IMPRESIÓN Y LEGITIMACIÓN DE LA ESCRITURA FEMENINA EN EL SIGLO XVI. A PROPÓSITO DE UN CANTO POÉTICO FEMENINO INTERPOLADO (VALENCIA, 1584)[1]

VERÒNICA ZARAGOZA GÓMEZ
Universitat Oberta de Catalunya

EN 1584 veía la luz en las prensas valencianas de Vicente Miravet[2] el volumen *Primera parte de la historia del bienaventurado padre fray Luys Bertrán* de fray Luis Martí, dominico y maestro en Teología nacido en Valencia[3]; un libro en 8° dedicado a D. Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía y arzobispo de Valencia, que narra la vida del también dominico Luis Bertrán, en octava rima, según y conforme el autor consideraba que hay «quien prefiere leer el verso a la prosa» (Martí 1584: fol. 90v). Publicado al calor de la campaña de promoción de la

1. Agradecemos la lectura atenta y sugerencias de Eulàlia Miralles.

2. Los bibliógrafos J. Rodríguez (1747 [1980]: 307) y V. Ximeno (1747–1749 [1980]: I, 190) aluden a otra anterior, obra del impresor Martín de Esparza (1583), de la que no tenemos noticia, mientras que J. Pastor Fuster considera que el libro se imprimió en «en casa de Martín Esparza año 1583 en 8». Según el mismo, «Al fin de el sexto Canto de siete que tiene promete la segunda parte que creo salió a luz aunque no la he visto» (1827: I, 156). Para Simón Díaz (1985: 62) esta impresión de 1584 es una reedición de la de 1583, no localizada.

3. Martí es autor también de unos «Gozos y loares al glorioso S. Onofre», que se incluyeron en una *Vida de S. Onofre*, de Fr. Jerónimo de Taix, conservada manuscrita al convento valenciano de San Onofre.

vida ejemplar y los milagros del dominico valenciano[4], iniciada inmediatamente después de su muerte en 1581, el libro ofrecía una de las muchas semblanzas biográficas aparecidas sobre este hijo del convento de Predicadores de Valencia, aspirante a la santidad, a quien gran estima profesó Teresa de Jesús por los afanes reformistas, que ambos compartieron (Callado 2016). Como es sabido, el proceso de beatificación del religioso blanquinegro, que generó toda suerte de textos panegíricos con el fin de elevarlo al panteón de santos hispánicos[5], finalmente prosperó con la anhelada beatificación en 1608; entronización a la santidad que fue recibida con festividades urbanas en la patria natural del santo, Valencia, con gran lucimiento público, y que culminaría con la posterior canonización, en 1671[6].

Pero lo que realmente convierte a este impreso en un testimonio verdaderamente excepcional es que sus nutridos paratextos transmiten un soneto firmado por una autora anónima[7], que responde al conocido subgénero de la poética laudatoria: poesía social y de circunstancias en elogio al autor y a la obra, a la cual se dedicaron esmeradamente las mujeres en el entrante siglo XVII y que nos permiten hoy entretejer una red interesante de relaciones socio-literarias en la que también participaron las mujeres,

4. Entre las numerosas biografías sobre el personaje publicadas a escasos años de su muerte destacan la de Vicente Justiniano Antist (impresa en Valencia en 1582 por Jerónima Galés, como «viuda de Huete», con reediciones posteriores en 1583, 1584 y 1585, y traducción al italiano, en 1583) junto con sus *Addiciones* (1593), a las que se debe sumar una larga lista de títulos que recoge Simón Díaz (1985: 62–63).

5. A ese efecto se llevó a cabo la necesaria recopilación de detalles biográficos y milagros obrados por el santo con los que se nutrieron los procesos informativos, hoy consultables en *Procesos* (1983).

6. Así lo narran las relaciones impresas de las festividades dedicadas al santo que incluyeron procesión y luminarias, una comedia sobre la vida del santo escrita para la ocasión por Gaspar Aguilar, toros, cañas, fuegos artificiales y, finalmente, un certamen poético que atrajo a poetas destacados (Ferrer Valls 1986).

7. Más allá de las aprobaciones o censuras (una de ellas obra del mismo fray Vicente Justiniano Antist), en los paratextos encontramos numerosas composiciones al autor y al libro, y a Juan de Ribera, a quien Martí dedica un soneto laudatorio; leemos, además, un poema del impresor del libro, Miravet, otro de fray Joan Martínez Alegría, otro de fray Francisco Olivera, otro de un devoto al santo, otros de Esteban Burgués, otro de Jerónimo Abella, varios versos latinos y, finalmente, una composición que reza «De aquella devota señora que compuso las Estanças del tercer canto. Soneto».

y que les permitió, además, ver su obra en letra impresa[8]. No obstante, gracias a la rúbrica del poema sabemos que a aquella devota señora que no revela su nombre también se debe, además, el «Canto tercero» del libro (Martí, *Historia del bienaventurado padre fray Luys Bertrán* 1584: fols. 54v–64v), uno de los siete que conforman dicha hagiografía, dedicado a narrar la sepultura del santo. Sobre esta segunda composición versará nuestro estudio, dada su singularidad.

Se trata de un canto poético interpolado, anónimo y de más de quinientos versos, escrito en octavas reales, en consonancia con la forma métrica del resto de la obra (ocho versos que riman en alternancia los seis primeros y que conforman un pareado los dos últimos). Pero, más allá del aspecto formal, lo que nos interesa comentar es que, contra todo pronóstico, pudo acceder a la imprenta y superar los límites socio-culturales interpuestos a la creación y a la publicación femeninas (Baranda 2002, 2005 y 2006). Y lo hizo gracias al hecho de formar parte de un volumen de autoría masculina que actuó como soporte material crucial para que pudiese ver la letra impresa, especialmente en el incipiente siglo XVI.

Dicho esto, a partir de la noticia de este testimonio impreso desconocido por la crítica[9], el propósito de este estudio es abordar las circunstancias de creación y publicación de la obra femenina hispánica de finales del siglo XVI. Analizaremos algunos de los meandros retóricos que impregnan el poema femenino anónimo, con los que queda anulada la noción de autoría, y comentaremos las marcas de una determinada ausencia de identidad femenina autorial en la primera modernidad, remitiendo a la problemática enunciación poética en las mujeres en un contexto anterior a la edición de las obras de Teresa de Jesús (Baranda 2015). Complementaremos dicho análisis con el estudio de los versos de su editor, y autor del libro, que acompañan y resignifican el texto femenino en un marco legitimador imprescindible para su publicación. En definitiva, mediante la revisión de estos textos, nuestro propósito final es ofrecer nuevos materiales para

8. Se puede certificar a través de una consulta de BIESES: *Bibliografía de escritoras españolas* <http://www.bieses.net> (s.v. Preliminares); véase, además, Zaragoza (2013–2014 [2016]).

