

LA DESAPROPIACIÓN DE LA ESCRITORA DE LA ANGELIZACIÓN A LA GINOFAGIA

BARBARA ZECCHI
University of Massachusetts at Amherst

Este artículo muestra las diferentes etapas por las que pasaron las mujeres y las protagonistas en la imaginación literaria masculina durante los últimos dos siglos, y cómo las escritoras españolas han intentado deconstruir estos estereotipos. Los autores masculinos, obsesionados con el “riesgo de la sexualidad femenina”, representaron sus personajes femeninos primero como seres asexuales, angélicos, más tarde como adúlteras, y finalmente como *femmes fatales*. Denegaron a las mujeres escritoras un lugar dentro del canon literario hasta que, paradójicamente, cobraron cierta importancia en la época franquista.

PALABRAS CLAVE: mujeres escritoras, personajes femeninos, estereotipos, desapropiación.

Uno de los principales logros de los estudios de género en la esfera literaria, en estas últimas décadas, ha sido poder contestar a la conocida pregunta de Virginia Woolf, que en *A Room of One's Own* (1929) se interrogaba sobre la carencia, en los estantes de las bibliotecas, de libros escritos por mujeres. Para Virginia Woolf, la escasez de escritoras se debía a razones sociales (por la pernicioso domesticidad de la mujer) y económicas (por su histórica pobreza). Según lo que relata en otro texto (Woolf, 1942), para poder escribir, la mujer tenía que suprimir al ángel del hogar, como ella misma hizo, matándolo literalmente a golpes de tintero. En los años setenta y ochenta, sin embargo, el amplio trabajo ginocrítico de numerosas feministas –empezando por Elaine Showalter, con un texto que no por casualidad recupera el título de la inglesa, *A Literature of their Own* (1977)–, ha sacado del silencio numerosas obras de autoría femenina, demostrando que, a diferencia de lo que pensaba Woolf, las mujeres consiguieron escribir precisamente desde su domesticidad y a pesar de no tener una habitación

propia. Para Gilbert y Gubar (1979), lo hicieron en el desván, a escondidas, sufriendo “ansiedad de autoría,” o, según Julia Kristeva (1986), viviendo una experiencia de histeria. Para Nancy Armstrong (1987) o Terry Lovell (1987), al contrario, escribieron con cierto grado de autoridad que llegó a feminizar el discurso de la novela, o que incluso, como indica Anne Mellor (1993), terminó por dominar todos los géneros literarios.

Una vez reconstituido el corpus literario femenino, cuya ausencia del canon resulta haber sido, como sigue siendo, un acto de exclusión discriminatorio, y no el reflejo de una efectiva escasez de obras, la ginocrítica ha pasado a estudiar la idiosincrasia y la especificidad de la escritura femenina (temas como por ejemplo el género sexual del género literario –*the gender of genre*–, o la relación entre escritura y cuerpo –*l’écriture féminine*–, entre otros); y también se ha analizado su evolución: Elaine Showalter distingue tres fases de desarrollo de la voz de la mujer. Desde una primera fase de imitación del discurso dominante (que define como *feminine*, “femenina”) a una época de protesta (“feminista”), a un tercer momento de auto-descubrimiento (que llama *female*, “de mujer”).

Unos avances análogos se han alcanzado también en el área del hispanismo, gracias a obras como la de M^a del Carmen Simón Palmer, que, con sus volúmenes bio-bibliográficos (1991), ha rescatado del olvido de las bibliotecas españolas un número muy extenso de textos de autoría femenina. A estos textos se ha acercado lo que ya constituye un considerable cuerpo crítico sobre el XIX femenino, que cuenta con las monografías de Kirkpatrick (1991, 2003), Blanco (2001), Jagoe (1998, 1993), Aldaraca (1991), Labanyi (2000) y Ruiz Guerrero (1997), entre muchas otras. Hoy en día, entre los nuevos retos que la ginocrítica literaria se está planteando, se incluyen, por un lado, el propósito de salir de un esquema de pensamiento estrictamente binario, limitación que todavía domina gran parte de los estudios, y por otro desmarcarse de unas premisas teóricas basadas en una experiencia anglosajona o francesa, para el estudio de la experiencia de la escritura femenina en España. En otras palabras, hay que cuestionar o prescindir de una exclusiva y descontextualizada aplicación de la teoría literaria feminista “canónica” (saliendo así de unos parámetros forjados por un contexto hegemónico, burgués, heterosexual y blanco). A este propósito, las tres etapas de la producción de las mujeres, señaladas por Showalter, no funcionan en España. Mientras que en Inglaterra y en Francia la voz femenina vive una evolución, en España la posición de la mujer en la esfera literaria pasará por un proceso involutivo cuyos tres momentos, que corresponderían grosso modo al romanticismo, al realismo y al modernismo,¹ presentan –para mantener las connotaciones de género de la división de Showalter– características de feminización, de masculinización y finalmente de virilización. Estos tres momentos corresponden, como veremos, a una

