó su puesto legítimo en la historia española, ocasionando la marginación de la reina que viene inferida por la ausencia de su retrato en la primera acotación escénica. Ha de notarse que la crítica feminista en general mantiene que nuestro conocimiento de la historia se basa en una visión monolítica (léase masculina) que ha

desvalorado o bien suprimido el papel de la mujer en el desarrollo de nuestras instituciones sociales y políticas. Por consiguiente, atribuirle poca o ninguna importancia a la experiencia femenina en la documentación de acontecimientos históricos ha resultado en la representación tradicional de la mujer como objeto histórico más bien que sujeto por derecho propio.⁹

De acuerdo con la orientación feminista inferida por la decoración escénica, el primer acto del drama profundiza la perspectiva revisionista de Galdós. En específico, el primer acto tiene el objetivo de desvanecer varios aspectos del mito histórico en que va envuelta la figura de Juana de Castilla. Me refiero sobre todo a la propensión de la reina a los arrebatos incontrolables de furia y violencia, aspecto en que los historiadores han hecho hincapié casi exclusivo para interpretar su papel histórico.¹⁰ Mediante una conversación entre Mogiga y Marisancha y antes de aparecer Juana en escena, se hacen patentes las intenciones de Galdós de desviarnos de la interpretación tradicional de las facultades mentales de Juana. Ofreciendo una respuesta alternativa a la creencia popular de que Juana padecía de locura, Mogiga explica, por ejemplo, que ‘lo que con palabra o gesto expresa la reina, parece indicar que no anda sobrada de juicio. Por loca la tuvieron, y aún la tienen, los que no la conocen como yo. Su alteza discurre atinadamente sobre cualquier asunto. Su único desconcierto consiste en no darse cuenta y razón del paso del tiempo’(1321). Marisancha, por otra parte, refiriéndose a la fascinación de la reina por la obra de Erasmo, insiste que ‘pero otras razones tenemos para dudar de su cabal juicio. Es público aquí y en toda Castilla que el mayor achaque de la señora es que está tocada o inficionada de herejía’(1321). Persistente en su directiva desafiadora, Mogiga rechaza tales acusaciones de herejía por carecer de base ya que la obra de Erasmo ‘debe de ser obra muy cristiana, cuando el Papa León Diez la leía y releía con deleite’(1321). A la vez que refuta Mogiga la historia oficial, señala la opresión de Juana por un sistema político patriarcal: ‘el Rey Católico y Cisneros . . . la inhabilitaron para el gobierno de Castilla’, encerrándola en el Palacio de Tordesillas hace cincuenta años donde ‘se ha mantenido siempre resignada, soportando humillaciones sin cuento’(1321).

El intercambio inicial entre Mogiga y Marisancha sirve para mantener en primer término la relación crítica entre historia y mito y establecer la oposición dinámica entre los elementos masculinos y femeninos como otra fuente de la tensión dramática. Los comentarios de Mogiga sobre las condiciones del encarcelamiento de Juana reflejan una visión tradicional y esencialista del género que asocia la fuerza y el control con lo masculino y la pasividad y la sumisión con lo femenino. Juana como personaje inerte, inmóvil, físicamente confinada en el Palacio de Tordesillas y desplazada del centro del gobierno a causa de su cautiverio, encarna el papel femenino estereotípico de la época. Carl Grimberg, por ejemplo, sintetiza los papeles del hombre y de la mujer en la sociedad del Siglo de Oro español diciendo que ‘la proyección vital masculina era

centrífuga, y la femenina, centrípeta', concluyendo que 'con escasa excepciones, la mujer vivía reclusa en el hogar'.¹¹ La condición de Juana es paradigmática de una sociedad patriarcal que se suscribe a una visión jerárquica de lo masculino y lo femenino como esferas binarias opositoras. Su confinamiento es sintomático de una sociedad que considera el espacio público como el dominio exclusivo del hombre y el espacio privado como el dominio exclusivo de la mujer.¹²