9. Las citas del texto femenino proceden de la actualización de la edición crítica que hemos realizado en nuestra tesis doctoral (2016), donde dimos a conocer este testimonio, nunca citado anteriormente. Para los versos de Luis Martí, seguimos los criterios de Blecua & Serés (2008).

el estudio y reflexión acerca de las posibilidades de publicación de obras femeninas en el ámbito hispánico, en este período de tránsito del siglo XVI al XVII, cuando el modelo de escritora femenina positivo, pertrechado por la pluma y la santidad de la santa carmelitana, aún no había trascendido[10].

Una hagiografía de Luis Bertrán, soporte material y fuente de autoridad simbólica del poema femenino (1584)

Efectivamente, el volumen de Luis Martí, del que tan solo hemos podido encontrar un único ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (R/27207) (junto con los localizados en la Biblioteca de la Hispanic Society of America y en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia) es una de las tantas biografías que se acabarían publicando sobre Luis Bertrán, con la particularidad de su versificación. Dividida en siete cantos, la obra narra la vida, la muerte, las obras y los milagros de este futuro santo, partiendo de la *Verdadera relación de la vida y muerte del P. Fray Luis Bertrán de bienaventurada memoria* de Antist, tal y como confiesa el propio Martí (fol. 90r). En el presente estudio hemos centrado nuestro análisis tan solo en el Canto III y en el Canto IV del libro, donde encontramos los versos de la autora anónima y el discurso versificado del autor del libro con el que acompaña esta inclusión femenina, como veremos a continuación.

Y es que la lectura atenta de este volumen, del que tan solo conocíamos la inclusión de un anónimo poema femenino paratextual (Simón Díaz 1977: 324–325), nos desveló un texto insospechado y desconocido que constituye una de las más interesantes y tempranas muestras de poesía femenina impresa en castellano: singular no solo por el texto mismo (de gran ambición literaria) sino, en parte y también, por los materiales que lo acompañan en la edición, un marco de significación simbólica cuyo abordaje enriquece en gran medida el análisis interpretativo de este testimonio femenino en tanto en cuanto nos permite contextualizarlo[11].

10. Baranda (2015) analiza el papel legitimador esencial de la santa carmelitana en las escritoras posteriores y las consecuencias que cuantitativamente tuvo como modelo positivo en el «incierto camino de la escritura femenina hispana».

11. Partimos de las reflexiones de Baranda (2015: 180–182) a propósito del papel fundamental de los «umbrales textuales imprescindibles» para que las obras femeninas

«Aquí me está esperando una doncella»: los versos introductorios del autor y un 'catálogo de mujeres (poetas) ilustres' como elementos legitimadores

Ya en el «Canto tercero» es el autor del volumen, Luis Martí, el encargado de dar entrada a la voz poética femenina, y explica que:

> Aquí me está esperando una doncella,
> una sabia, discreta y cuerda dama,
> que alabar quiere al sancto también ella
> y aprisa que la escuche, aquí me llama. 4
> Rayos echa de Sol la clara estrella,
> tanto con sus palabras nos inflama
> que con su dulce canto y melodía
> del cielo nos retrata el armonía. (Martí 1584: fols. 51v–54r) 8

Exactamente, son dieciséis las octavas que el dominico destina a modo de exordio –como él mismo asevera– del texto de la anónima mujer, considerado por Martí como una «perla» engastada en su libro[12]. Impregnadas de una retórica muy recurrente, las palabras del autor parecen tener la función necesaria de ensalzar a la aventurada autora y evitar así el rechazo de una obra que estaba predestinada a la sorpresa y a la incomprensión. Además, sobrevuela en el tono de sus versos, un intento de autojustificación ante esta colaboración poética manifiestamente femenina «engastada» en su volumen impreso, por los reproches que pudiese suscitar. En este sentido, no podemos obviar las palabras de Baranda, cuando afirma que aunque para las mujeres del momento la escritura no les estaba prohibida: «La transgresión se da cuando una mujer pretende posicionar su discurso como público, ejercer una función social de autoridad, y esa violación es inmediatamente castigada por el sistema, que reprueba a la autora y la elimina simbólicamente, bien por la condena de la autora, de la obra o ambas» (2015: 180).

---

se conviertan en discurso público, en los que se podrían contar los versos con que fray Martí (censor y corrector) acompaña el poema femenino que publica inserto en su obra.

12. «Suplicoos, de Antioquia Patriarca / escuchéis este canto por entero / mas, porque aquí esta perla bien se engaste, / quiero hacelle un exordio y un engaste» (*Historia del bienaventurado padre fray Luys Bertrán* 1584: vv. 36–40); entiéndase el verbo 'engastar' como hacer encajar una piedra preciosa en oro o plata, que en este caso es el poema femenino en el libro de Martí.

A continuación, Martí presenta a la autora según el tono habitual hiperbólico, como mujer excepcional, en el marco de un gineceo o catálogo de mujeres ilustres; género de obras modelizado por *De mulieribus claris* de Boccaccio escrito en 1362 que, como ya es sabido, floreció en Europa en el contexto de la llamada *querelle de femmes* y enfrentó literariamente a los defensores y detractores de las mujeres, bajo el telón de fondo de la supuesta inferioridad femenina (Bolufer 2000; Baranda 2007; Segura Graíño 2009 y 2011). Es de sobra conocido que algunos textos catalanes se habrían creado como respuesta literaria a las diatribas antifemeninas medievales: actualmente, buena parte de la crítica coincide en remarcar el protagonismo de las mujeres en la *Vita Christi* de Isabel de Villena (cuya edición *princeps* apareció en Valencia en 1497) como elemento para contrarrestar las ideas misóginas del *Espill* de Jaume Roig. Asimismo, se enmarcan en dicha tradición dialéctica dos opúsculos latinos antagónicos, recientemente editados con la traducción catalana, obra del médico y escritor humanista mallorquín Joan Baptista Binimelis (autor de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII, artífice de la famosa *Història general del regne de Mallorca,* 1593). Su tratado *De mulierum vitiis ac variis earum moribus*, con los evidentes tintes de la misoginia medieval anterior, viene acompañado de un catálogo de mujeres ilustres, con ciento noventa y nueve entradas de mujeres sabias: *Mulierum non vulgariter doctarum nomenclatura* (Binimelis 2014), recopiladas según la tradición renacentista de la excelencia femenina codificada, de la cual eran buenos conocedores los autores de esta época.