¹ Uso el término “modernismo” en el sentido amplio de *modernism* que comprende tanto las vanguardias como la producción de las así llamadas generaciones del 98, 14 y 27.

progresiva desapropiación de la escritora a lo largo del siglo XIX y a principios del XX.

1. Angelización literaria y feminización

Frente a la inmoralidad femenina que caracterizaba los discursos hegemónicos sobre cuestiones de género del Antiguo Régimen, la Ilustración contrapone, para la nueva mujer, un modelo de asexualidad, pureza y abnegación que llegará paulatinamente a consolidarse en el mito del ángel del hogar. Con la división de la sociedad burguesa entre esfera pública y esfera privada, división fundamentalmente vinculada al género (cf. Fraser, 1994), a la mujer se le asigna el papel de sacrificada guardiana del bienestar doméstico y se le otorga la autoridad de experta reguladora de los sentimientos de la familia nuclear. A esta nueva construcción social contribuyen, por un lado, los postulados científicos. La medicina, por ejemplo, descubre, a finales del siglo dieciocho, que el orgasmo de la mujer es irrelevante para la concepción. De ahí que el placer femenino desaparezca de los tratados médicos y de la consideración pública. Por otro, la Iglesia católica forja como ideal de perfección un ejemplo extremo de asexualidad, con la proclamación, en 1854, del dogma de la Inmaculada Concepción.

Por su parte el mundo literario afianza este modelo angelical, sobre todo con el romanticismo, a través de la representación de prototipos femeninos asexuales, paradigmas de abnegación, pureza y moralidad, como la doña Inés de Zorrilla o la misma Ángela en *El ángel del hogar (ante quem 1859)*² de Pilar Sinués. De cierta manera se puede decir que la literatura se “feminiza”, porque adquiere, en la época romántica, aquellos atributos que la división de géneros ha asignado a la mujer (sentimental, emocional, asexual, etc.). En este contexto, como consecuencia de dicha feminización, al otorgar a la mujer la autoridad de los sentimientos, se le reconoce también cierta idoneidad en el ámbito de la escritura. Como ya ha sido ampliamente estudiado (Kirkpatrick, 1991), entre 1840 y 1860 se presencia en España una explosión de obras escritas por mujeres. Hay una clara percepción, por parte de las escritoras mismas, de dominar el campo de las letras a lo largo de estas dos décadas: el poema de Carolina Coronado “Cantad, hermosas” (1845) o las afirmaciones de Pilar Sinués de que “nuestro siglo es el de las escritoras” (*ante quem 1859*) son sólo unos de los numerosos ejemplos de esa conciencia de protagonismo. Por otro lado la feminización de la literatura produce también una inevitable ansiedad en el escritor. Dedicarse a las letras se percibe como una actividad poco viril.³

² La fecha de 1859 se refiere a la segunda edición de la obra. Desconocemos la de la primera edición.

³ Para algunos ejemplos sobre ansiedad de autoría masculina véase mi coedición de *Sexualidad y escritura* (2002) y en particular el artículo “La hermandad lírica, Bécquer y la ansiedad de autoría”.