Es importante notar que la propia Juana está consciente de su estado restrictivo. 'Vivo en este aislamiento de Tordesillas', dice, 'viendo pasar las glorias ajenas, viendo pasar la historia ... , ¡ay! ... , que pasa sin dejar el menor rastro en mi existencia solitaria'(1322). Luego sigue, declarando sus intenciones de proclamar su libertad, establecer su independencia y comunicar con el pueblo; en palabras de la misma reina, 'espaciarme en el campo, recorriendo aldeas y caseríos de gente menesterosa y rústica'(1323) porque 'no puedo permanecer en esta opresión tediosa, malsana'(1324) donde 'por respeto al César [su hijo Carlos] me encerré en el silencio'(1324). La decisión consciente de Juana de tomar parte activa contra su cautiverio y trascender la clausura física (su encarcelamiento) y espiritual (su silencio) que se le han impuesto constituye la instancia que desafía más dramáticamente la estructura social patriarcal.

El uso de imágenes de clausura en las obras literarias son símbolos particularmente útiles para elaborar una visión crítica de la opresión social y política de la mujer y para dramatizar los inherentes deseos de protagonistas femeninas de alcanzar una identidad propia. En su estudio sobre la tradición femenina en la literatura inglesa del siglo XIX, Sandra Gilbert y Susan Gubar analizan una gran variedad de objetos que sirven para comunicar metafóricamente la clausura femenina, objetos que 'registran una experiencia únicamente femenina por la restricción espacial que visualmente comunican'.¹³ De los objetos estudiados por Gilbert y Gubar, la casa como construcción simbólica encierra el significado más universal en cuanto se refiere de clausura femenina. Tradicionalmente, según explica Lynda Boose, las casas y los castillos son específicamente representativas de una estructura social autoritaria en que el patriarca o cualquier otra figura masculina dominante ejerce su poder sobre los otros habitantes. Por consiguiente, dichas construcciones representan el mayor obstáculo a superar para una mujer que quiere afirmar su autonomía.¹⁴

De manera paralela, se destaca el silencio de Juana como resultado de la intención del orden autoritario por suprimir su expresión individual, estado, según Elaine Showalter, 'a que la mujer ha sido relegada tradicionalmente',¹⁵ y a que Juana misma se refiere en más de una ocasión: 'En este cautiverio, humillante para una reina, mi respuesta no puede ser otra que el silencio. Silencio ... , oscuridad ... , olvido ...'(1324). Tomando en cuenta la acotación escénica inicial, la evidente oposición conflictiva de lo masculino y lo femenino, la conciencia que expresa la propia reina

de su cautiverio sofocante y su deseo de librarse de su encarcelamiento, es posible percibir en el primer acto de *Santa Juana de Castilla* un intento por parte de Galdós de efectuar la transposición de Juana desde la margen de su discurso crítico hacia el centro.

Si el objetivo del primer acto de la pieza galdosiana es erradicar la imagen tradicional de Juana moldeada por ideales patriarcales, el objetivo del segundo acto es dar plena expresión a su naturaleza humanitaria, astucia política, y talento diplomático; cualidades, por lo tanto, que no figuran en la interpretación histórica oficial de la reina. Los campos espaciosos en que se mueve Juana en el segundo acto señalan su libertad física recientemente adquirida y forman una perfecta antítesis con el hermético ambiente en que se encontraba en el primer acto. En específico, el escenario es una indicación clara del espacio central que llega a ocupar Juana en el texto de Galdós: ‘Toda la decoración respira paz y sosiego campesino. En el centro de la escena está sentada Doña Juana en una silla rústica’(1327). El comienzo del segundo acto subraya los esfuerzos de Galdós de convertir a Juana de objeto a sujeto histórico y dramático, puesto éste, como nota Sue-Ellen Case, que ‘se le ha negado tradicionalmente a la mujer’.¹⁶