Bebiendo de la misma tradición de galerías de mujeres ilustres, para el Canto III de su hagiografía sobre Luis Bertrán, Luis Martí, voz de autoridad, recupera el género para alabar y reivindicar a la autora, con algunas referencias a poetas griegas antiguas (Capella 2004) y otras figuras eminentes procedentes de la Antigüedad clásica:

> Más diestra es que la más sabia Sibila[13],
> que las Corinas, Tespia y Tanagrea;

13. Para apuntar tan solo algunas de las remisiones: la Sibila ejerció de pitonisa en el mundo antiguo; el nombre de Corina alude a dos poetas griegas del siglo V (a.C.): Corina de Tespias, la más preponderante de las nueve musas líricas, y Corina de Tanagrea, poeta que habría vencido a Píndaro en varios certámenes poéticos y autora, además, de cinco libros de epigramas; otra figura que no podía faltar en esta galería es Safo de Lesbos (*ca.*

más que Zenobia, Safo y Talesilla,
Nicostrata, Casandra y Amaltea. 12
Fabiola, Polla, Manto ni Prixila
no la exceden, ni la Temistoclea,
Damófila, Marcella, Teana, Aspasia,
Sofipatra, Valeria ni Anastasia. 16

A Claudia, Carixena y a Cornelia
Diotima, Leoncia y Cleobulina
Hypachia, Genebria, y a Targelia
Lastemia, Femonoe, Eudoxia, Erinna. 20
y a cualquiera Licina, Mucia y Lelia,
a Cornificia, Musca, Dama, Istrina,
a Eustoquio, Alpaides, Elpis y a Constancia
excede en la fecundia y elegancia. 24

Con meliflua garganta y voz amena,
entona aquesta nimfa un dulce canto[14]
y en él, más que Calandria y Filomena,
los ánimos suspende y causa espanto: 28
hace ventaja en gracia a la Sirena,
tanto levanta el punto y sube tanto
que si Ulises su dulce voz oyera
por darle oído quitara dél la cera. 32

Ante este discurso resulta interesante y sumamente necesario interrogarse sobre la tradición literaria femenina, entre aquel remoto ayer al que apela Martí y un presente al que no atiende; ¿acaso en la época del autor aún no había trascendido en la esfera pública o conservado siquiera por vía manuscrita ningún escrito de mujeres? Y, para ser más concretos: realmente, ¿no era conocido por Martí ningún nombre de mujer que por sus dotes poéticas fuese digna de figurar en este gineceo, al lado de nuestra

650 a.C.–580 a.C.), la más distinguida de la antigüedad griega, así como Damófila (s. VI a.C.), poeta lírica, discípula y compañera de la anterior; Zenobia (245–274), guerrera y amazona, esposa del príncipe Odenat de Palmira y reina del Imperio de Palmira; Telesilla de Argos (s. VI–V a.C.), poeta que contribuyó al triunfo de Argos ante los espartanos. Nicostrata (o Carmenta), ninfa con el don de la profecía, inventora del alfabeto latín; Casandra, hija de los reyes de Troya...

14. El subrayado es nuestro.

poeta anónima? Investigaciones recientes nos han permitido arrojar luz sobre algunas de las dinámicas socio-culturales en las que desarrollaron sus actividades eruditas y literatas humanitas reconocidas en la Valencia del siglo XVI, desde donde Martí y nuestra autora anónima escriben su obra: Anna Cervató, Àngela de Carlet, Àngela Almenar Monfort, Jerónima de Virués y otras tantas fueron famosas en la capital del Turia por su erudición y dominio de las letras, además de por el magisterio recibido de preceptores humanistas de gran talla (nos referimos, por ejemplo, a la virreina de Valencia, Mencía de Mendoza, discípula de Juan Andrés Estrany; a Jerònima Ribot y Ribelles, alumna privilegiada de Juan Lorenzo Palmireno; o Jerònima Eixarch, discípula de Joan Baptista Anyés, que además le dedicaría algunas de sus obras)[15]. Ahora bien, más allá de la noticia de estas figuras que han conservado algún texto esparzo, y de las que tan solo nos ha quedado ahora un rastro impreciso de su erudición, ¿qué podemos decir de la tradición poética femenina conocida en la Valencia contemporánea a fray Luis Martí? Desgraciadamente, poco o nada. Y es que, con anterioridad a esta poesía femenina que presentamos aquí, en la capital del Turia pocas composiciones se habían estampado con nombre de mujer: una de ellas, brevísima, de la marquesa de Cotró; otra, de la conocida impresora Jerónima Galés, de carácter circunstancial (Zaragoza 2016). Pero para el resto de la Península Ibérica, los datos que podemos apuntar sobre el volumen de poesía impresa femenina durante estos años, tampoco son muy halagüeños, más allá de la impresión de algunas obras de poca entidad y, aun, de carácter extraordinario, como los versos preliminares en latín, de Catalina Paz, fechados en 1555 (Baranda 2015: 183–184). Dicho esto, no nos cuesta entender por qué estas mujeres (y otras) coetáneas a Martí no merecieron ninguna alusión por su parte en dicho catálogo, teniendo presente la nula visibilidad que la poesía de mujeres (junto con otras obras femeninas, en general) tenía en aquel momento por el difícil acceso de las mujeres a la escritura pública.

Es por ello que, ante la falta de una tradición poética y literaria femeninas, el autor recorre al modelo clásico de mujer iluminada difícil de imitar para alabar a esta autora anónima, y omite información relativa a las mujeres savias de su tiempo, según lo acostumbrado. Y es que, tal y

15. Para un panorama sobre la erudición y escritura femeninas en el Quinientos valenciano, véase Zaragoza (2017).

como apunta Nieves Baranda: «Cuando censores y panegiristas buscan una tradición que permita justificar la autoría femenina de la obra que comentan, siempre recurren a los nombres de la antigüedad clásica (Corina, Aspasia, Safo, Pola Argentaría, etc.) y olvidan o ignoran cualquier antecedente próximo, como si entre ese remoto ayer y el presente hubiera un vacío total de tradición femenina» (2005: 119).