A través de la escritura, las románticas deconstruyen, en mayor o menor medida, el modelo asexual y inviolable del ángel. Si sus temas más frecuentes se desarrollan dentro de los límites de lo que es apropiado para la mujer doméstica de “inocente pensamiento” (según un verso de “Cantad hermosas” de Coronado), no faltan del corpus de las románticas denuncias de violencia –violencia retórica, como en “Rosa blanca” de Coronado; o en *Leoncia* (1840) de Gómez de Avellaneda; violencia doméstica en “El marido verdugo” de Coronado; y expresiones de deseo sexual –tanto heterosexual, como (y sobre todo) homosexual (por ejemplo entre las poetas Amalia Fenollosa, Vicenta García Miranda o Patrocinio de Biedma).⁴ Al publicarse, la deconstrucción del modelo del ángel trasciende los márgenes seguros de la esfera privada, constituyendo una amenaza para la estabilidad del orden patriarcal burgués. De ahí que no sea sorprendente que una ola de alarma en contra de la escritora empiece a hacerse cada vez más evidente entre la crítica en la segunda mitad del siglo XIX.⁵ Más aún, en un contexto en el cual la escritura comienza paulatinamente a hacerse una actividad rentable, las autoras empiezan a percibirse como una real competencia en el mundo del incipiente mercado literario.⁶ Desde la década de los sesenta muchas de las mujeres de mayor éxito dejan de escribir.

2. Desheredación y masculinización

Si la protagonista literaria de la primera mitad del siglo XIX es la mujer angélica, a partir de la década de los setenta el imaginario masculino parece estar obsesionado con la representación de la adúltera.⁷ Una vez que la subjetividad de la mujer ha quedado expuesta en la esfera pública –en gran medida por las escritoras mismas–, se empieza a confrontarla, construyendo lo que se podría llamar un corpus narrativo sobre las consecuencias y los riesgos de la sexualidad femenina. El propósito de estas novelas es doble: a un primer nivel estos textos tienen fines admonitorios; pero, a otro nivel, al forjar modelos de mujeres infieles que no corresponden a los parámetros del ángel del hogar tradicional,⁸ su función

⁴ La obra lesbiana de la hermandad lírica ha sido tratada por la crítica con literal homofobia (en su sentido etimológico de “miedo a la homosexualidad”). Con enormes malabarismos se ha intentado explicar que se trata de “confusión de fórmulas” (Mayoral, 1990) en versos de intención heterosexual.

⁵ Para unos ejemplos muy evidentes del menosprecio a la escritora por parte de la crítica, véase Aldaraca (1991).

⁶ En 1886 se funda la Unión Internacional para la Protección de los Derechos de Autor. Para un estudio de la masculinización literaria desde un punto de vista económico, ver Monleón (2002).

⁷ *La sombra* (1870), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido*, (1885) y *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) de Galdós, y *La regenta* (1884-85) y *Su único hijo* (1891) de Clarín son solo unas de las muestras de narrativas alimentadas por la necesidad rampante de representar los riesgos y las inevitables consecuencias del deseo femenino.

⁸ En su gran mayoría las adúlteras de estas novelas no son el producto de una familia nuclear tradicional (por ejemplo, incluyen matrimonios arreglados, una gran diferencia de edad entre marido y mujer, enfermedades mentales o físicas).

es más bien la de exorcizar el miedo al adulterio. Dichas novelas además parecen querer ignorar el mayor peligro que presenta la infidelidad femenina para la familia nuclear: no incluyen el nacimiento de un hijo ilegítimo. No será hasta finales de siglo, con trabajos como *Su único hijo* (1891) de Clarín y *El abuelo* (1897) de Pérez Galdós que el tema empiece a confrontarse.

La novela de adulterio aparece en un trasfondo de teorías de la evolución y de discusiones sobre el atavismo y la genética que dan paso a hipótesis sobre la herencia biológica y la formación de los géneros. La adúltera encarna precisamente el problema de poder controlar y determinar el linaje, por ser el agente responsable de la interrupción de la continuidad genealógica masculina –de la herencia. En gran medida, el adulterio –en sentido metafórico– es uno de los temas más relevantes del período de la Restauración: después de los años caóticos que siguen la revolución de 1868, la oligarquía decide salvaguardar sus intereses estableciendo una línea de continuidad política, económica y social libre de intrusiones y de disrupciones –sean de naturaleza política o doméstica (¿no es, después de todo, la familia nuclear un microcosmo de la nación?). La herencia se tiene que construir con la perspectiva de garantizar la estabilidad burguesa. Con la Restauración, un nuevo cuerpo de leyes controla la herencia patrimonial y limita los derechos de propiedad de las casadas al punto que lo único que la mujer llega a poseer en esta época es su propio cuerpo (cf. Jagoe).