Vemos en el segundo acto a una Juana que se deleita en moverse libremente entre la gente del pueblo castellano, escuchando atentamente las quejas de sus súbditos, ofreciendo consejos, desplegando ecuanimidad, reserva, y serenidad, lo cual contrasta drásticamente con la imagen enajenada con que se le ha venido achacando históricamente. En sus discusiones con los campesinos les aconseja que ‘no debemos ser tan violentos ni precipitados. Además, Dios manda que perdonemos las injurias y hagamos todo el bien posible a nuestros semejantes’(1329). Repetidas veces, se le ve ansiosa a la reina de apaciguar al pueblo, declarando que ‘yo me intereso por todos y hablaré a mi hijo una y otra vez para que os alivie de tantas cargas onerosas’(1328). El sentido agudo de conciencia que despliega la reina sobre las condiciones sociales y políticas del país mientras está en el campo es comparable con la conciencia que expresaba sobre su propia situación personal en el Palacio de Tordesillas. No debiera sorprendernos del todo la profunda conciencia social y política de Juana ya que tenemos evidencia de sus habilidades perceptivas en el primer acto cuando condena el imperialismo y la indiferencia de su hijo, el Emperador Carlos: ‘Mi hijo, desconocedor de las grandes virtudes de este pueblo, donde abundan los corazones rectos y las inteligencias despejadas, nos ha traído acá una nube de flamencos que devoran toda la riqueza, y a la postre nos llevarán a la completa ruina del suelo castellano’(1324). Al centrar Galdós la narrativa del texto en Juana, la reina acaba por determinar la dirección de la acción dramática en vez de ser manipulada por la trama del texto. Al contar su propia historia, Juana acaba por trascender su puesto marginado como objeto histórico para convertirse en la fuente del discurso narrativo del texto.

Acabada su excursión por el campo castellano, Juana se despidió de los campesinos y vuelve a su cautiverio en el Palacio de Tordesillas. De nuevo, el escenario nos da la primera indicación del papel crítico que desempeña Juana en la elaboración de la visión crítica de Galdós. Al igual que el primer acto, la reina sigue limitada en términos físicos. No obstante, la posición de Juana en el centro del escenario forma un perfecto contraste con su marginación inferida en el primer acto y resalta indiscutiblemente el puesto céntrico que acaba por ocupar su personaje en la narrativa del texto galdosiano: 'la decoración del acto primero. En el centro de la escena, hacia la derecha, una cama portátil, en la cual está acostada Doña Juana'(1332).

Como era de esperar, con la vuelta de la reina al palacio resurgen las indicaciones del orden social patriarcal, encarnado aquí en el personaje del Marqués de Denia. La actitud despiadada y dominante del marqués, quien por admisión propia revela su filosofía totalitaria – 'Pues yo mando en la reina y en todo'(1326) – contrasta drásticamente con la compasión y afabilidad de Juana que presenciamos en el acto anterior. La retórica encumbrada y autoritaria con que se expresa Denia, aspecto inherente de su personaje, es una cualidad del marqués que la propia reina había percibido en su intercambio inicial con él en el primer acto:

- DENIA (*Besando la mano a Doña Juana con afectado respeto*)
Señora, os veo en buena salud, y de ello se huelga verdaderamente vuestro servidor.
- DOÑA JUANA (*Con fría indiferencia*) Gracias marqués. (*Con leve puntillo de acrimonia*) Hartas pruebas tengo del interés que tomáis por mí. (1323)

Incapaz de desprenderse de su perspectiva dominante, el marqués sigue afirmando hacia finales del drama 'que esta señora sigue aferrada a la herejía'(1332) y que 'el desequilibrio y perturbación de sus facultades son notorios'(1333). No es nada sorprendente el tono declamatorio de Denia ya que el éxito que tuvo Juana en deslizarse de la vigila del marqués y escaparse al pueblo castellano constituyen una afrente directa a su autoridad. Según nos explica Lynda Boose, cuando la amenaza de insurrección se centra en el varón se encasilla dentro del orden social establecido pero cuando precede de la hembra se promueve una inversión social que amenaza la misma base de esa autoridad.¹⁷