Si seguimos con el texto, a continuación, para evitar la condena de la voz femenina hecha palabra impresa, Martí recurre a la idea bien manida de la mediación divina para hacer creer que es Dios quien rige la mano de la anónima escritora, siguiendo el *topos* de la revelación divina al humilde, al inculto y a las mujeres, tan propio de la época (tópico al que también recorrerá la autora, como veremos más adelante):

Con esto se nos da bastante prueba
que no es mucho saber trovar quienquiera
con tal que aquel su pluma y lengua mueva,
cuya mano es tan diestra y tan ligera. 76
A nadie, pues, parezca cosa nueva
haber sido del sancto pregonera
esta sabia doncella, y que Dios rija
la mano de su esposa, sierva e hija. 80

[...]

A los sabios del mundo, a los discretos,
con su parecer proprio muy casados,
oculta Dios y esconde los secretos
que son a los humildes revelados: 92
Con estos comunica sus conceptos,
los misterios más altos y encumbrados,
a los castos y humildes los descubre
y a los sucios soberbios los encubre. 96

Muchas damas al sancto aficionadas
(que en virtud resplandecen más que estrellas
por ser de Cristo esposas muy amadas,
humildes, castas, limpias y doncellas) 100
han sido de su esposo regaladas,
y les ha revelado a solas ellas

de nuestro sancto muchas maravillas
que no debo de dejar yo de decillas. 104

Martí es consciente de que se enfrenta a la censura pública por presentar y llevar a la imprenta una obra femenina entre las páginas de su libro, pero se anticipa e intenta salvarla de un juicio desfavorable afirmando que la mujer escribe obedeciendo a un mandato superior, a una fuerza ajena a su voluntad. Siguiendo con esta imagen, la autora es ensalzada como depositaria de determinados valores positivos, preceptivos para las mujeres en la época: la humildad, la castidad, la discreción...

Entre las cuales hay una señora
doncella, casta, humilde y muy discreta
que deste sancto fue muy servidora,
y su grande virtud está secreta: 108
con ser más rutilante que la Aurora
y más clara que el más claro planeta,
nos encubre sus rayos (con recelo
de quedarse sin ellos) con un velo. 112

Es interesante detenernos en estas referencias para centrarnos en la problemática construcción de la conciencia autorial en las mujeres de la época y, la falta de acceso de las autoras a los circuitos impresos y literarios que, explicarían, en parte, la anonimia de la obra. Según el ideal social de la época, el silencio, la castidad, la humildad... eran las virtudes más preciadas para regir el comportamiento femenino, junto con una actitud inclinada a la pasividad, la obediencia o el sometimiento al hombre, el *pater familias*. Estos valores y la posición que debía cumplir la mujer convertían en ideológicamente inmaterializables los deseos de muchas de ellas de hacer públicos su saber y sus escritos; y más aun si trataban de inmiscuirse por la puerta grande de la imprenta, al asociarse la publicación de textos femeninos con la elocuencia, la promiscuidad, la soberbia... por cuanto hemos podido ya comentar anteriormente. Esta incompatibilidad es lo que motivaría a esta autora a publicar su obra sin ningún afán de identificación autorial para pasar a ser tan solo una «doncella devota del santo». Ello se correspondería a lo que, en alusión de Martí, se trataba de una «grande virtud [...] secreta»; una virtud que, en efecto, la dama no se atreve a revelar en el momento de la publicación y que la lleva a anular su identidad, como mecanismo eficaz para dar a conocer su proyecto literario.

En este sentido una de las cuestiones que queremos apuntar es la referencia que el autor, Martí, hace al «velo», al que nuestra autora habría recurrido para encubrir «sus rayos», ¿debe leerse en sentido figurado, entendido como el recurso al anonimato, el mecanismo manejado por la autora para pasar desapercibida ante la publicación de su obra? O, más bien, ¿debe interpretarse en un sentido más literal como un signo que apuntaría al hecho de que nuestra autora escribe desde un claustro conventual? Ciertamente, se trata de una cuestión que no podemos responder ahora pero es conveniente poner sobre la mesa, así como también debemos tener en cuenta otro dato, de suma importancia para la configuración de la personalidad literaria de esta autora anónima: como ya se ha comentado, en 1608, fueron muchos los poetas que aportaron sus composiciones al certamen poético celebrado en Valencia con motivo de la efeméride de beatificación del padre Bertrán, tal y como se puede leer en sendas relaciones impresas de Gaspar Aguilar (1608) y Vicente Gómez (1609). Entre los poetas se contó, por lo menos, con cinco mujeres que con sus versos quisieron contribuir también a la fiesta poética: la relación de Gómez transmite composiciones de la cisterciense sor Bernarda Romero –asidua participante en el panorama de certámenes valencianos de la primera mitad del siglo XVII–, los versos de las hermanas Esperanza y Bárbara Abarca (esta última conocida devota del santo que medió en algunos milagros atribuidos por él, según otra de las hagiografías del dominico Vidal y Micó [1743: 368]) y otra mujer que aportó, anónimamente, un soneto «a la devoción del santo»[16]. Efectivamente, puesto que el certamen se celebró tan solo unas décadas después de la publicación del canto que nos ocupa, esta distancia temporal no muy dilatada y la coincidencia en el tema de poetización hacen factible la hipótesis que la participante del certamen y nuestra autora anónima fuesen la misma poeta, con muy buenas dotes versificadoras y una mayor dedicación a la creación literaria, que por ahora no podemos certificar.

Sea como fuere, lo que queda claro es que la anulación autorial representa en estos momentos un requisito para que las mujeres puedan publicar; en este aspecto, la crítica coincide en remarcar que hasta 1588 (momento

16. Cabría añadir a esta nómina el nombre de sor Àngela Sànchez, del convento dominico de Santa Catalina de Siena de Valencia, cuya pieza «a la devoción del santo» fue recogida por la relación posterior de Gómez (1609: 164–166).

de impresión de las obras de Teresa de Jesús) la falta de autoridad es una de las razones que explican el difícil acceso de las escritoras a la imprenta, un uso legítimo de la palabra pública (Baranda 2005: 131).