En literatura este proceso de desheredar a la mujer forma parte de lo que llamaría la “masculinización” de lo literario. Consiste en la reformulación, empezando por el período realista, de un canon constituido fundamentalmente por hombres o, como indicaré en breve, por atributos tradicionalmente considerados masculinos. En otras palabras, la restauración cultural implica la eliminación de la herencia (literaria) femenina. En las últimas décadas del siglo XIX numerosos trabajos críticos inician una estrategia discursiva que asocia la mala calidad de la novela con la mujer y que proclaman la necesidad de mejorar la novela masculinizándola.⁹

El folletín escrito por o para la mujer se ataca por ser idealista, antinacionalista e imitativo de modas extranjeras (Blanco, 1995). Por el contrario, la novela realista se considera moderna, castiza y masculina. En 1870 Galdós afirma que en España “no tenemos novela”, perspectiva

⁹ *La desheredada* de Benito Pérez Galdós en particular constituye el epítome de este proceso de masculinización y “desheredación” de lo femenino. Las anotaciones del autor en el revés del manuscrito revelan que el novelista español tenía originalmente otro plan en mente: en lugar de caer en la prostitución, al final de la primera parte la protagonista tenía que suicidarse saltando desde el viaducto de Segovia. Este cambio representa una especie de “momento de la verdad” en la estética de Galdós. La eliminación del suicidio de Isidora hace referencia a un precedente literario muy específico. La protagonista es una ávida lectora de *novelas rosas*, pero su creador no le permite “imitar” –suicidándose– el final melodramático de tantos folletines sentimentales, un género que tenía un éxito considerable a mediados del siglo XIX. La caída en la prostitución –en lugar del suicidio– tendría, por su parte, la función de dismantelar la imaginación romántica y el idealismo de Isidora. En otras palabras, Galdós transforma su personaje femenino de heroína de folletín en una mujer enferma, afligida por patologías mentales y sociales, en un caso clínico para la que ha sido considerada su primera novela naturalista.

compartida por Menéndez y Pelayo, que años después sostiene, en el discurso para la entrada de Galdós en la Real Academia, que: “entre monstruosidades y noñeces dormitaba la novela por los años de 1870” (Jagoe, 1993: 228). Así, un género de éxito comercial, como la novela sentimental, queda relegado a un segundo plano y con ello se margina la limitada autoridad que habían tenido las escritoras románticas.

Con el realismo –y con la formación de un canon nacional y castizo– las escritoras que quieren ser parte de la esfera literaria hegemónica tienen que entrar en un espacio marcado como masculino. En lo literario, eso implica asumir una retórica nacionalista, enérgica y autoritaria. En lo personal, para la escritora eso supondrá adquirir connotaciones masculinas y ser así objeto de inevitable sarcasmo y de ostracismo social. Clarín mismo entra en este debate sobre la mujer y la masculinidad con un ensayo, “Psicología del sexo” (*La Ilustración Ibérica*, 12, 1894), en el cual cuestiona a Darwin por no fundar sus hipótesis de la evolución del ser humano en un sistema binario. Para Darwin las mujeres se encuentran en un estadio inferior de evolución, de ahí que las más masculinas sean las más evolucionadas. Para Clarín, sin embargo, las mujeres masculinas son una desviación de la norma: “Esa tendencia a convertir a la mujer en hombre, el *marimachismo*, que defiende en nuestro país Doña Emilia Pardo Bazán [...] no es un *desideratum*, no es una *justicia prematura*: es un *descamino*, es un *extravío*” (6). La escritora por lo general, se llega a definir como marimacho, un ser grotesco cuyo atributos antinaturales violan el bimorfismo fundamental que según el sistema epistemológico hegemónico caracteriza a la raza humana.

3. Ginofagia y virilización

Para las primeras décadas del siglo xx la esfera literaria adquiere nuevas connotaciones de género. Según las palabras de Rosa Chacel, la vanguardia corresponde a un momento de virilización de los valores y de desafío a las nociones tradicionales de género. Mientras que el concepto de masculinidad se había forjado en el realismo como complemento y opuesto de lo femenino, requiriendo así la existencia de un contrario (el sujeto mujer) para su propia definición, el modernismo implica una completa eliminación de lo femenino a través de un proceso de virilización, que consiste en un acto de negación de la oposición entre los dos géneros sexuales. El nuevo paradigma femenino será la amenazante *femme fatale*, una figura híbrida que corresponde al hibridismo de la obra modernista no-orgánica.¹⁰ La superación de lo femenino no se consigue, sin embargo, en el imaginario modernista de manera armoniosa, sino a menudo por medio de una violenta represión, que definiré –adaptando una metáfora del modernismo brasileño– como una práctica de canibalismo literario.