La imagen alternativa de Juana de Castilla que ha venido desarrollando Galdós a lo largo de su obra culmina en los últimos momentos del drama. Postrada la reina en su lecho de muerte y en presencia de su confesor, Francisco Borja, se confirma lo inferido por Galdós. Como afrenta última a las acusaciones de la reina como hereje, Galdós nos ofrece las siguientes palabras en boca de Borja: 'No sois hereje, señora. En el libro de Erasmo nada se lee contrario al dogma. ... Erasmo celebra la locura llamando

locos a los grandes héroes que han enaltecido la Humanidad, como Marco Aurelio y Trajano, en la antigüedad; Pelayo, Alfonso el Sabio y el Santo rey don Fernando en la vieja España, y en los días presentes, vuestra gloriosa madre doña Isabel’, a lo cual contesta Juana ‘Por eso yo no me tengo por loca, pues en mi larga vida nada he podido hacer que se destacara de lo común y vulgar’(1334). Poco después, la reina demuestra una lucidez que difícilmente asociaríamos con una persona considerada loca. Después de confesarse, Juana recuenta con detalle minucioso las hazañas de su madre Isabel la Católica lo cual a nivel de lectura feminista responde a lo que Elizabeth Ordoñez define como una fase crítica en el propósito de cualquier mujer que intente recuperar y reescribir su propia historia: ‘de crítica importancia en la reescritura de estas nuevas historias figura prominentemente el intento de recuperar los vínculos íntimos entre madre e hija, o sea, los vínculos con la herencia matrilineal’.¹⁸ Las palabras redentoras de Borja y la excepcional lucidez de Juana al final del drama sirven para poner los últimos toques al nuevo retrato de Juana que Galdós se esfuerza por elucidar, retrato mediante el cual se logra insertar metafóricamente su figura entre los cuadros de su madre e hijo del primer acto. Por la imagen de Juana que representa Galdós se le restituye a la reina su lugar legítimo en el desarrollo de la historia nacional española, lugar debidamente merecido según infiere su propio confesor Francisco Borja: ‘Vos, señora, seguid sosteniendo esa cabeza augusta, que archiva más de medio siglo de la historia del mundo’(1331).

Al contraponer progresivamente lo tradicionalmente aceptado por la historia en cuanto al personaje de Juana de Castilla con una visión alternativa de una mujer consciente de su cautiverio y la situación social y política de su época, Galdós logra suplantar ciertos mitos populares. Al representarnos Juana la historia de su propia situación personal opresiva y dramatizar sus deseos personales de libertad, se inscribe el drama de Galdós con una conciencia femenina haciendo de la desdichada reina castellana lo que la crítica feminista más reciente han denominado la ‘nueva heroína’. Según Nadya Aisenberg, ‘a diferencia de la figura heroica tradicional masculina, caracterizada por su fuerza física, indiferencia comunitaria, y desinterés general en las relaciones humanas, la “nueva heroína” sustituye la típica agresión masculina con una voz ética y moral, un objetivo trascendental, y un fuerte deseo de forjar algo en el futuro que todavía no existe’.¹⁹

Santa Juana de Castilla es un intento por parte de Galdós de ofrecernos tanto una perspectiva revisionista de la historia como una concretización del género. El autor se sirve de un suceso ficticio de la vida de Juana de Castilla para cuestionar la validez de la historia oficial y asentar una visión igualmente crítica de las estructuras sociales que se fundan en una ideología esencialista del género. Desde el principio de su drama, Galdós nos promueve una ruptura con las ilusiones y los mitos del pasado. Elaborando un perspectiva revisionista de Juana de Castilla, comunicada

por distintos elementos del decorado escénico, el diálogo y la acción del drama, Galdós logra feminizar su texto. La decisión de Juana de romper con la estructura patriarcal representa en esencia una resolución por parte de la reina de deshacerse de su imagen desvalorizada tradicional y reescribir su papel como figura legendaria y, más fundamentalmente aún, como mujer. En conclusión, el personaje de Juana en *Santa Juana de Castilla* personifica la hipótesis que expresa otro personaje femenino de Galdós, María Juana, de su novela *Lo prohibido*, cuando dice: 'Vosotros los hombres sois más débiles que nosotras. Os llamáis sexo fuerte, y sois todo de alfeñique. . . . En fin, que nosotras somos el sexo fuerte, y sabemos ser heroínas antes de que ustedes intenten ser héroes. De todo esto deduzco que vosotros escribís y representáis la historia; pero nosotras la hacemos'.²⁰