Pese a ello, el autor está decidido a dar veracidad («verdad clara y desnuda») al relato de la dama, haciendo referencia a la música celestial que los presentes escucharon, estando el cuerpo del fallecido en la iglesia, según se lee también en el relato milagroso difundido[17]:

Y en verso muy cabal, con voz aguda,
cuenta dos cosas del enterramiento:
la música del cielo y una duda
que allí pasó por cierto entendimiento; 116
refiere la verdad clara y desnuda
sin quitar ni poner, sin fingimiento.
Aquí quiero *engastar* tan *rica perla*
porque la *concha* nadie puede verla[18]. 120

Todo cuanto se sigue se contiene
en el canto que escribe la doncella,
con el cual el proceso bien conviene
pues allí lo depone también ella: 124
y esto con juramento lo mantiene
y en confesión defiende esta querella,
así que es esta historia verdadera
la cual cuenta la dama en tal manera. 128

«Lo que la dama canta es lo siguiente...»: el descrédito de la palabra femenina y el tópico de la «humilitas»

A continuación, leemos finalmente la composición femenina presentada por Martí, «Lo que la dama canta es lo siguiente» (fol. 54), donde

17. Así, por ejemplo, en la biografía de Antist, en la que se basa Martí, se explica la música que muchos sintieron estando su cuerpo [de Luis Bertrán] en la iglesia (*Verdadera relación de la vida y muerte* 1582: Capítulo 19, 182 y ss.).

18. Podríamos interpretar el sentido de estos versos en el sentido de que, puesto que a la autora, «una concha» cerrada, no la podemos conocer, conozcamos por lo menos su rica «perla», su canto poético engastado en el libro de Martí.

la voz poética recorre a la narración en tercera persona para referir el testimonio de otra mujer. Se trata de «cierta hija del santo» que vivió los hechos acaecidos en el sepelio de fray Luis Bertrán, en el que comparecieron personajes del más cercano círculo del dominico: Juan de Ribera, arzobispo de Valencia; la marquesa de Terranova; el beato Nicolás Factor, amigo de Bertrán; Pedro Manrique de Lara y Acuña, duque de Nájera..., tal y como aparecen en la citada biografía de Antist[19]. Así pues, la voz poética está determinada a relatar «lo que en su sepultura/se vio y lo que pasó en su enterramiento:/que cierta hija del sancto, con tristura, /quiso llegarse junto al monumento» (vv. 49–52). Y de la relación versificada de la dama en 3ª persona podemos entresacar algunas de las ideas que circulaban sobre la palabra femenina (y por lo tanto, sobre sus escritos); ideas que pesaban en la determinación de las mujeres que deseasen coger la pluma y, aún más, estampar su nombre sobre su obra:

> Estas y aun otras cosas pudo ver
> que causarían espanto si pudiera
> yo con mi pluma dallas a entender
> y escribir algo largo no temiera; 156
> también la relación de una mujer
> parecerá a muy pocos verdadera
> cuyas palabras, obras, pensamientos,
> a muchos les parece fingimientos. 160
>
> Mil otras cosas callo, que no oso
> aquí contallas [...]

No obstante, el relato continúa y explica como la segunda mujer, protagonista de los hechos narrados, experimenta la famosa audición de la música celestial que la lleva a contemplar la divinidad de Luis Bertrán, aún de cuerpo presente. Ante tal experiencia, esta siente la necesidad extrema de hacerse escuchar, de expresar lo vivido; sin embargo, la incredulidad e incomprensión de su confesor la llevan a buscar auxilio en alguien que

19. En ese sentido, es interesante cotejarlo con el relato en prosa de Antist (1582: 182–196), según el cual «estavan aguardándole muchas señoras, las quales con grandes lágrimas y solloços le besaron los pies y manos; y, por momentos, començó a cargar muchíssima gente y a cortarle los hábitos» (1582: 183).

esté más preparada que ella para explicarlo, para narrarlo en verso, sobre cuya pluma descansará toda responsabilidad:

Fue a confesarse dende a pocos días
y esto a su confesor lo contó todo:
las músicas del cielo y melodías,
todo cuanto pasó del mesmo modo; 236
al cual, le parecieron niñerías
y dijo todo ser basura y lodo
cuanto decir podemos las mujeres,
y así no lo estimó en dos alfileres[20]. 240

Pero insistiendo más y porfiando
que la verdad desnuda le dijese,
la dijo en confesión y, en acabando,
comulgó porque más ella creyese. 244
Quedó con corazón tierno llorando
y suplicó al Señor que se sirviese
de dar licencia a gloria de su sancto
que referir pudiese lo que canto. 248

Y es aquí donde entra en escena nuestra autora anónima, que habría asumido el encargo con humildad y modestia, inscribiendo su relato en la retahíla de tópicos de *humilitas* que marcaron la escritura femenina de la época moderna (de especial modo, la conventual). Se centra sobre todo en la incapacidad intelectual o la *rusticitas* tópica que la lleva a requerir asistencia divina, como lo leemos en los versos:

Mas para que, Señor, mejor alabe
al sancto de memoria eterna digno,
alumbradme, mi Dios, para que acabe
y salga con mi intento y mi designo: 252
que aunque en mi corto vasopoco cabe[21],
podré, con favor vuestro, del camino

20. *alfileres* remite a la forma en desuso referida a la cantidad de dinero que se proporcionaba a las mujeres para su aseo o «afeite». El verso significa «no dio crédito a lo que dijo la mujer».

21. *vaso*: «[...] la capacidad de un sugeto, o la anchura, y amplitud de genio, u natural» (*Aut.* VI, 1739).

que el sancto Bertrán hizo a vuestra gloria,
balbuciendo, cantar la dulce historia. 256

El poema nos lleva a continuación al desdoblamiento de la voz poética, puesto que la autora introduce, ahora sí, el testimonio directo de la segunda mujer, protagonista de los hechos, que ya se atreve a confesarse en primera persona:

Al tiempo, pues, que estaban enterrando
al sancto, que de vello era consuelo,
con Dios se estuvo un rato razonando
la que sintió la música del cielo, 260
lo que entre si, con Dios se consolando,
dijo: «Referiré sin nube y velo,
aunque para contar tan raro caso
no sé si tendré yo bastante vaso. 264

[...]

Si la reina Saba alaballe pudo
a Salomón, oyendo su gran fama,
y a siervos y criados, ¿de qué dudo?,
¿cómo no alabo al siervo que Dios ama? 310
Este os sirvió con lanza y con escudo
y hasta las Indias vuestra fe derrama;
en fin: murió y vivió en vuestro servicio,
retirado del mundo y cualquier vicio. 314

[...]