¹⁰ Desde las *femmes fatales* de Valle Inclán, de Felipe Trigo o de Francisco Ayala, a la tía Tula de Unamuno, o hasta a las lorquianas Bernarda Alba o Yerma, las mujeres de los textos modernistas se caracterizan, por lo general, por cierta ambivalencia sexual.

A pesar de ser sinónimos, las palabras “masculino” y “viril” revelan, por medio de su etimología, una sutil diferencia, fundamental para mi estudio. “Masculino” deriva del latín *masculus*, “elemento fecundante.” “Virilidad” (del latín *virtus*, virtud, fuerza), calidad esencial del *vir*, y “viril” connotaban “fuerza” (si se atribuían al hombre) y “fidelidad” y “honestidad” (cuando se atribuían a la mujer). De ahí que mientras que “masculino” es un atributo biológico, “viril” implica una construcción cultural y una actitud social. Si las mujeres masculinas (los marimachos del realismo y las feministas, por ejemplo) representaban el revés de lo normal y eran consideradas individuos anti-naturaleza, en el modernismo las mujeres viriles tienen connotaciones de excepcionalidad y de superioridad, como la *femme fatale*.¹¹

Espejo de esta singularidad es la escasa presencia de las mujeres en la esfera literaria. Tanto en la narrativa (Kirkpatrick, 2003) como en la poesía (Medina, 2002), las escritoras disminuyen en número y en reconocimiento. Por lo general su escritura se caracteriza por un afán de mantener cierta ambivalencia sexual (para lograr virilidad) como ocurre por ejemplo con la voz narrativa de *Estación ida y vuelta* (1930) de Rosa Chacel, o con la voz poética de la obra de Ernestina Champourcin. En el primero el intento de virilización se transforma en la articulación de una subjetividad poco definida, unas veces femenina, otras masculina, más veces de género indescifrable. En el caso de Champourcin, se traduce en la expresión de una voz neutral, sin connotaciones específicas de género.

Como ya he anticipado, la virilización de la esfera literaria adquiere tonos particularmente drásticos en contra de lo femenino. Imágenes de violencia contra el cuerpo de la mujer corren paralelas a metáforas de violencia contra el mismo texto literario. Un ejemplo extremo, pero significativo, es el imaginario de violación textual de Giménez Caballero. En *Arte y estado* (1935) afirma que el artista es el “macho” con el “derecho de pernada” que insemina con sus palabras, como el polen, la materia femenina. Escribir es “algo así como poseer a una mujer, tras largo deseo, y preñarla de un hijo nuestro” (93). Los personajes femeninos, en particular los de los textos vanguardistas, son a menudo brutalizados o hasta, como ocurre en *Senos* (1918) de Ramón Gómez de la Serna o en el *Otro* (1910) de Zamacois, comidos. La virilización de lo literario por medio de este acto de canibalismo de lo femenino –o mejor dicho de ginofagia–, en el contexto del modernismo, tiene un significado simbólicamente relevante.

Si la antropofagia de Andrade era una manera de afirmar la identidad cultural brasileña y cuestionar la cultura europea hegemónica, la ginofagia se podría leer análogamente como un acto vanguardista en contra de la

¹¹ El concepto de “mujer viril” se hace particularmente popular tanto en discursos dominantes como en discursos no hegemónicos en la primeras décadas del siglo xx. A pesar de que los términos “masculino” y “viril” sean a menudo intercambiables, en general la vanguardia alaba a la mujer por sus calidades viriles y se burla de su masculinidad. Hasta se llega a ensalzar, como en el caso paradójico de la Sección Femenina de la Falange, un prototipo de mujer femenino y a la vez viril.

tradición literaria –sexuada como femenina, como he intentado demostrar en este estudio. Sin embargo, en este caso, dicha superación tiene connotaciones diferentes de las de la época realista. Si el realismo era la negación de la cultura femenina que sin embargo dejaba intacta la dicotomía entre los dos géneros sexuales, el modernismo, por su parte, intenta anular dicha dicotomía y prescindir completamente de lo femenino.¹²

La antropofagia brasileña, asimilando todo lo que se debe rechazar y superar, apuntaba a la creación de una autonomía cultural e intelectual, producto de la fagocitación y defecación de la cultura europea colonizadora. En el contexto español, los modernistas canibalizan la femenino para forjar así una nueva identidad cultural y sexual. A la hermandad lírica de la época romántica, el modernismo contrapone la camaradería masculina y el homoerotismo de las vanguardias.