NOTES

- ¹ Lisa P. Conde, 'The Complexity of Women's Roles in Galdós' *Realidad* (1892)', *Forum for Modern Language Studies*, 28 (1992), 173-87; la cita de la pág. 175.
- ² Véanse en particular los estudios de Marie-Claire Petit, *Les Personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós* (París: Belles Lettres, 1972); Michèle C. Guerrini, *Galdós and Nineteenth-Century Spanish Feminism: Women and Marriage in the 'novelas contemporáneas' (1881-1915)*, tesis doctoral, University of Pennsylvania, 1978; y Daria Montero-Paulson, *La jerarquía en la obra de Pérez Galdós* (Madrid: Pliegos, 1988).
- ³ Alina Panaitescu, 'Galdós, ¿moderno en sus comedias?', *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1977), pp. 479-85; la cita de la pág. 483.
- ⁴ Maryellen Bieder, 'El sacrificio: tema y recurso dramático en la obra teatral de Pérez Galdós, 1892-1903', *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1990), pp. 383-89; la cita de la pág. 385.
- ⁵ Véase Anselma Dell'Olio, 'The Founding of the New Feminist Theatre', en Shulamith Firestone y Anne Koedt (eds), *Notes from the Second Year: Women's Liberation, Major Writings of the Radical Feminists* (Nueva York: sin editorial, 1970), pp. 101-02.
- ⁶ Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre* (Nueva York: Routledge, 1988), p. 82.
- ⁷ Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991), p. 10.
- ⁸ Benito Pérez Galdós, *Obras completas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, cuarta edición, 6 vols (Madrid: Aguilar, 1961), VI, 1320-35; la cita de la pág. 1320. Se citará siempre por esta edición, indicando el número de página entre paréntesis.
- ⁹ Véase Ann D. Gordon, Mari Jo Buhle y Nancy Schrom Dye, 'The Problem

- of Women's History', en Berenice A. Carroll (ed.) *Liberating Women's History* (Urbana: University of Illinois Press, 1976), pp. 75-92.
- ¹⁰ Entre los numerosos libros escritos sobre la vida de Juana de Castilla, véanse, por ejemplo los siguientes: Antonio Rodríguez Villa, *La reina Doña Juana la Loca* (Madrid: M. Murillo, 1892); Ludwig Pfandl, *Juana la Loca: su vida, su tiempo, su culpa*, tercera edición (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1938); Fernando González-Doria, *Las reinas de España* (Madrid: Editorial Alce, 1979), pp. 57-79; Carlos Fisas, *Historias de las reinas de España*, decimotercera edición (Barcelona: Planeta, 1992), pp. 11-25; y Barbara Carmen, *Juana la Loca* (Barcelona: Planeta, 1992).
- ¹¹ *La hegemonía española*, trad. J.J. Llopis, A. Domingo y E. Mascaró, en la *Historia universal Daimon*, vol. 7 (Madrid: Ediciones Daimon, 1973).
- ¹² Véase Sherry B. Ortner y Harriet Whitehead (eds), *Sexual meaning: The Cultural Construction of Gender and Sexuality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), p. 7.
- ¹³ *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1979), p. 87.
- ¹⁴ 'The Father's House and the Daughter in it: The Structures of Western Culture's Daughter-Father Relationship', en Lynda E. Boose y Betty S. Flowers (eds), *Daughters and Fathers* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989), pp. 19-74.
- ¹⁵ 'Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism', *Tulsa Studies in Women's Literature*, 3 (1984), 29-43; la cita de la pág. 36.
- ¹⁶ *Feminism and Theatre*, p. 121.
- ¹⁷ 'The Father's House', p. 34.
- ¹⁸ 'Inscribing Difference: *L'écriture féminine* and New Narrative by Women', *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 12 (1987), 45-58; la cita de la pág. 47.
- ¹⁹ *Ordinary Heroines. Transforming the Male Myth* (Nueva York: Continuum, 1994).
- ²⁰ *Obras completas*, ed. Sainz de Robles, segunda edición (Madrid: Aguilar, 1949), IV, 1821.