Libradme, pues, Señor, de aquesta liga
que el temor y el amor me van haciendo
que, a lo que me constriñe amor y obliga,
todo lo va el temor descomponiendo. 326
Dadme, Dios mío, licencia que lo diga
y venza aquel que siempre va venciendo,
con vuestra gracia y con vuestra licencia
diré lo que me dicta la consciencia. 330

Y así, con corazón tímido y tierno,
el rostro triste en lágrimas desecho
he de estar hasta tanto que el gobierno

le venga de esa mano al triste pecho, 334
que, como el cazador la voz del cuerno,
seguiré sin torcer tras vos derecho
a dar salida del ánimo esquivo
que del temor quedó preso y captivo». 338

Tras estas palabras, la autora asume el encargo de escritura y, como mecanismo autolegitimador que le sirve además para reivindicar al género femenino, invoca a algunas mujeres ilustres procedentes de las Sagradas Escrituras (las santas Ana, Magdalena, Susana, y la dominica Catalina de Siena...), vinculadas a la sabiduría y a la fortaleza femeninas. Esta genealogía femenina del saber y de la santidad acaba con la alabanza de la Virgen, la más digna de todas las mujeres, que acaba redimiendo sus congéneres, perseguidas por el mal desde la Eva primitiva, según el ideario de la época:

Esto dijo y me manda que lo cuente,
y bien le demos crédito merece
pues en confesión dice lo que siente
y a mantenello siempre allí se ofrece, 342
que no suelen mentir continuamente
las mujeres, pues claro se parece,
discurriendo por todas las edades
haber dicho mujeres mil verdades. 346

Verase claramente en la Escritura
que todas las mujeres no mintieron
pues la Sibilas con tanta mesura
de Cristo vida y muerte nos dijeron; 350
y Ana viuda, que tuvo tal ventura,
que vio en el tiempo cuando le ofrescieron,
el Verbo al Padre eterno le bendijo
y muy grande verdad en todo dijo. 354

Termina esta relación sobre mujeres ilustres refiriéndose a «una que ya de santa tiene fama», sin explicitar su nombre, lo que nos lleva a conjeturar que se trate de santa Teresa de Jesús (quien antes de morir, en 1582, había reunido fama de santidad); aunque también cabría tener en cuenta la proximidad de otro modelo de santidad, más próximo a la autora, valenciana, representado por Margarita Agulló («la Agullona») (Játiva, 1536–Valencia, 1600), beata terciaria protegida de Juan de Ribera, que

cobró gran fama por sus experiencias místicas, narradas por ella misma. Con estas palabras lo leemos en el poema:

Y hay muy muchas que son cual serafines
que tienen con verdad siempre concordia,
no quiero aquí decir como se llama
una que ya de santa tiene fama. 402

Prosigue el poema hablando de la Virgen del Rosario, por serle Luis Bertrán muy devoto, y es en estas estrofas donde se manifiesta especialmente el tópico de la duda, una retórica del discurso poético que envuelve de temor y humildad a la voz enunciadora. Las tensiones expresivas la trasladan a los dos extremos polarizados de la expresión, que van desde el deseo de alabanza devota, que impele a la autora a escribir sobre la Virgen, alejándose del peligro de arrepentirse de no hacerlo: «en dejar de hacello luego rabio», aun teniendo la conciencia de tratar «de lo que no merezco»:

Por más que desta reina escriba y diga
no pienso me será nadie contrario
ni ha de haber quien por esto me persiga
haciendo algún juicio temerario, 414
que la afición me fuerza a que yo siga
a la encumbrada Virgen del Rosario
contando sus misterios y verdades
muy llanamente y sin curiosidades. 418

[...]

Y aunque entiendo que al sancto se hace agravio
tratando yo de lo que no merezco,
mas en dejar de hacello luego rabio
y sospecho que aqueste mal padezco: 470
¿Por qué no moví luego este mi labio
y así por le alabar peno y perezco?
Que el amor echa fuera mis temores
pues no alcanzan los tímidos favores. 474

La voz poética se enfrenta al dilema del callar y del decir, leitmotiv de la literatura y, más aun, de la autoría femenina, en la medida en que el decir, el escribir, supone un riesgo, una exposición a la mirada y a la opinión de los otros. Y esta tensión, dilatada a niveles máximos provoca

sufrimiento («Y así por le alabar peno y perezco»). Por ello, decide salvarse de un juicio desfavorable afirmando que escribe bajo el amparo divino, que le revela una «destreza y artificio» que reitera que le falta, siguiendo el tópico de la *rusticitas*:

Quisiera de tener de ángel el juicio
que por medio partiera hasta un cabello,
y tener tal destreza y artificio
que a su merescimiento echara el sello; 478
mas fáltame la industria y ejercicio
ni hay prendas en mí con que merescello;
mi buen celo suplico se reciba
en que mi atrevimiento solo estriba. 482

Con *mi cerril y bajo entendimiento*
le pago a mi afición lo que le debo
y apuntándolo solo el sentimiento
a más de lo que sé decir me atrevo. 486
Perdona, buen Bertrán, mi atrevimiento
pues por pura afición solo me muevo
a reducir tu muerte a breve summa,
lo demás trotará más rica pluma. 490

Finalmente, termina su canto aludiendo a otra mano que la ampara, que podríamos identificar con la mediación de Luis Martí:

Guiada por mano de otro, fuerte brazo,
volará sin podelle dar alcance
y sin ningún estorbo ni embarazo
en tal gracia y milagros hará lance; 494
yo quedaré con solo algún pedazo
descubriendo mi juego de relance
lleve el resto quien gana, yo el partido
de solo a Dios y al sancto haber servido. 498

El otro, como diestro caballero,
será mantenedor con su cuadrilla,
yo saldré sola cual aventurero
sin enjaezar mi triste y pobre silla, 502
corriendo en un caballo bien ligero
como la que salió de la costilla,

con divisa y librea que a otros sobra
y con esto quiero dar fin a mi obra. 506

«Aquí acabó su canto la serena...»