En conclusión, la ginofagia es un ejercicio de eliminación y negación por el cual las relaciones de poder vuelven a reestablecerse: mientras la antropofagia significaba dar poder al otro, la ginofagia niega al otro a través de su apropiación. Refuerza el discurso dominante de la virilidad y desmantela así la escritura femenina. El proceso que he estado describiendo en estas páginas ilustra una progresiva desapropiación y desapoderamiento de la escritora. Paradójicamente, será con la dictadura de Francisco Franco cuando las autoras volverán a recobrar cierto protagonismo –así como lo recobrará el ángel del hogar.

BIBLIOGRAFÍA

Aldaraca, Bridget (1991), *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

Armstrong, Nancy (1987), *Desire and Domestic Fiction*, Oxford, Oxford University Press. [*Deseo y ficción doméstica*, Madrid, Cátedra, 1991]

Blanco, Alda (1995), “Gender and National Identity: the Novel in Nineteenth-Century Spanish Literary History”, *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*, Charnon-Deutsch y Labanyi (eds.), Oxford: 120-136.

— (2001), *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina*, Granada, Universidad de Granada.

Charnon-Deutsch, Lou y Jo Labanyi (eds.) (1995), *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*, Oxford, Oxford University Press.

Fraser, Nancy (1994), “Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Actually Existing Democracy”, *Habermas and the Public Sphere*, C. Calhoun (ed.), Cambridge, The MIT Press: 109-142..

¹² Este prescindir de lo femenino se traduce en un imaginario que incluye, por ejemplo, el deseo del hombre de tener hijos sin necesitar a una mujer (en Unamuno, o en Ramón Pérez de Ayala) o que modifica el mito del donjuán haciendo de él un masturbador en lugar que un seductor (en Giménez Caballero).

Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1979), *The Madwoman in the Attic*, New Haven y Londres, Yale University Press.

Giménez Caballero, Ernesto (1935), *Arte y Estado*, Gráfica Universal, Madrid.

Jago, Catherine (1993), "Disinheriting the Feminine: Galdós and the Rise of the Realist Novel in Spain", *Revista de Estudios Hispánicos*, 27: 227-248.

— (1998), *La mujer en los discursos de género*, Barcelona, Icaria.

Kirkpatrick, Susan (1989), *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain 1835-1850*, Berkeley, University of California Press, 1989. [*Las románticas*, Madrid, Cátedra, 1991]

— (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Valencia, Cátedra.

Kristeva, Julia (1986), *The Kristeva Reader*, Toril Moi (ed.), Nueva York, Columbia University Press.

Labanyi, Jo (2000), *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, Oxford University Press.

Lovell, Terry (1987), *Consuming Fiction*, Londres, Verso.

Mayoral, Marina (1990), "Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos", *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación del Banco Exterior de España: 43-71.

Medina, Raquel (2002), "Emancipando la voz: Ernestina Champourcin y la desexualización del sujeto poético en el 27 femenino", *Sexualidad y escritura*, Raquel Medina y Barbara Zecchi (eds.), Barcelona, Anthropos.

Mellor, Anne (1993), *Romanticism and Gender*, Nueva York, Routledge.

Monleón, José (2002), "El género del modernismo (*Pepita Jiménez* de Juan Valera)", *Sexualidad y escritura*, Raquel Medina y Barbara Zecchi (eds.), Barcelona, Anthropos: 82-104.

Ruiz Guerrero, Cristina (1997), *Panorama de escritoras españolas*, vols. I y II, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Showalter, Elaine (1997), *A Literature of their Own: British Women Novelists*, Princeton, Princeton University Press.

Simón Palmer, M^a del Carmen (1991), *Escritoras españolas del s. XIX: Manual biobibliográfico*, Madrid, Castalia.

Woolf, Virginia (1942), *The Death of a Moth and Other Essays*, Harcourt Brace and Company.

— (1929), *A Room of One's Own*, Harcourt Brace and Company. [*Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1986]

Zecchi, Barbara (2002), "La hermandad lírica, Bécquer y la ansiedad de autoría". *Sexualidad y escritura*, Raquel Medina y Barbara Zecchi (eds.), Barcelona, Anthropos: 33-59.