Los versos que siguen tras el largo canto femenino son interesantes puesto que Martí sigue ampliando el marco textual necesario para la legitimación de la pieza: no solo introduce el poema con una suerte de texto que funcionaría como prólogo legitimador, como ya se ha visto en las líneas anteriores, sino que además, tras haber dado paso a la voz femenina destina otras octavas para seguir alabando a la anónima autora, equiparada con una sirena, por su canto, y con la princesa Polixena, por su sabiduría, a la vez que proporciona detalles sobre la composición del poema:

Aquí acabó su canto la serena
donde descubre bien su gran cordura
pues con tan delicada y rica vena
cuenta lo que pasó en la sepultura; 510
muestra ser otra sabia[22] Policena
en elegancia, estilo y compostura
donde claro se vee como en preludios
ser dignos de alabanza sus estudios. 514

Por las ricas sentencias que refiero
se puede ver también cuanto penetra
que en el original suyo primero
escribió de su mano y propria letra; 518
y este le podrá dar al padre Herrero
que es el que más alcanza y más impetra,
pues confiesa a la dama que compuso
el canto y la que todo lo depuso. 522

De su afición nos da prueba bastante
esta señora en obra tan piadosa
como la que tenemos hoy delante
de mano de mujer tan ingeniosa. 526

22. El impreso transmite «sabio», error que corregimos.

La Fama engrandeciendo la levante
por diestra, sabia, aguda, artificiosa
dando noticia della eternamente
corra de lengua en lengua y gente en gente. 530

Y sépase que todos estos ríos
proceden de una fuente y un venero
que a todos pudo darnos nuevos bríos
el que fue de Dios siervo verdadero 534
los versos de la dama y estos míos
venas son que produce aquel minero:
Dios quiere que dél hablen lenguas mudas
y escriban nuestras plumas, aunque rudas. 538

Esto se prueba bien con las octavas
que me envió la doncella de su mano
como quien de mi puerta en las aldabas
da golpes con un celo y fin cristiano, 542
diciéndome: «Despierta, tú que estabas
dormido, y sobre aqueste canto llano
echa, si eres cantor, el contrapunto,
y entrambos alabemos tal difunto». 546

Razón tiene, por cierto, que conviene
que yo en su dulce canto la acompañe
pues quien obligación al sancto tiene
no es justo que de hacello así se extrañe. 550

Martí continúa el relato del entierro del santo, poniendo el contrapunto a aquel canto femenino (Martí, *Historia del bienaventurado padre fray Luys Bertrán* 1583: 65–67).

Ya en el «Canto cuarto» encontramos otra vez referencias y una justificación obligada a la condición de autoría femenina, cuando Martí termina por confesar explícitamente su intervención sobre el texto de la anónima mujer (¿quizás se trate de nuevo de una estrategia legitimadora?). Según él, lo ha corregido y reducido a su gusto (especialmente en los temas más peliagudos, como los misterios de la fe, que implican importantes cuestiones teológicas); aspecto que refuerza la idea que en la época la publicación del poema femenino solo podía ser posible tras un control y expurgación:

Así también algunos han dudado
los hechos de Bertrán que tales fuesen
y su gran sanctidad han calumniado;
mas ya de mal hablar sus lenguas cesen, 28
que una mujer su voz ha levantado
porque los obstinados se corriesen,
como entiendo que están harto corridos
y ya de su protervia arrepentidos. 32

Temo muchos que algunos (como suelen)
calumniarán el canto que relato
do porque las mujeres se consuelen
de lo que la doncella escribe trato, 36
mas si ungüentos tan buenos mal les huelen
vean si un Simón o Judas fue retrato
dellos cuando culpó a la Magdalena
hallando qué tachar en la obra buena. 40

A mí me paresció que con el canto
de un ángel tal, cual ya tengo pintado,
doy más autoridad y lustre a cuanto
deste siervo de Dios he relatado: 44
pues claro aquí se vee ser grande sancto
el que han hasta mujeres alabado
por ser tales sus hechos tan divinos
que requerían los loores peregrinos. 48

Justas ochenta estanzas se me dieron
y dellas escogí setenta y una
aunque todas muy bien me parescieron,
mas la prolijidad es importuna. 52
Licencia y facultad me concedieron
de mudar y enmendar estanza alguna:
algunas enmendé, aunque no ruines,
que fue a pie de mujer echar chapines. 56

Y van allí enxeridos los misterios
de Cristo y de la Virgen del Rosario,
sus gozos y también sus improperios,
su gloria do triunfó del adversario. 60
Temí que me dijeran vituperios

diez mil, por no ser esto necesario,
y así me fue forzado su regalo
quitar a muchos buenos por un malo. 64

Y porque la verdad decir os debo
a los que estos mis veros dan contento,
dos estanzas compuse yo de nuevo
y a muchas, de algún pie di cumplimiento. 68
Y si a mucho os parece que me atrevo,
siendo desta mujer tal talento,
que no fue bien mudar jota ni tilde,
no se agravió la dama, que es humilde. 72

Conclusiones

En este estudio hemos tratado de demostrar como la hagiografía sobre Luis Bertrán publicada en 1583, constituyó el espacio material y simbólico que no sólo hizo posible la transmisión y preservación hasta nuestros días de una contribución femenina excepcional, sino que se erigió como aval para su publicación, en una época muy temprana para la visibilidad de la escritura femenina en el ámbito hispánico. Cuando empuñar la pluma y, más específicamente, alcanzar el discurso público resultaba una actividad incompatible con el hecho de ser mujer, la impresión de obra femenina comportaba, necesariamente, una legitimación que fuese llevada a cabo por los editores o por las propias autoras (con el conocido recurso a los prólogos de autora).

En nuestro texto, es el autor del libro, Luis Martí, el que ejerció, a nuestro parecer, el doble papel indisociable de editor y de censor de la composición femenina, cuando al encastarlo en su libro, con la precaución y las manipulaciones convenientes (según él mismo), lo acompañó de unas estrofas que funcionan como una suerte de prólogo y de epílogo versificados. Su análisis nos ha resultado esencial para vislumbrar de qué manera el autor construye el marco legitimador necesario para la publicación de la obra femenina. Además, a lo largo de nuestro análisis, hemos incidido en determinadas prácticas discursivas que se corresponden a un determinado contexto socio-cultural, el Quinientos, marcado por la

problemática construcción de la conciencia autorial en las mujeres y la inaccesibilidad de éstas a los circuitos impresos y literarios.

En definitiva, podemos considerar que aunque los versos femeninos se hacen eco de la falta de un modelo canonizado de escritora que vendría unos pocos años después con Teresa de Jesús, son un testimonio extraordinario, que demuestra los recursos retóricos de las mujeres para expresarse literariamente, y especialmente para alcanzar la letra impresa; unas letras que solo por fruto del azar podemos hoy estudiar y rastrear.

Bibliografía citada

Aguilar, Gaspar, *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del santo fray Luys Bertrán. Junto con la Comedia que se representó de su vida y muerte, y el Certamen Poético que se tuvo en el Convento de Predicadores, con las obras de los poetas, y sentencia. Dirigido a los muy illustres señores jurados de dicha ciudad*, Valencia, Pedro Patricio Mey junto a san Martín, 1608.

Antist, Vicente Justiniano, *Verdadera relación de la vida y muerte del Padre Fray Luys Bertrán, de bienaventurada memoria...*, Valencia, viuda de Huete, en casa de Balthasar Simón, 1582. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE < http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000086950&page=1>

Baranda, Nieves, «Las escritoras españolas en el siglo XVI: la ausencia de una tradición literaria propia», *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, coord. Nieves Baranda & Lucía Montejo, Madrid, UNED, 2002, 33–54.

Baranda, Nieves, ed., *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

Baranda, Nieves, «El ser o no ser de las escritoras en la historia. Entre la Edad Media y la Moderna», *Voz y Letra*, 16.2 (2006) 7–32.

Baranda, Nieves, «Desterradas del Parnaso. Examen de un monte que sólo admitió musas», *Bulletin Hispanique*, 109.2 (2007) 421–447.

Baranda, Nieves, «Teresa de Jesús y el incierto camino de la escritura femenina hispana. Antecedentes y consecuencias del modelo», *Teresa de Jesús: V centenario de su nacimiento historia, literatura y pensamiento*, coord. Jesús García Rojo, Salamanca, Diputación, 2015, 169–199.

Bolufer, Mónica, «Galerías de "mujeres ilustres" o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (ss. XV–XVIII)», *Hispania. Revista española de historia*, 60-1.204 (2000) 181–224.

Binimelis, Joan Baptista, Alexandre Font Jaume, Gabriel Ensenyat, Àngela Martí Borràs, Mireia Mulet Mas & Josep Campillo Galmés, ed. y trad.; Gabriel

Ensenyat Pujol & Alexandre Font Jaume, introd., *Sobre els vicis de les dones i el seu tarannà variable. Catàleg de dones especialmente sàvies*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner, 2014.

Blecua, Alberto, & Guillermo Serés, *La edición del teatro de Lope de Vega: las Partes de comedias: criterios de edición*, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope–UAB, 2008.

Callado Estela, Emilio, «Teresa y Luis, Luis y Teresa. Dos santos en tiempos recios», *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 7 (2016) 150–159. <https://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/8474>

Capella, Margalida, *Poetes gregues antigues,* Barcelona, PAM, 2004.

Ferrer Valls, Teresa, «Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)», *Teatro y practicas escénicas II: la comedia*, ed. Joan Oleza & Josep Lluís Canet, London, Tamesis Books, 1986, 156–186.

Gómez Corella, Vicente, *Los sermones y fiestas qve la ciudad de Valencia hizo por la Beatificacion del glorioso padre San Luys Bertran. Por el padre maestro fray Vincente Gomez de la Orden de Predicadores. A la illvstrissima señora Doña Guiomar de Corella, y Cardenas, Condessa de la Puebla*, Valencia, en casa de Iuan Chrysostomo Garriz, 1609.

Martí, Luis, *Primera parte de la historia del bienaventurado padre fray Luys Bertran de la orden de Predicadores, y natural de la ciudad de Valencia*, Valencia, herederos de Joan Navarro, por Vincente de Miravet, 1584. [BNE R/27207]

Pastor Fuster, Justo, *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días: con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, 2 vol., Valencia, Idelfonso de Mompié, 1827–1830. < http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=34>

Procesos = *Procesos informativos de la beatificación y canonización de san Luis Bertrán*, introd. y trans. Adolfo Robles Sierra & trad. Miguel Ángel Llop Catalá, Valencia, Provincia Dominicana de Aragón, 1983.

Rodríguez, fray Josef, *Biblioteca Valentina compuesta por el M.R.P.M. Fr. Josef Rodríguez* [...] *por su muerte, interrumpida su impressión. Aora continuada y aumentada con el prólogo y originales del mismo autor [...] Júntase la continuación de la misma obra, hecha por el M.R.P.M. Fr. Ignacio Savalls...*, València: Josep Tomàs Lucas, 1747 [facs.: Valencia, Librerías Paris, 1980]; disponible en la Biblioteca Universitària de València <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=405527>.

Segura Graíño, Cristina, *La Querella de las Mujeres. Análisis de Textos*, Madrid, Al-Mudayna, 2009.

Segura Graíño, Cristina, *La Querella de las Mujeres. Las mujeres sabias se querellan*, Madrid, Al-Mudayna, 2011.

Simón Díaz, José, *Dominicos de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Salamanca, Universidad Pontificia; Madrid, Fundación Universitaria Española, Espirituales Españoles. Serie C 7, 1977.

Simón Díaz, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. 14, Madrid, CSIC, 1984.

Simón Díaz, José, *Mil biografías de los Siglos de Oro: índice bibliográfico*, Madrid, CSIC, 1985.

Ximeno, Vicent, *Escritores del Reyno de Valencia*, 2 vol., Valencia, Joseph Estevan Dolç, 1747–1749 (Facs.: 2 vol., València, Librerías Paris, 1980). Disponible en <http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=228>

Vidal Micó, Francisco, *Historia de la prodigiosa vida, virtudes, milagros y profecias del segundo angel del Apocalypsi y apostol valenciano de las Indias Occidentales San Luis Bertrán*, Valencia, Josep Tomàs Lucas, 1743. En Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000076662&page=1>

Zaragoza Gómez, Verònica, «*Sapientia absconsa et thesaurus invisus*. Notes sobre la presència femenina en les premses rosselloneses (ss. XVI–XVIII)», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 54 (2013–2014 [2016]) 261–297.

Zaragoza Gómez, Verònica, *"En vers vull desafiar..." La poesia femenina a l'àmbit català (segles XVI–XVIII). Edició crítica*, 2 vol., Tesis doctoral, Universitat de Girona, 2016. <http://hdl.handle.net/10803/458139>

Zaragoza Gómez, Verònica, «Lectores, sàvies i escriptores en el temps de Jerònima Galés. La cultura escrita femenina a València en el pas del segle XV al XVI», *Pasiones bibliográficas II*, València, Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés, 2017, 147–163. <http://societatbibliograficavalenciana.es/documentos/pasiones 2.pdf>